

PARA LOS FUTUROS ESTUDIOS DEL GRACIOSO ALARCONIANO

JESÚS GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid
jesus.gomez@uam.es

En la parte más general de las siguientes consideraciones sobre el modelo al que se adscribe el gracioso alarconiano, se plantean cuestiones metodológicas para ejemplificarlas, a continuación, en dos de las obras canónicas del comediógrafo: *Las paredes oyen* (1616-1617) y *La verdad sospechosa* (1619-1620). Además de figurar ambas entre las más difundidas de Juan Ruiz de Alarcón, habitualmente la crítica las ha considerado representativas de la «dimensión moral o moralizante» atribuida a su teatro (Arellano, 1995: 282)¹.

De manera previa es necesario establecer un acuerdo básico sobre la definición del gracioso, cuyo desarrollo podría ser útil en los futuros análisis sobre este tipo o subtipo de personaje cómico, tan característico de la comedia nueva, después de que fuera consolidado en la última década del siglo XVI por Lope de Vega. En general, ya que las opiniones suelen ser variables e incluso contradictorias entre sí, parece aconsejable evitar aquellas definiciones personales, con respecto a las cuales se dilucida de manera subjetiva si las comparte tal o cual personaje. De ahí se producen insalvables discrepancias críticas, como las señaladas por Joseph H. Silverman a propósito de la comedia morisca de ambientación histórica en tiempos de Felipe II, *La manganilla de Melilla*, incluida por Ruiz de Alarcón entre las doce que forman la *Parte segunda* de sus comedias, publicada en 1634:

¹ Mientras no se indique lo contrario, las citas de ambas comedias remiten a la edición *La verdad sospechosa. Las paredes oyen* de Alfonso Reyes (1970), sin más que indicar entre paréntesis el número de versos correspondientes. No abundan los estudios monográficos publicados sobre el gracioso alarconiano (Lobato, 1994), entre los cuales destaca la propuesta de Silverman cuando solicitaba «una serie de normas y elementos que se aceptarán como típicos del gracioso» (1952: 68a).

Hamilton encuentra a dos graciosos, Pimienta y Salomón. Castro Leal dice que Pimienta es el gracioso. La señorita Quirarte y Carlos Vázquez-Arjona afirman que Salomón es el gracioso. Y yo creo que la comedia no tiene verdadero gracioso (Silverman, 1952: 68a).

Para conjuntar tal disparidad, sigue siendo necesaria todavía una perspectiva comparatista, porque la definición del subtipo gracioso remite al modelo establecido por Lope de Vega cuando, según él mismo declara en el prólogo a *La francesilla*, lo ejemplifica con los rasgos prototípicos del criado Tristán en esta comedia compuesta hacia 1596. A partir del modelo lopesco, recordemos también que ya en los años sesenta del siglo pasado Juana de José Prades lo definió como «criado fiel» del galán y «consejero sagaz», cuya imprescindible comicidad se caracteriza por su materialismo («codicioso, glotón y dormilón»), así como por su «cobardía», pero siempre en contraste con la nobleza de su amo a quien sirve, por lo cual puede variar su condición de «lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor» (José Prades, 1963: 251). De acuerdo con la anterior hipótesis restringida a la comicidad del criado gracioso, la única documentada en el modelo lopesco de la comedia nueva, se detecta una relación básica de alteridad o de contraste con el galán respectivo condicionada por la distancia del estamento de la nobleza al de la servidumbre.

Como primer y fundamental rasgo del subtipo cómico, relacionado con su oficio servil, el gracioso no solo se diferencia de aquellos criados como los de *Celestina* cuyos intereses se oponen frontalmente a los de sus amos, sino de otras figuras cómicas: bufones, pastores bobos, soldados maltrapillos y villanos risibles o rústicos, con los que en ocasiones se le confunde, aunque no mantienen con sus amos una dualidad antitética como la definida por Silverman para el gracioso cuando, siguiendo la hipótesis estructural sobre el donaire lopesco de José F. Montesinos y posteriormente Fernando Lázaro Carreter, concluye: «De esta antítesis del criado y su amo surge la personalidad del gracioso. Separado de su señor podemos estudiarlo como un ente sin vida» (Silverman, 1952: 65a)². Este modelo dual pone de relieve el sentido constructivo de la comicidad burlesca que, como en el lacayo Tristán de *La francesilla*, no se origina de manera aislada, sino de la relación con el noble a quien sirve.

Junto con la anterior característica básica del modelo cómico asociado a la servidumbre, los demás rasgos secundarios como la glotonería y la cobardía pueden aparecer con intensidad variable, hasta reducirse al mínimo en el caso de los graciosos más característicos de Ruiz de Alarcón, como Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*, que resultan novedosos en este sentido.

² Para el desarrollo de la hipótesis de Montesinos y Lázaro Carreter, véase Gómez (2006: 11-31).

