

La Égloga del Carnaval de Juan del Encina: rasgos para el establecimiento de un paradigma de la risa en la Comedia.

David Gómez Torres
University of Wisconsin-Oshkosh

Dentro del conjunto de los personajes-tipo que aparecen en la Comedia del Barroco español hay uno que ha llamado, y que llama, constantemente la atención de la crítica: el gracioso o la figura del donaire. Manuel Durán hace, en "Lope y la evolución del gracioso", una recapitulación de las distintas conclusiones que se han alcanzado sobre el gracioso: "parodador de las acciones de su amo" (5) según Ticknor, "razonable y razonador" (5) para Schack, para Martinenche "el gracioso expresa y simboliza uno de los aspectos del alma española, el sentido común" (5); Klein asocia a los graciosos con "los criados y esclavos de las obras de Plauto" (5) y según Montesinos es "parte del espíritu aristocrático de la comedia española" (5). El análisis de Durán, por su parte, aborda el estudio del gracioso desde el punto de vista de la teoría de Jung, asociándolo al arquetipo del bromista o Trickster (7).

Entre otros estudios dedicados al gracioso cabe citar, por su extensión, *El gracioso en el teatro de la Península* de David Ley que pasa revista a una extensa selección de graciosos, así como *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* de Juana José de Prades, que ofrece también un resumen de consideraciones sobre el gracioso. Al igual que los citados anteriormente, tanto las conclusiones de Prades como las de Ley suponen un enjuiciamiento del gracioso, según una serie de valores éticos y estéticos: es bueno, codicioso, cobarde, pedigüeno, fiel, glotón, dormilón, tiene buenos propósitos morales, etc., cual personaje de carne y hueso se tratará.¹ La aplicación de estos calificativos revela, sobre todo, la peana ideológica del crítico y deja de lado el precisar la especificidad del discurso al que pertenecen los rasgos ridículos (en el sentido etimológico de hacer reír) del gracioso, un discurso que aquí asociamos con el Carnaval.

Una aproximación diferente al gracioso la ha llevado a cabo Myra Gann, basándose principalmente en las teorías sobre el Carnaval y la risa de Mijail Bajtín. En su excelente trabajo, Gann pone de relieve la coincidencia existente entre las manifestaciones grotescas y carnavalescas seña-

ladas por Bajtín y los fenómenos o rasgos risibles que aparecen asociados al gracioso del teatro barroco español. Los rasgos que se asocian al gracioso, dice Gann, "se han visto como elementos reunidos en el personaje-tipo por coincidencia, de manera casual, o simplemente como rasgos que heredó de sus precursores literarios" (*Risa festiva* 53) y señala que "falta demostrar la ley que subyace en el sentido del personaje y hace que tales características se junten naturalmente en él" (53). Tomamos como punto de partida esta ley hipotética a la que alude Gann y partimos de la consideración de que es en el Carnaval y el grotesco, en el sentido bajtiniano del término, donde hay que buscar el conjunto de rasgos que, acumulados en mayor o menor medida en torno al gracioso, hacen reír al receptor de la Comedia.

En este trabajo consideramos el Carnaval como un *corpus* o un paradigma formado por un número determinado de rasgos, susceptible de ser establecido y analizado a partir de la casuística de cada comedia particular. Si para la definición de paradigma partimos de la definición que apuntan O. Ducrot y T. Todorov "dos unidades *u* y *u*¹ pertenecen a un mismo paradigma si —y únicamente si— son susceptibles de reemplazarse mutuamente en un mismo sintagma" (*Diccionario* 131), la constitución de un paradigma de la risa vendría dada por la existencia de todos aquellos elementos que potencialmente pueden aparecer en una comedia con el fin de hacer reír al público. La intencionalidad de provocar la risa es la función que define la pertenencia o no pertenencia de una determinada manifestación a este paradigma.

