

DESDE BARCLAY HASTA CALDERÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL GRACIOSO EN *ARGENIS* Y *POLIARCO*



ALICIA VARA LÓPEZ
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
ESPAÑA

RESUMEN:

En 1621 se publica la *Argenis* de John Barclay, obra narrativa latina tardía que gozó de un éxito extraordinario en su época. Calderón decide adaptar tan celebrada historia y llevarla a las tablas en su comedia *Argenis y Poliarco* (circa 1627). Una de las mayores aportaciones del dramaturgo es la transformación del criado de Poliarco, Gelanor, en un gracioso propio de la comedia de su tiempo que se ajusta al marco teatral en el que aparece. En el presente trabajo se analizarán todos los cambios que experimenta Gelanor en su paso desde el molde narrativo al teatral, para convertirse en un prototípico gracioso de la *comedia nueva*. El examen de toda esta metamorfosis proporcionará claves acerca de la función del personaje en la comedia, pero también servirá para reflexionar acerca del *modus scribendi* calderoniano.

Palabras clave: John Barclay; *Argenis*, Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, gracioso.

FROM BARCLAY TO CALDERÓN: THE CONSTRUCTION OF THE GRACIOSO IN
ARGENIS AND POLIARCO.

ABSTRACT:

In 1621 the *Argenis* of John Barclay is published. A late Latin narrative that achieved a great success. Calderón decided to adapt this renowned story into his comedy *Argenis y Poliarco* (circa 1627). One of the biggest innovations of the author was the transformation of Poliarco's servant, Gelanor, into a *gracioso*, more suited to the theatrical ways of his time. In this paper we will analyze all the changes that Gelanor experimented from the narrative to the drama in order to become a proper *gracioso* for the *Comedia Nueva*. The analysis of all these metamorphoses will provide essential data about the role of this character in the comedy, but also will serve to study the *modus scribendi* of Calderón.

Keywords: John Barclay, Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, *gracioso*.

No es baladí subrayar que los personajes de *Argenis y Poliarco* (circa 1627) se sitúan dentro de la órbita del teatro calderoniano, lo que implica que algunos de ellos han tenido que ser claramente modificados y adaptados desde la *Argenis* de Barclay (1621) —pasando por la traducción de José Pellicer¹— al nuevo contexto literario y espectacular para el que se reelaboraron, de manera que llegaron a integrarse en los grupos convencionales de la comedia áurea y experimentaron significativos cambios².

Una de las mayores aportaciones calderonianas en la composición de *Argenis y Poliarco* a partir de los materiales de la fuente es la transformación del liberto de Poliarco, Gelanor, en un gracioso propio de la comedia de su tiempo³. En efecto, Rallo Grus, a propósito de *Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea*, señala la creación del gracioso como «la mayor distorsión que deriva del principio fundamental de la comicidad. No ya solo como contrapunto de la acción de los héroes, sino como distensión y entretenimiento»⁴. El principal objetivo del presente trabajo es trazar la trayectoria de este personaje desde la *Argenis* de Barclay hasta su conversión en un personaje teatral calderoniano, cuyo cometido en las tablas trataremos de dilucidar.

Es crucial tener en cuenta para empezar que, en el profundo proceso de conversión de los materiales previos, el dramaturgo no solo modifica a Gelanor concentrando en él el peso de la comicidad, sino que libera visiblemente a los demás personajes de una dimensión cómica que mostraban en la fuente. Calderón no habría

¹ La traducción de la *Argenis* realizada por José Pellicer fue tomada por Calderón como texto base para su reescritura, tal como se demuestra en el trabajo de Alicia VARA LÓPEZ, «De Barclay a Calderón: algunas claves para la determinación de la fuente inmediata de *Argenis y Poliarco*», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 2012, pp. 151-164.

² El *Arte nuevo de hacer comedias* alude a la mezcla de personajes de diversos ámbitos en relación con la concepción de la tragicomedia como un nuevo género en el que se llega al deleite a partir de la variedad («lo trágico y lo cómico mezclado», v. 174). En la comedia que nos ocupa la inmensa mayoría de los personajes son nobles e incluso pertenecientes a la realeza, aunque el gracioso y los malvados emisarios de Lidogenes se sitúan en clara oposición al representar el estamento más popular. Para un estudio de los personajes de la comedia nueva según el prisma del *Arte nuevo de hacer comedias* véase Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, pp. 283-306.

³ «El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actitudes de su propio señor» en Juana de JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963, p. 251.