No parece extraño que, después de establecida la tipología de personajes propia de la comedia nueva, se introduzcan variantes significativas, incluso entre los dramaturgos adscritos al ciclo teatral de Lope. Siempre, claro está, que sea reconocible su pertenencia al subtipo cómico previo, como ocurre con Beltrán y Tristán, que aparecen calificados explícitamente como «graciosos» en el reparto de sus respectivas comedias, publicadas bajo supervisión del comediógrafo mexicano: *Las paredes oyen*, en la *Parte primera* de Madrid, 1628; y *La verdad sospechosa*, en la *Parte segunda*, de Barcelona, impresa seis años después³. Figuran las denominaciones respectivas del subtipo entre el resto de papeles también identificados con otras calificaciones habituales en la tipología de la comedia nueva: «galán» y «dama», «criada», «escudero» y «viejo grave», utilizadas al clasificar su *dramatis personae*.

La caracterización tipológica no excluye, sino todo lo contrario, la individualización de un determinado personaje aun cuando se adscriba al tipo o subtipo correspondiente, como los graciosos Beltrán y Tristán, del mismo modo que no es óbice para la originalidad de su caracterización que la comicidad de ambos sea reconocible a partir de su derivación de la figura del donaire. En sus dos personajes Ruiz de Alarcón mantiene la condición servil propia del subtipo gracioso, si bien dignifica el respectivo papel de ambos criados al minimizar su comicidad burlesca. Este cambio modifica por completo la función del donaire.

A diferencia de lo que era habitual en el gracioso lopesco, ambos servidores dejan de mantener una lealtad ciega, ya que Ruiz de Alarcón preserva su independencia de criterio con respecto a los defectos que ellos mismos observan en la conducta de los galanes a quienes sirven. Desempeñan este papel de criados consejeros y confidentes Tristán en *La verdad sospechosa*, quien lo es del galán don García, caracterizado por la inclinación compulsiva hacia la mentira a la que alude el título; mientras que Beltrán, en *Las paredes oyen*, sirve a don Juan, pobre y feo, a pesar de lo que es habitual en la tipología de los galanes de comedia. En ambos criados se produce la dignificación de su oficio, como le avisa el padre del

³ En cada una de las dos comedias, solo hay un criado «gracioso» calificado como tal, Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*, puesto que Camino aparece simplemente como «escudero» en el reparto de la segunda y Leonardo como «criado» de don Mendo en la primera. Cuando Vega García-Luengos analiza la transmisión textual a partir de las ocho comedias alarconianas incluidas en la *Parte primera* y las doce de la segunda, junto con las no publicadas en los volúmenes de 1628 y 1634, destaca *Don Domingo de Don Blas* o *No hay mal que por bien no venga* y su continuación *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, a cuyo extravagante protagonista epónimo considera como una fusión peculiar de las correspondientes figuras de galán y gracioso: «A la boca, a los gestos, a las acciones del Acomodado asoman los ideales del galán —lealtad al rey, honor—, al tiempo que la crítica, los chistes verbales de los criados alarconianos» (Vega García-Luengos, 1997: 112).

galán a su hijo don García, en *La verdad sospechosa*, «No es criado el que te doy; / mas consejero y amigo» (vv. 17-18).

Sobresale Tristán por su independencia de carácter, como se pone de manifiesto en sus continuas críticas al principal defecto de don García, que pueden actuar en detrimento de la fidelidad ciega del servidor, como ocurre de hecho⁴. Así, una vez puesta en evidencia la compulsión mentirosa, Tristán muestra al inicio del acto segundo su autonomía moral en contra de los intereses del amo porque delata su comportamiento vicioso, estableciéndose una complicidad insólita en el modelo lopesco entre la figura paterna y la del donaire. Como si el gracioso fuera un espía al servicio de una moralidad pública, «que, quien en las burlas miente, / pierde el crédito en las veras» (vv. 2150-2151), sentencia el gracioso al final del mismo acto.

De acuerdo también con su independencia de criterio, en *La verdad sospechosa* Tristán será el encargado de restaurar el orden matrimonial típico en el desenlace de la comedia, casando al galán mentiroso con la dama que no deseaba porque, como le dice, «Tú tienes la culpa toda; / que si al principio dijeras / la verdad [...]» (vv. 3100-3102). De modo que prolonga la autoridad de la figura paterna, de la que se ha convertido en un delegado oficioso aun a costa de la complicidad hacia el galán, además de convertirse en el encargado de transmitir la lección moralizante en el *plaudite* de la comedia: «Y aquí verás cuán dañosa / es la mentira; y verá / el Senado que, en la boca / del que mentir acostumbra, / es *La verdad sospechosa*» (vv. 3108-3112).

Sin embargo, la dignificación del gracioso alarconiano no significa que necesariamente se ennoblezca socialmente su figura, como ha postulado la crítica a partir de la influyente monografía de Carmen Olga Brenes (1960), igualándolo con su amo; aunque ambos pertenezcan a estamentos diferentes, «Alarcón ennoblece al criado, y lo coloca a menos distancia de su amo que los otros dramaturgos del Siglo de Oro» (Arango, 1980: 381). Veremos que la dignificación del gracioso alarconiano se produce a costa de la comicidad y de moralizar su papel cómico, al poner de relieve los defectos de su amo noble, pero sin atenuar la distancia social entre ambos.

En la segunda comedia, de nuevo Alarcón convierte a Beltrán en portavoz de la ejemplaridad hasta poner en su boca el mismo *plaudite* moralizante: «Y pues este ejemplo ven, / suplico a vuestras mercedes / miren que *oyen las paredes*, / y, a toda ley, hablar bien» (vv. 2955-2958). Ciertamente que en *La verdad sospechosa*

⁴ En sus apartes a lo largo de la comedia, Tristán va notando desde el inicio las mentiras de don García (vv. 455-456, 501, 632-633, 753-756...), aunque le interpela para hacerle entrar en razón: «Siquiera para que pueda / ayudarte, que cogernos / en mentira será afrenta» (vv. 810-812), o bien «¡Caprichosa prevención, / si bien peligrosa treta! / La fábula de la Corte / serás, si la flor te entrevan» (vv. 853-856).

Tristán afirma que se ha visto obligado a servir porque no tiene dinero una vez frustradas sus aspiraciones en la corte como pretendiente, como le explica a don García: «Señor, porque me han faltado / la fortuna y el caudal» (vv. 371-372). Pero el criado se muestra consciente de la diferencia estamental, «porque las altas señoras / no tocan a los Tristanes» (vv. 407-408).

En esta cuestión primordial, hay una diferencia básica con las interpretaciones actuales que subestiman o relativizan la condición servil del gracioso alarconiano, hasta el punto de separarlo de la función de criado, o de criado-amigo, según afirma Lola Josa:

Al gracioso lo talla según la práctica y el gusto que imponía la Comedia Nueva; su criado, en cambio, es un firme y original carácter como lo es del de su galán-héroe: es el criado-amigo que está al servicio —en el sentido más amplio de la palabra— de un señor igualmente capaz de «ganar amigos» por su modo de ser. Por eso, cuando está incapacitado para ellos, tiene por criado el corrosivo humor del gracioso (2002: 295).

Sin embargo, no resultan contradictorias ambas funciones, porque la figura del donaire pertenece a la servidumbre y porque la dignificación del criado consejero, al modo del Beltrán y del Tristán alarconianos, se produce desde una perspectiva teatral contraria al modelo predominante de la comedia nueva, ya que esta oposición es la que resulta más significativa. Ambos graciosos dejan de ser caracteres burlescos, si bien continúan supeditados en su caracterización al contraste con el idealismo nobiliario basado en la superioridad social de los galanes, con independencia de los evidentes defectos de carácter de estos, ya que les sigue correspondiendo detentar el ejercicio del honor y la honra.

El enfrentamiento con el modelo lopesco se produce cuando, al caracterizar a sus graciosos, Ruiz de Alarcón prescinde o minimiza la comicidad de su papel. Atenúa el componente burlesco asociado al donaire, si entendemos por burla la función predominante de hacer reír, ya que sustituye las burlas del gracioso por su intencionalidad satírica. En esta última sí prevalece la denuncia y el propósito de corregir vicios sociales (*ridendo dicere verum*), de acuerdo con la impronta moral de sus comedias alejadas del cambio ocurrido desde la década de 1580, cuando aparece una serie de escritores que promueven no solo el carácter festivo de la poesía, como hace Góngora, ya que también en la comedia nueva se consolida el giro burlesco para las generaciones posteriores a partir de Lope de Vega, «dado que se trata de una categoría en la que se mezcla lo trágico y lo cómico, las burlas y las veras» (Pérez Lasheras, 1994: 146).

El rechazo del componente burlesco, en favor de la sátira moralizante, es una de las facetas más características del cambio de función que asume el gracioso alarconiano, como podemos comprobar en los respectivos ejemplos de *La ver-*

dad sospechosa y *Las paredes oyen*. La modalidad satírica define la función de Tristán en *La verdad sospechosa* por su afán de corregir vicios cortesanos, como la moda de los enormes cuellos almidonados, «olandesco follaje» (v. 249) según los denomina en su primer diálogo con don García, quien propone sustituirlos por las valonas, ya que «me holgara de que saliera / premática que impidiera / esos vanos cangilones» (vv. 261-263). Poco después, el gracioso denuncia la codicia de las damas en la corte: «Solo te diré de aquellas / que son, con almas livianas, / siendo divinas, humanas; / corruptibles, siendo estrellas» (vv. 305-308)⁵. El carácter del Tristán alarconiano se pone claramente de manifiesto desde sus primeras intervenciones a solas con su amo, marcando con su comicidad la intención de corregir lacras sociales, propia de la sátira.

Muy consciente se muestra también Beltrán de su función moralizante cuando en *Las paredes oyen* la dama le pregunta «¿Satirizas?», y él le responde: «No conviene; / que eso puede solo hacer / quien no tiene qué perder / o qué le digan no tiene. / Pero yo, ¿cómo querías / que predique sin ser santo? / ¿Qué faltas diré, si hay tanto / que remediar en las mías?» (vv. 2257-2264). Si bien el alcance de la sátira, como se observa en la cita anterior, tiene límites para el criado perteneciente a la clase social subordinada, por lo que el gracioso alarconiano asume su propia condición utilizando la ironía.