⁴ Asunción RALLO GRUSS, «La distorsión dramática de un texto narrativo: *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, de Calderón», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, p. 573.

considerado decoroso que personajes como Poliarco, Timoclea o el propio rey Meleandro, pertenecientes a las más altas esferas sociales, se rebajasen con afirmaciones que serían motivo de risa para el público. Pero no por ello prescinde del humor en su comedia, sino que lo conserva en medidas dosis, concentrado únicamente en el criado. De igual modo que en las comedias caballerescas el escudero o acompañante del protagonista adopta las características del gracioso (como sucede con Guarín en *La puente de Mantible* o Malandrín en *El castillo de Lindabridis*), en esta pieza de raíz bizantina Calderón elige a Gelanor para cumplir dicha función y, para ello, lo priva de las virtudes que tenía su homólogo en la fuente⁵. Mediante la adaptación del personaje de Gelanor, el dramaturgo establece en *Argenis y Poliarco* dos grandes bloques antitéticos reforzados por la oposición (personajes idealizados *versus* gracioso⁶).

El Gelanor «barclayano» era un criado serio, fiel y valiente, tal como se demuestra en la reacción de enfado que manifiesta cuando Timoclea pone en duda su lealtad y capacidad de guardar silencio acerca del paradero de Poliarco en caso de que lo sometan a tortura. Lleno de indignación, el ofendido Gelanor da palabra de no revelar ni un solo dato y hace gala de su ingenio al inventar la falsa muerte de Poliarco:

Airado, respondió Gelanor que ni los azotes ni el ecúleo le moverían en la vida de su dueño, pero que tenía con qué deslumbrar a los enemigos. Ireme (dice) semejante a un embelesado, y a cualquiera de los no conocidos o de los sospechosos que me preguntaren por Poliarco, responderé con voz correspondiente a la mentira: «Ya no goza de la luz del día» (ff. 21v-22r).

Según esta tendencia a despojar al Gelanor calderoniano de las cualidades de su predecesor, en la comedia es Timoclea (y no él) quien inventa la falsa muerte de

⁵ «[El gracioso] En parte heredero de la tradición anterior, constituye una figura peculiar y nueva. Para Herrero se inspira en la misma vida real, además de integrar tradiciones de personajes cómicos como los esclavos o los pastores bobos. Pero el gracioso del teatro áureo es más complejo que algunos de esos predecesores, como el pastor bobo [...] Hay muchas clases de graciosos, marcadas todas, como indica Vitse, por la subalternidad respecto a los personajes del estrato noble. Más allá de esa subalternidad, su presencia y función es variable. A diferencia de lo que se suele afirmar, no es ni mucho menos el protagonista de las piezas cómicas, ni hay un paralelismo contrastivo rígido con el mundo de los señores. Es sin duda contrafigura del galán a menudo, y opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización caballerescas del galán, pero su actuación se liga otra vez al género», en Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 128.

⁶ Los malvados (Lidogenes, Eristenes y Lidoro), más cercanos al universo materialista del gracioso pero carentes del componente humorístico, merecerían un estudio propio.

Poliarco (125-126). Sin embargo, este hecho no se debe a la falta de inteligencia del nuevo Gelanor, que destaca en otros momentos por su agudeza, sino al egoísmo que lo caracteriza.

En efecto, en el lugar de la bondad y virtudes del siervo novelesco, van apareciendo en este Gelanor teatral una serie de defectos muy acentuados, comunes a muchos de los graciosos del dramaturgo⁷. Fausta Antonucci⁸, a propósito de *La dama duende*, señala algunos tópicos relacionados con esta figura cómica, que coinciden con las tachas que presenta el correspondiente personaje en *Argenis y Poliarco*⁹.

Uno de los defectos a los que apunta la estudiosa es la «afición a la borrachera»¹⁰, sugerida en la comedia que nos ocupa en un parlamento que ofrece, por su tono ridiculizante, un claro contraste con la previa canción en la que Timoclea y Selenisa se admiran en un registro lírico del espectáculo natural que contemplan. Las intervenciones del gracioso destacan por la presencia de asociaciones y metáforas peregrinas, que —en oposición a la sutileza de los conceptos pronunciados por los personajes más serios— producirían la risa¹¹:

TIMOCLEA	Sereno el cielo y el mar agradable vista ofrecen cuando espejos de sí mismos a competirse se atreven.
SELENISA	Y la tierra con los dos, pues en tornasoles vence

⁷ «El Pinciano distingue tres especies ridículas que caracterizan al *simple*: la *ignorancia*, la *necedad*, que se manifiesta en “palabras lascivas”, rústicas y groseras», y la *fealdad* en general (III, 60)» en Margaret NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (versión española de Amadeo Soler-Leris), London, Tamesis, 1974, p. 101. Para un estudio más profundo de las características del gracioso en el teatro de Siglo de Oro véanse las bibliografías de María Luisa LOBATO, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170; y Esther BORREGO GUTIÉRREZ, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje, el gracioso* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 442-459. Ya en el ámbito calderoniano puede consultarse la monografía de Lavinia BARONE, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra (publicaciones digitales del GRISO), 2012.