Cuando la misma dama, doña Ana, se queda a solas con su criada Celia insiste en la diferencia social: «Mas esto no da licencia / para que un baxo criado, / de hombre tan calificado / hable mal en mi presencia; / que no por la enemistad / que entre dos nobles empieza, / pierden ellos la nobleza, / ni el villano la humildad» (vv. 2337-2344). Toda una declaración de principios sobre la diferencia entre nobles y plebeyos en un teatro como el de Ruiz de Alarcón, que, no obstante, ha llegado a caracterizarse anacrónicamente por el «pensamiento democrático [...], el cual nace del concepto que tiene el autor de la dignidad humana», según Brenes, quien añade: «En el teatro de Alarcón, la conducta virtuosa de los criados refleja su nobleza de alma. Si la nobleza la dan las obras, estos criados son tan nobles como sus amos» (1960: 136-137). Sin embargo, la distancia estamental de amos a criados se mantiene infranqueable, como afirma doña Ana y como es propio en la tipología de personajes de la comedia nueva.

El escritor mexicano se plantea, más bien, la necesidad de reorientar una equivocada concepción nobiliaria basada exclusivamente en los privilegios de la nobleza. Como ocurre en el siguiente diálogo entre padre e hijo de *La verdad sospechosa*, cuando protesta don García: «Que las hazañas / den nobleza, no lo

⁵ Asimismo, Beltrán, en *Las paredes oyen*, se pregunta retóricamente «¿Es el azar encontrar / una muger pedigüeña? / Si ésse temes, en tu vida / en poblado vivirás, / porque ¿dónde encontrarás / hombre o muger que no pida?» (vv. 742-747).

niego; / mas no neguéis que sin ellas / también las da el nacimiento»; y le responde su padre con una pregunta retórica, intencionadamente: «Pues si honor puede ganar / quien nació sin él, ¿no es cierto / que, por el contrario, puede, / quien con él nació, perdello?» (vv. 1412-1418). La condición noble se puede perder debido a una conducta inmoral, siempre que no olvidemos que padre e hijo son representantes del estamento nobiliario. Ambos se permiten cuestionar el estatus de la nobleza basada únicamente en el linaje porque la sangre conlleva la obligación de un comportamiento virtuoso (*noblesse oblige*), como el que pretende el padre para su hijo. La discusión se produce desde dentro de su misma clase nobiliaria, con una intencionalidad moral, pero también reformista y política.

La singularidad de ambos graciosos alarconianos no reside en igualarse con sus respectivos amos socialmente, sino en su nobleza de carácter al defender con sus comentarios satíricos un mismo programa reformista nobiliario, puesto al servicio de la nobleza. Como cuando satirizan los males de la vida cortesana, criticando esa moda de los enormes cuellos almidonados que se había propagado durante el reinado de Felipe III, a pesar de la pragmática de 1619 contraria a su uso, en el pasaje citado de *La verdad sospechosa*; y en la posterior comedia *No hay mal que por bien no venga*, o *Don Domingo de Don Blas*, cuya composición se relaciona con la pragmática de 1623, bajo el valimiento de Olivares, en contra de la moda de los cuellos y otros artículos de lujo: «Los cuellos no solo eran engorrosos, también eran sumamente caros [...] Pero el principal problema era que los cuellos se teñían de unos costosos polvos azules, y estos se importaban de Holanda» (Sánchez Jiménez, 2002: 93)⁶.

Además de la crítica social, la sátira del criado gracioso alarconiano apunta en un plano literario a la inmoralidad del modelo lopesco de la comedia nueva, alejándose de su comicidad burlesca. El nuevo papel reformista, desde el punto de vista de la moralidad pública que asume el gracioso alarconiano, se relaciona con la denuncia teatral del comportamiento poco ejemplar de los galanes y damas en la comedia nueva. Con respecto a estas últimas, Alfonso Reyes en su edición de *Las paredes oyen* (Ruiz de Alarcón, 1970 [1634]: 217, nota) percibió una velada alusión antilopesca cuando la criada Celia menciona «lo que en las comedias

⁶ Sánchez Jiménez interpreta la composición de la comedia *No hay mal que por bien no venga* como una crítica política, y no solo moral, dirigida al fracaso de la reforma suntuaria que propugna la Junta de Reformación de 1623. El criado gracioso del galán derrochador, llamado Beltrán como el de *Las paredes oyen*, critica el excesivo gasto de su amo, coincidiendo con el punto de vista del padre de la amada por la que malgasta su hacienda don Juan, como aparece desde el inicio de la comedia: «después que me ha costado / tanta hacienda el festejarla, / servirla y galantearla», a lo que replica el gracioso con una anécdota sobre los costosos cuellos: «¿Puedes culpar, / pues que te ayudo a pecar, / que te ayude a arrepentir?» (Ruiz de Alarcón, 1975: vv. 23-25 y 74-75).

hazen / las infantas de León» (vv. 2361-2362), aludiendo al disfraz varonil de Juana, la infanta de León en *Los donaires de Matico* (1604) de Lope de Vega, cuyo comportamiento cuestiona la criada: «que en viendo un hombre, al momento / le ruegan y mudan trage, / y sirviéndole de page, / van con las piernas al viento» (vv. 2365-2368). Si el comportamiento de las damas ilustres de Lope es indecente porque su estatus nobiliario no está acorde con su comportamiento personal, se deduce que la sátira de la dudosa moral erótica del disfraz varonil apunta también en contra de la inmoralidad de la comedia nueva.