⁸ Fausta ANTONUCCI, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, 2000, p. 71.

⁹ Para una descripción del gracioso calderoniano como traidor, miedoso y desleal —a propósito del personaje de Candil en *El galán fantasma*— véase también Alfredo HERMENEGILDO, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995, p. 218.

¹⁰ En *La dama duende* Manuel acusa a su criado Cosme de darse a la bebida: «Vete de aquí, que estás borracho. Vete» (*Comedias*, I, p. 782).

¹¹ Cito siempre por la edición de Fernández Mosquera publicada en 2007 (*Comedias*, II).

al cielo en sombras azules
 y al mar en celajes verdes.
 GELANOR Si fuera el mar de hipocrás,
 como a partes lo parece,
 qué lindo monstruo que fuera,
 y más si pudiera hacerse
 todo de una limonada.
 Pudieran bajar a verle
 los dioses y dar dos higas
 al sacro néctar que beben.

Hipocrás, según el *Diccionario de Autoridades*, «es una bebida que se hace de vino, azúcar, canela, clavo y otros ingredientes [...], que se cuele para tomarla». La metáfora del mar en la que se inserta el término pone de manifiesto la simpleza y degradación moral del criado, que en vez de apreciar la belleza del panorama, solo piensa en saciar sus ansias por beber. En este contexto, la alusión a unos dioses admirados por el prodigio que cambiarían su sagrado néctar por estas bebidas vulgares añade comicidad al disparatado parlamento. Otros defectos propios del gracioso y ausentes en el Gelanor barclayano son la cobardía y deslealtad, manifestadas cuando el escudero de Poliarco, a pesar de tener una pistola, se entrega a los bandoleros sin luchar y deja a su amo desamparado. Cabe tener en cuenta también que la posesión de armas de fuego en lugar de espada es también una muestra de falta de valentía en la época.

La «desobediencia a las órdenes del amo» es, sin duda, un rasgo típico del gracioso calderoniano¹². Gelanor plasma su carácter temeroso y fanfarrón en su ridícula llegada «en cuerpo» junto a Poliarco¹³. La imagen del criado, encolerizado y con ansias de lucha en un momento en el que el peligro no existe, lo retrata ya en su primera entrada en escena. La locución «a cuerpo descubierto», que alude al «ánimo, valor y resolución con que uno espera sin temor el encuentro o lance contrario que tiene a la vista» (*Autoridades*), provocaría hilaridad en este contexto, pues la única razón por la que el criado está desnudo es porque —dominado por su miedo— dejó que lo despojaran de sus ropas:

¹² Fausta ANTONUCCI, *art. cit.*, p. 71.

¹³ Montesinos afirma que en la época de Calderón «el noble se estima, conoce su valor, pero no es dado, en general a bravuconadas. La fanfarronería es propia del lacayo» en José MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1967, p. 28.

Poco tiempo después, la incertidumbre acerca del origen de los fuegos en Sicilia sitúa a Gelanor en un nuevo trance. Timoclea le ordena que vaya a la corte a investigar el asunto, para conocer la verdad y sacar a Poliarco de su estado de inquietud. Es entonces cuando el criado manifiesta abiertamente su disconformidad con la misión encomendada. En su respuesta plasma debilidad de carácter y escasa lealtad, aunque, pese a todo, obedece a la dama.

TIMOCLEA No vayas tú, Poliarco,
 pues ya, el daño descubierto,
 en vano te sobresalta
 el temor; mejor acuerdo
 es que vaya Gelanor
 a la ciudad y, sabiendo
 el daño, vuelva a avisarnos.

GELANOR A mi pesar te obedezco.