Resulta la crítica reveladora, como muy bien observó Georgina García Gutiérrez (1993: 85-87), para establecer la diferente finalidad de la comedia, subordinada al gusto del vulgo según Lope, o bien con una función reformista que le lleva a Ruiz de Alarcón a rechazar el servilismo burlesco propio del donaire. Como afirma el gracioso alarconiano Encinas en el último acto de *Ganar amigos*, cuando alega que la diferencia entre nobles y criados no es esencial, puesto que ambos pertenecen a la misma especie humana: «Por esto me cansa el ver / en la comedia afrentados / siempre a los pobres criados... / Siempre huir, siempre temer... / Y por Dios que ha visto Encinas / en más de cuatro ocasiones / muchos criados leones / y muchos amos gallinas»⁷ (Ruiz de Alarcón, 1960 [1634]: vv. 2257-2264). Nueva crítica metateatral a la comedia nueva que había consolidado el Fénix de los Ingenios.

El ennoblecimiento del gracioso alarconiano, por tanto, se produce en contra de la figura del donaire, suavizando no solo su cobardía, sino también el materialismo grosero debido a la codicia y a su inclinación hacia la comida y la bebida. No por casualidad desaparecen en *La verdad sospechosa* y en *Las paredes oyen* los habituales chistes a costa de la codicia o de la afición inmoderada del donaire al vino⁸. Porque cuando Beltrán se queja de no comer, lo hace de modo sutil («¡Triste, donde es forçoso andar contigo, / donde hallar de comer es gran vitoria,

⁷ En su alegato al completo de *Ganar amigos* dice Encinas: «Señor, / tienen los pobres criados / opinión de interesados, / de poco peso y valor. / ¡Pese a quien lo piensa! ¿Andamos / de cabeza los sirvientes? / ¿Tienen almas diferentes / en especie nuestros amos? / Muchos criados, ¿no han sido / tan nobles como sus dueños? / El ser grandes o pequeños, / el servir o ser servido, / en más o menos riqueza / consiste sin duda alguna, / y es distancia de fortuna, / que no de naturaleza. / Por esto me cansa el ver / en la comedia afrentados / siempre a los pobres criados... / Siempre huir, siempre temer... / Y por Dios que ha visto Encinas / en más de cuatro ocasiones / muchos criados leones / y muchos amos gallinas» (Ruiz de Alarcón, 1960 [1634]: vv. 2241-2264). Pero Encinas justifica su decisión de someterse a la justicia del rey, sin ocultarse más tiempo en un monasterio, como le pide su amo don Diego.

⁸ Como mucho, una referencia cómica al vino hace Beltrán, pero para criticar el gusto por el juego de la pelota («Si el cuero fuera de vino, / aun no fuera desatino / sacarle el alma a porrazos» [vv. 1067-1069]); si bien la afición al vino se manifiesta acentuada en otros graciosos de Ruiz de Alarcón, como Sancho en *El semejante a sí mismo* o Zamudio en *La cueva de Salamanca*, más próximos al donaire lopesco.

/ donde el cenar es siempre de memoria!» [vv. 331-333]), poniendo de relieve la pobreza de su amo antes que su propia inclinación. Este es el verdadero alcance del ennoblecimiento del gracioso alarconiano, producido por medio de la sátira con el propósito de corregir los defectos de la clase nobiliaria, reformando el derroche y la ostentación de la vida cortesana. También cuando Beltrán se muestra consciente del poder del dinero, lo hace como aviso a su amo don Juan sobre las pretensiones amorosas del noble pobre hacia la dama: «No hay pobre con calidad: / si un villano rico fueras, / a fe que nunca tuvieras / en verla dificultad» (vv. 169-172).

La denuncia forma parte de la misma austeridad económica defendida por Ruiz de Alarcón, a través del gracioso satírico, en su propuesta dirigida a la clase nobiliaria, que es la que realmente influye y resulta más relevante dentro de la jerarquía estamental. La discreción del criado, unida a la sátira de los vicios de la sociedad cortesana, explica mejor que la presunta igualdad con su amo el ennoblecimiento de la función asumida por el gracioso alarconiano. Incluso en aquellos casos, como ocurre en el alegato antes mencionado de Encinas en *Ganar amigos* cuando convence a don Diego, porque se reafirma la apoteosis de los nobles implicados en la trama tras la confesión final de Encinas ante el monarca Pedro I, esta vez justiciero, quien no hace más que sancionar el orden nobiliario y su jerarquía.