POLIARCO Parte, Gelanor, y vuelve
 a darme la vida presto,
 pues tú solamente sabes
 la confusión en que quedo

Ha sido señalada por la crítica calderoniana la tendencia de los graciosos a cometer «pequeños robos» debido a su carácter codicioso¹⁴. En el ejemplo que sigue, aunque Gelanor no llega a robar, sí que se manifiesta como ruin y usurero cuando recibe un diamante de Arsidas en agradecimiento por la noticia de que Poliarco está vivo. En un momento de gran emoción para el fiel amigo de Poliarco, su escudero solo piensa en vender la joya y sacar beneficio económico, de forma que se retrata como cínico e impertinente¹⁵. El contraste entre la caballerosidad del buen amigo y la mezquindad del criado causaría un efecto cómico en el espectador:

ARSIDAS ¿Hay suceso más felice?
 Toma un diamante, lucero
 que no hay llama que le iguale

¹⁴ Fausta ANTONUCCI, *art. cit.*, p. 71.

¹⁵ A propósito de la condición ruin del gracioso, Charles Davis menciona esta anécdota en uno de los escasos artículos que existen acerca de la comedia (Charles DAVIS, «*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela», en *Comedias y comediantes* eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1989, p. 227).

y medio talento vale.
GELANOR Como quisiere el platero,
que, como esto no se entiende
y es su precio estimación,
lo que compra en un doblón
vale diez cuando le vende

De forma similar, cuando Lidoro llega muerto a la playa, arrastrado por las olas, Gelanor se muestra como un ser sin escrúpulos, ya que expresa sin reservas su deseo de aprovecharse de la situación —ahora sí— robándole sus pertenencias. Una vez más, la oposición del vil criado con un Poliarco respetuoso y humano que siente lástima y espanto ante la desgracia ajena se orienta a enaltecer la figura del héroe y a buscar la hilaridad en el público¹⁶. Gelanor desobedece a su amo, se burla de su turbación y se apropia de la bolsa que el cadáver lleva atada al cuello¹⁷:

POLIARCO ¿Qué es eso?
GELANOR Un hombre —no es nada—...
POLIARCO ¡Qué lástima! ¡Qué mancilla!
GELANOR ...que nadó y murió a la orilla.
POLIARCO El alma tengo turbada.
Mira si murió.
GELANOR Señor,
muerto está; mas miraré
otra cosa que yo sé.
POLIARCO ¿Qué?
GELANOR Qué cosa de valor
quiso escapar del rigor
de las ondas, que un fardel
trae al cuello. Mas ¡que en él
hay oro, plata o diamante!

¹⁶ Con respecto a esta misma idea, Montesinos afirma que, «insensible a las fuertes emociones que sacuden el corazón del héroe, la figura del donaire sólo se mueve a instancia de sus propias necesidades físicas» (José MONTESINOS, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1967, p. 32).

¹⁷ «Death conjoined to laughter or burlesque characters is a means of objectifying the existential consequences and the ambiguity for social life of the disappearance of an individual followed by a reapportionment of power and wealth» en Teresa SOUFAS, «Death as a Laughing Matter», en *The prince in the tower: Perceptions of La vida es sueño*, ed. Frederick De Armas, Lewisburg, Bucknell, University Press, 1993, p. 79.

POLIARCO ¿Posible es que no te espante
esa tragedia cruel?
Déjale.

GELANOR Gracias a Apolo,
que ya en la ocasión presente
vengo yo a ser el valiente
y tú el cobarde; mas sólo
una carta viene aquí

Debido a estos defectos morales del renovado Gelanor, el trato de Poliarco con él varía también en la comedia, donde el héroe pone en evidencia las insolencias de su escudero y lo frena con mayor irascibilidad («¿Posible es que no te espante / esa tragedia cruel? / Déjale»). Apreciamos este cambio con claridad en una escena en la que Gelanor le recomienda a su amo que se beneficie de su condición real para evitar ser perseguido en Sicilia, aunque ello implique quebrantar una de las normas impuestas al caballero cuando salió de Francia. Pese a que tanto en la fuente como en la comedia Poliarco rechaza rotundamente la propuesta del criado, el héroe calderoniano se altera de forma más notable y llega a amenazar de muerte a Gelanor, mientras que en la obra narrativa un amo amable explica a su criado la conveniencia de su ocultamiento.

<i>Argenis</i>	<i>Argenis y Poliarco</i>
<p>Gelanor, turbado del miedo leal, en el riesgo de su dueño juzgaba que debía Poliarco, renunciando al fingimiento, manifestar su sangre, su grandeza, porque, en publicando quien era, en estando recibido a su Magestad, al punto excusaría Meleandro la cruda sentencia, y sus enemigos le pedirían perdón. «No lo entiendes —respondió Poliarco— después de agraviado antes me importa encubrirme» (f. 16v)</p>	<p>GELANOR ¿A qué fin verte perseguido quieres, pues con sólo decir que eres, señor, el francés delfín pudieras...?</p> <p>POLIARCO Necio, villano, ¿tal pronuncias? ¡Vive Dios, que, a no estar solos los dos, te matara con mi mano! (127)</p>

Es sabido que la virtud de la *humilitas* era muy valorada en la época. Frente a ella, otra de las imperfecciones morales de los graciosos calderonianos es su tendencia a la fanfarronería. En *Argenis y Poliarco* Gelanor muestra este defecto en el citado pasaje

demás personajes, en la cual los valores caballerescos se invierten y dan paso al gobierno de los más vulgares instintos. Ya Alfredo Hermenegildo aseguraba que los graciosos

tienen una misión perfectamente definida que los sitúa al margen de la fábula. Son esos personajes los que llevan implícita la clave para descodificar el carácter lúdico, la diversión, inscrito en la comedia. [...] [El gracioso] actúa como quien no quiere comprometerse en las sinuosidades de la diégesis dramática. Asume un papel de observador y de parafraseador de las acciones y declaraciones de los personajes que ocupan el espacio dramático señorial²⁵.

Es, por tanto, responsabilidad del criado que los espectadores asimilen la dualidad en muchos de los acontecimientos representados en las tablas, ya que no hay nadie en mejor posición que él para transmitir la comicidad. Queda claro que el rasgo determinante del realismo grotesco es el “rebajamiento” de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo²⁶.

De hecho, la estilización a la que son sometidas las características y acciones de los personajes pertenecientes a las más altas esferas sociales se complementa con la deformación y parodia según la cual los retrata el gracioso. Javier Rubiera sintetiza de forma magistral este papel festivo del gracioso y lo relaciona con las novedades de la *Comedia Nueva*:

La introducción del «donaire» en el drama serio, y aún trágico, es efectivamente una de las señas de identidad del arte nuevo codificado por Lope de Vega. Ante todo provocaba risa y aligeraba la gravedad de una representación que siempre debía mantener su carácter festivo, pero el dramaturgo sabía bien que el rendimiento de esta figura sobrepasaba esta función y pronto se convirtió en una pieza clave de la construcción dramática. [...] En la baraja del reparto de una comedia dispone el dramaturgo de una carta de gran valor, la del gracioso, un comodín (*joker*) que puede utilizar en cantidad de situaciones diferentes y que se mueve con gran libertad física (escénica) y verbal²⁷.

²⁵ Alfredo HERMENEGILDO, *op. cit.*, p. 218.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 226-227.

Existe una serie de virtudes de las que goza el criado de Poliarco en la *Argenis* de Barclay: lealtad, valentía, humildad, inteligencia, respeto hacia el amo y seriedad. De todas ellas carece su correlato teatral y llega el momento de analizar el porqué de tan sustancial cambio. En primer lugar, el gracioso novelesco le debió de resultar a Calderón demasiado similar a su amo, por lo cual decidió invertir sus características y transformarlo nada menos que en un ser vulgar, cobarde, desleal, fanfarrón, codicioso, impertinente, ladrón y carente de escrúpulos. Con esta chispeante y desenfadada personalidad el personaje dramático de Gelanor resultaría más atractivo y equilibraría la seriedad y estilización de Poliarco. Además, dicho reajuste en la adaptación a las tablas encaja con el gusto por la variedad y la mezcla de opuestos, promulgado por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*, y va encaminado a contrarrestar la carga moral de la pieza con una inyección de comicidad e ironía que entraría de lleno en el horizonte de expectativas de un público aficionado a la comedia.

De lo dicho hasta aquí podría deducirse que Gelanor pierde seriedad y, por consiguiente, peso en su adaptación a las tablas. Pero esta afirmación daría lugar a un grave error interpretativo. Por el contrario, el criado calderoniano crece de forma significativa y gana protagonismo, personalidad y consistencia como personaje dramático. El cómico escudero de Poliarco cumple un papel clave para el funcionamiento de la obra, ya que a él le corresponde subvertir las leyes de la retórica y aportar un tono agudo y socarrón que provocaría hilaridad en momentos especialmente tensos. Con sus apartes y bromas, se sitúa en un lugar más próximo al público, al que invita a realizar un ejercicio de distanciamiento de lo que sucede en escena para participar de su punto de vista extravagante y burlesco, cambiar de registro y reírse de las mismas situaciones que están causando dolor y angustia a los demás personajes²⁸.