Tampoco se cuestionan los límites estamentales entre amos y criados graciosos en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, si bien se reconoce su discreción, como le explica el mismo gracioso a don Juan cuando este le dice «Beltrán, satírico estás», y aquel replica «¿En qué discreto, señor, / no predomina ese humor?» (vv. 1106-1107). Muy significativa también resulta la aprobación del amo: «Es agudo y ha estudiado / algunos años Beltrán» (vv. 1144-1145), aludiendo a la formación de su criado gracioso.

Del mismo modo, Tristán en *La verdad sospechosa* declara no sin ironía haber estudiado astrología mientras fue pretendiente: «Oí, / el tiempo que pretendía / en Palacio, Astrología» (vv. 365-366). Tampoco se excluye en el modelo lopesco que el criado gracioso haya sido estudiante, porque lo significativo es la dependencia de las «actividades de su propio señor» (sea lacayo, soldado o estudiante, como advertía Juana de José Prades [1963: 251]), ya que tendrá el mismo oficio que este el gracioso, como el Zamudio alarconiano de *La cueva de Salamanca*. Al servicio de su amo don Carlos, deriva de la tradición del estudiante capigorrón y se caracteriza por una comicidad burlesca más próxima al donaire de Lope, incluyendo los chistes habituales a costa de su afición al vino; o bien sobre su cobardía: «Húmedo estoy de temor» (Ruiz de Alarcón, 2013a [1628]: v. 1509)⁹.

⁹ Lola Josa interpreta el mismo planteamiento de José Prades en otro sentido: «la figura del gracioso la realiza no necesariamente el criado del galán, sino un pastor rústico, un soldado

En cualquier caso, su educación les permite a Tristán y Beltrán una visión independiente y razonada, según su propio criterio. Asimismo, la discreción de su conducta explica la tendencia hacia la sátira de la sociedad, puesta al servicio de una moralidad más didáctica que la burla tradicional en la figura del donaire. El gracioso alarconiano más característico no resulta comilón, glotón, ni codicioso, aunque siga siendo un consejero sagaz. Al mismo tiempo, la fidelidad hacia el amo se relativiza, en el sentido de no encubrir sus defectos, de acuerdo con su independencia de criterio. Si bien el gracioso alarconiano no acentúa, con respecto al modelo lopesco, ni la inclinación a la burla ni la deslealtad que exhiben los graciosos calderonianos (Gómez, 2022), tampoco comparte la ciega complicidad del donaire con su amo.

Sin embargo, el gracioso alarconiano se asemeja a sus modelos precedentes al mantener el oficio de criado, diferenciador de este subtipo cómico perteneciente a la servidumbre por la alteridad complementaria que mantiene con su amo, aun cuando Ruiz de Alarcón atenúa la dualidad burlesca amo-criado. La caracterización de los graciosos alarconianos explica que, aunque lo haga su señor, no se case Tristán en *La verdad sospechosa*, y que apenas desarrolle la intriga secundaria con la criada de la dama según era frecuente en la comedia nueva.

Hay excepciones en otros graciosos alarconianos más próximos al modelo lopesco, como el Sancho de *El semejante a sí mismo* y el Zamudio de *La cueva de Salamanca*, quien también se casa con la criada de la dama nada más casarse su amo; o bien el gracioso, de nuevo denominado Tristán, de *La prueba de las promesas*, quien corteja a la criada de la dama y se casa con ella, pero destacando lo insólito de su caso particular frente al desenlace típico de la comedia nueva, cuando afirma en el *plaudite* «Seré el lacayo primero / que se casa en la comedia / no casándose su dueño» (Ruiz de Alarcón, 2013b [1634]: vv. 2737-2739)¹⁰. Aunque no sean desleales, los graciosos alarconianos manifiestan una personalidad independiente de las pretensiones matrimoniales de los galanes. Como le comenta Beltrán irónicamente a la criada de la dama, en *Las paredes oyen*: «Yo amo / por solo hacer compañía» (vv. 2243-2244), sin que tampoco en esta oca-

o un estudiante» (2002: 279), por la incompatibilidad que atribuye de nuevo a las respectivas funciones de criado y de gracioso.

¹⁰ Tristán sirve a don Juan en sus pretensiones amorosas con doña Blanca. Pero su padre don Illán (contrafigura del mago toledano de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel) pretende casarla con otro, don Enrique de Vargas, para solucionar los conflictos entre los Toledo y los Vargas. Aunque Tristán corteja a Lucía, la criada en realidad media ante su ama al servicio del padre de esta, favoreciendo las pretensiones de don Enrique. Además, la independencia de Tristán se manifiesta en las críticas hacia el cambio de conducta del soberbio don Juan cuando, envanecido porque cree ser marqués gracias a las artes mágicas de don Illán, le pregunta: «¿Quién tal creyera? / Muda su condición quien muda estado» (Ruiz de Alarcón, 2013b [1634]: vv. 1957-1958).

sión el gracioso se case con ella, aunque su amo don Juan sí lo hace con la dama a quien sirve Celia. Este último rasgo puede entenderse, otra vez, como una crítica metateatral, en esta ocasión hacia los desenlaces matrimoniales típicos de la comedia nueva, donde tras el matrimonio del galán noble era casi obligado el de su criado gracioso.