En este sentido, Carmen Bravo reflexiona acerca de la ruptura de la ilusión escénica que presenta habitualmente el personaje del gracioso en la comedia áurea y, en

²⁸ Carmen BRAVO VILLASANTE, («La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268), y Claire PAILLER, («El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50) reflexionan acerca de la ruptura de la ilusión escénica que presenta habitualmente el personaje del gracioso en la comedia áurea. En la misma línea, Hermenegildo caracteriza al gracioso como «un personaje marginal en la fábula» que «sólo encuentra una solidaridad en el espectador. Propone así al público el descubrimiento de la única vía eficaz para comprender el vacío, el juego, la gratuidad de los gestos solemnes y pomposos que el rito social impone a los señores. Dicha vía es la del alejamiento, la del mundo al revés, la del código hipertrofiado y caricatural, la de la locura o la ebriedad» (Alfredo HERMENEGILDO, *op. cit.*, p. 218).

la misma línea, Alfredo Hermenegildo caracteriza al gracioso como «un personaje marginal en la fábula» que

sólo encuentra una solidaridad en el espectador. Propone así al público el descubrimiento de la única vía eficaz para comprender el vacío, el juego, la gratuidad de los gestos solemnes y pomposos que el rito social impone a los señores. Dicha vía es la del alejamiento, la del mundo al revés, la del código hipertrofiado y caricatural, la de la locura o la ebriedad²⁹.

Así pues, como muchos otros graciosos calderonianos, Gelanor actúa como un intermediario entre los personajes dramáticos y los espectadores, pues es el responsable de abrir una grieta en el idealizado universo de su amo para introducir en determinados momentos chispas de materialismo destinadas a evocar la cercanía del mundo cotidiano.

En definitiva, Calderón pervierte al cándido criado de la fuente, le adjudica las prototípicas tachas morales del gracioso, porque solo de este modo puede atribuirle un discurso alternativo y paralelo, conforme al cual el escudero es a la vez objeto y agente de sus propias burlas. Nadie mejor que el impertinente Gelanor para sugerir la comicidad aun en los más trágicos sucesos, sin alterar un ápice el decoro ni la lógica interna de la comedia. La concesión de este papel al ruin escudero de Poliarco resulta muy acertada desde la perspectiva dramática, porque solo un criado insolente y carente de escrúpulos como él sería capaz de romper en cada intervención las más básicas normas de honor, caballerosidad y lealtad para atreverse a someter a los más íntegros y valerosos nobles a la distorsión degradada de sus juicios.

En los últimos versos, de forma convencional y metaliteraria, Gelanor —el que había sido en la fuente un mero criado— asume su función de gracioso, toma la palabra y le habla directamente al público para señalar que la comedia llega a su fin³⁰. Ya no queda duda de que la «calderonización» de este personaje es absoluta.

²⁹ *Ibid.*, p. 231.

³⁰ María Luisa Lobato analiza las fórmulas estereotipadas de cierre de las comedias, en las que el gracioso pide perdón por las faltas cometidas. Afirma la estudiosa que este personaje «exterioriza [...] el temor de los comediantes a los silbos del público» en María Luisa LOBATO «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 252.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000, pp. 61-93.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- BARONE, Lavinia, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO), 2012.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje, el gracioso* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 442-459.
- 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, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. DVD: Studiolum, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DAVIS, Charles, «*Argenis* y *Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela», en *Comedias y comediantes*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1989, pp. 217-231.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1981, pp. 51-101.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 251-276.
- MONTESINOS, José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1967, pp. 21-64.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger, 1984.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (versión española de Amadeo Sole-Leris), London, Tamesis, 1974.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50.
- PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José, trad., *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- RALLO GRUSS, Asunción, «La distorsión dramática de un texto narrativo: *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, de Calderón», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 561-577.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 225-249.
- SOUFAS, Teresa, «Death as a Laughing Matter», en *The prince in the tower. Perceptions of La vida es sueño*, ed. Frederick De Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, pp. 79-87.

- VARA LÓPEZ, Alicia, «De Barclay a Calderón: algunas claves para la determinación de la fuente inmediata de *Argenis y Poliarco*», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 2012, pp. 151-164.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 585), 2006.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- WILTROUT, Ann E., «Decoro y risa: dos motivos dramáticos de *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I, 1983, pp. 661-669.



DOI: 10.14643/11A

RECIBIDO: NOVIEMBRE 2012
APROBADO: ENERO 2013