Si bien Ruiz de Alarcón suele incluirse en la historia del teatro español entre sus seguidores, «se mantuvo personalmente alejado de Lope y de su círculo íntimo, aunque fue amigo de Tirso» (McKendrick, 1994: 142). Sabemos que, en su epistolario privado, el Fénix de los Ingenios manifiesta en más de una ocasión su antipatía hacia Corcovilla, como cuando ironiza sobre el prólogo del mexicano a la *Parte primera de sus comedias*, publicada en 1628: «Las *Comedias* de Alarcón han salido impresas. Solo para mí no hay licencia. Del vulgo se queja y le llama “bestia fiera”. Dicen que el vulgo ha vuelto por sí en una sonetada» (Vega Carpio, 2018: n.º 302). Se refería el Fénix al desafiante pasaje de «El autor al vulgo», donde Ruiz de Alarcón («Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría») declara su elitismo antipopular a favor de la nobleza.

Más allá de antipatías personales y teatrales, las desavenencias entre ambos comediógrafos no son óbice para comparar sus respectivos modelos, muy relacionados entre sí, aun con la voluntad deliberada del mexicano de alejarse de la poética lopesca del arte nuevo, como apuntó García Gutiérrez (1993) al estudiar el gracioso alarconiano Hernando de *Los favores del mundo*. En su revisión del subtipo cómico, el comediógrafo mexicano pretendía corregir los excesos de su comicidad burlesca, subordinada a la mentalidad nobiliaria exaltada en el mismo prólogo de la *Parte primera*, donde critica la inclinación vulgar de la «bestia fiera».

En resumen, las discrepancias de la crítica para identificar al gracioso alarconiano en una determinada comedia, como veíamos a propósito de *La manganilla de Melilla*, tienen mucho que ver con la ausencia de objetividad al compararlo con el modelo lopesco precedente. Subsanan esta carencia ha sido el propósito principal del cotejo anterior sobre la figura del donaire, analizando sobre todo la actuación de los graciosos alarconianos en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*. El punto de partida ha sido tomar como referencia el subtipo cómico de la figura del donaire, cuya presencia consolida Lope, a partir de la premisa de que solo así podríamos minimizar las dudas para identificar al gracioso o graciosos, cuando los haya, porque en *La manganilla de Melilla* ni Pimienta, ni Salomón responden al subtipo cómico, en efecto (Ley, 1954: 191). Aunque ambos exhiban su ingenio para el engaño, en esta comedia morisca inspirada en las hazañas históricas de Pedro Venegas de Córdoba, alcaide de Melilla en tiempos de Felipe II, ni la presunta comicidad del lascivo sargento, ni los rasgos cómicos aislados del avieso traidor

judío, responden a la comicidad del donaire, aun cuando este último aparezca en su *dramatis personae* como «judío gracioso», porque se entiende en sentido adjetivo y no como denominación precisa y sustantiva del subtipo de personaje.

En su específica acepción teatral, el sustantivo «gracioso» se extendió a partir de la década de los veinte del siglo xvii, aunque a Lope no le gustara mucho el neologismo, ya que había acuñado la denominación alternativa de «figura del donaire», en el mencionado prólogo a *La francesilla* incluido en la *Parte XIII* (1620). Sin embargo, la denominación figura con frecuencia en el reparto de personajes de las dos *Partes* de comedias de Ruiz de Alarcón, para denominar a seis criados en la *Primera parte*, de 1628, y a nueve en la segunda (Gómez, 2002: 243). Por tanto, no cabe hablar de singularidad en *La manganilla* con respecto al subtipo lopesco, ya que no hay en esta comedia personajes pertenecientes al subtipo cómico, ni aparecen así denominados en el reparto, como sí ocurre en los casos de los graciosos alarconianos Beltrán y Tristán, identificados claramente en su *dramatis personae* con el mismo término teatral, recogido actualmente todavía por el *Diccionario de la Lengua Española* («En el teatro de Lope de Vega y sus seguidores, personaje típico, generalmente un criado, que se caracteriza por su ingenio y socarronería», s.v. «gracioso»), por lo que resulta muy pertinente su comparación con el modelo lopesco.

Para concluir, existe una cierta confusión entre la originalidad indudable del gracioso alarconiano y la ausencia de modelos previos, ya que el subtipo cómico del criado se había establecido en la tipología de la comedia nueva antes de que Ruiz de Alarcón comenzara a escribir las suyas. Solo después del examen comparativo, una vez identificados en cada comedia los personajes que correspondan a la figura más o menos cercana al donaire, procede analizar las funciones particulares asignadas a cada gracioso, como las de Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*. Ambos pueden considerarse típicamente alarconianos, como los homónimos Beltrán de *No hay mal que por bien no venga* (o *Don Domingo de Don Blas*) y Tristán de *La prueba de las promesas*, o bien como el Encinas de *Ganar amigos*, porque en todos ellos se atenúa su comicidad para ennoblecer o dignificar su carácter: «The wise confidential servant with most of the comic element removed. This type is the most properly Alarconian of all in that it digresses further from the school of Lope than the others» (Newcomer, 1923: 62). En sus graciosos más característicos, tiende Ruiz de Alarcón a minimizar la presencia de la burla propia del donaire lopesco, corrigiendo al mismo tiempo la inmoralidad que percibe en los personajes de la comedia nueva.

La dignificación del oficio servil que desempeña el gracioso alarconiano proviene de atenuar los evidentes rasgos burlescos del subtipo cómico, debidos a su grosero materialismo, como la afición al vino y a la comida, acentuando al mismo tiempo su capacidad para la sátira y la denuncia de los vicios de la vida

cortesana asociados al lujo, a la ociosidad, a la mentira y a las falsas apariencias. De este modo, Ruiz de Alarcón convierte al gracioso en portavoz de moralidad, pero también de una metateatralidad que ironiza a costa de las convenciones de la comedia nueva. A la espera de completar las variantes tipológicas de los graciosos en el teatro del Siglo de Oro, incluyendo todas las del comediógrafo mexicano, se percibe la existencia de sus variantes más características, como las de Beltrán y Tristán, analizadas en las páginas anteriores. Podemos concluir que Ruiz de Alarcón asocia la singularidad de los respectivos criados graciosos de *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* a una comicidad satírica, puesta al servicio de un programa reformista que, frente a la figura del donaire, cumple la función de atenuar su exagerado carácter burlesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO, Manuel (1980). «El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35, pp. 377-386.
- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRENES, Carmen Olga (1960). *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. València: Castalia Ediciones.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina (1993). «Anotaciones sobre el gracioso en Juan Ruiz de Alarcón». En Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad de Iztapalapa, pp. 83-97.
- GÓMEZ, Jesús (2002). «Precisiones terminológicas sobre “figura del donaire” y “gracioso” (siglos XVI-XVII)». *Boletín de la Real Academia Española*, 82, pp. 233-257.
- GÓMEZ, Jesús (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- GÓMEZ, Jesús (2022). «El gracioso calderoniano en *La fiera, el rayo y la piedra*». *Criticón*, 144, pp. 39-49.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOBATO, María Luisa (1994). «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro». *Criticón*, 60, pp. 149-170.
- LEY, Charles David (1954). *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- MCKENDRICK, Melveena (1994). *El teatro en España (1490-1700)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

- NEWCOMER, Charles Andrew (1923). *The Development of the Gracioso in the Works of Juan Ruiz de Alarcón*. José M. de Osma (dir.) [tesis doctoral]. Pittsburg, Kansas: Department of Spanish and Portuguese/Faculty of the Graduate School of the University of Kansas.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994). *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1960 [1634]). *Los pechos privilegiados. Ganar amigos*. Agustín Millares Carlo (ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1970 [1634]). *La verdad sospechosa. Las paredes oyen*. Alfonso Reyes (ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1975). *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*. Vern G. Williamsen (ed.). València: Hispanófila.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1993 [1634]). *La manganilla de Melilla*. Jesús F. Salafranca y Miguel A. Moreta (eds.). Málaga: Editorial Algazara.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2013a [1628]). *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2013b [1634]). *La prueba de las promesas*. En *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2002). «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón». *Bulletin of the Comediantes*, 54, pp. 91-113.
- SILVERMAN, Joseph H. (1952). «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de figura del donaire tradicional». *Hispania*, 35, pp. 64-69.
- VEGA CARPIO, Lope de (2018). *Cartas (1604-1633)*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1997). «El último Alarcón». En Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.), *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 97-115.

Recibido: 23/02/2024

Aceptado: 22/03/2024



PARA LOS FUTUROS ESTUDIOS DEL GRACIOSO ALARCONIANO

RESUMEN: Es necesario establecer sobre la definición del «gracioso» un acuerdo básico, cuyo desarrollo podría ser útil para los futuros estudios sobre este subtipo cómico del criado, tan característico de la comedia nueva. Con respecto al modelo previo establecido por Lope de Vega, se analizan las variantes significativas que introduce Ruiz de Alarcón en la comicidad de sus graciosos, como Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*.

PALABRAS CLAVE: gracioso, comedia, Juan Ruiz de Alarcón, criado, burla.

TOWARDS FUTURE STUDIES ON RUIZ DE ALARCÓN'S *GRACIOSO*

ABSTRACT: It is necessary to establish a basic agreement on the definition of the *gracioso*, the development of which could be useful for future studies on this comic subtype of the servant, so characteristic of the comedia nueva. With respect to the previous model established by Lope de Vega, the significant variants introduced by Ruiz de Alarcón in the comedy of his graciosos are analyzed, such as Beltrán in *Las paredes oyen* and Tristán in *La verdad sospechosa*.

KEYWORDS: *gracioso*, comedy, Juan Ruiz de Alarcón, servant, mockery.