Consideramos esas manifestaciones de esencia fundamentalmente carnavalesca y grotesca y que, lejos de ser manifestaciones aisladas y sin conexión, conforman un tipo de discurso que entra en confrontación con un discurso de naturaleza distinta, el del orden social que impera en la Comedia. Este discurso grotesco carnavalesco, que puede ser denominado como no-serio, se enmarca en un contexto más amplio —el de la comedia en su totalidad— dominado por el discurso serio u oficial, entendiéndolo éste como aquél en el que se proyecta el sistema de valores propios de una sociedad conservadora como la española del Barroco.²

La elección de *La Égloga del Carnaval* obedece a dos razones: en primer lugar, esta égloga está constituida exclusivamente a base de rasgos carnavalescos, por lo que representa un campo idóneo de estudio para la clasificación de éstos; en segundo lugar, es un caso de discurso carnavalesco que no aparece "contaminado" (y por lo tanto dominado) por los presupuestos del discurso serio u oficial que va a dominar la Comedia del Barroco. Antes de entrar en la precisión de estos rasgos grotescos y carnavalescos apuntaré brevemente algunas de las características que repetidamente aparecen asociadas al gracioso que, según la preceptiva,³ debe per-

tenecer a las capas bajas de la sociedad: su afán desmesurado por la comida y la bebida, los gritos, los juramentos, los insultos, el habla deformada (el mal llamado sayagués⁴), el miedo, su afán por la abundancia, las profecías, la parodia de las acciones del amo, etc. . Todos éstos son rasgos que, a su vez, han sido apuntados por Bajtín como pertenecientes al grotesco y al Carnaval, detectados en el análisis de la obra de Rabelais, lo cual nos permite afirmar el carácter supranacional de éstos recursos, la existencia de un *corpus* común para las literaturas europeas del que se nutren los personajes-tipo que hacen reír.⁵

La *Égloga del Carnaval* nos permite abordar el estudio de varios de esos rasgos, preexistentes a la formación de la Comedia nueva. En este punto se impone una aclaración: este trabajo no trata sobre antecedentes literarios y por lo tanto ni de discutir sobre la originalidad del tratamiento de la figura del gracioso, ni de establecer la mayor o menor maestría con la que los diferentes escritores de comedias lo han tratado, sino de afirmar la existencia de un discurso grotesco/carnavalesco, vivo en la Europa medieval, sobre el que necesariamente se asientan los recursos de la risa en la Comedia barroca.⁶ Este discurso es, por otra parte, perfectamente reconocible por la audiencia como perteneciente a un orden distinto del que simulan las figuras elevadas de la Comedia. El choque de ambos discursos, o si se quiere, la irrupción del discurso del Carnaval en un marco dominado por el discurso serio es el pilar fundamental sobre el que se asientan los efectos risibles.

Aunque, como hemos señalado, en la *Égloga del Carnaval* el discurso oficial no aparece explícitamente, ello no quiere decir que no se encuentre *in absentia*; según Umberto Eco, "one must know to what degree certain behaviors are forbidden, and must feel the majesty of the forbidding norm, to appreciate their transgression. Without a valid law to break, carnival is impossible" (*Frames* 6). Al contrario del discurso serio, que no invoca otro diferente, el discurso carnavalesco remite necesariamente al serio. La transgresión alude directamente a la naturaleza del marco que se está rompiendo. Julio Caro Baroja señala que en el Carnaval "desde un punto de vista social, lo que imperaba era una violencia establecida, un desfreno de obras y palabras; así *la inversión del orden normal de las cosas* tenía un papel primordial en la fiesta" (subrayado nuestro) (*Carnaval* 50). Evidentemente, la suspensión, alteración o inversión del orden presupone la existencia de éste. Lo que nos interesa notar, sin embargo es que ambos órdenes están perfectamente separados y delimitados. Cuando decimos que en la *Égloga del Carnaval* el discurso carnavalesco no aparece contaminado por el discurso serio nos referimos a que éste no aparece de manera explícita y, especialmente, a la circunstancia —diferencia fundamental con la Comedia— de que el final de la obra no está dominado

por un principio ético que, de cara al espectador, confirme los presupuestos del discurso serio.

La *Égloga del Carnaval* se representó "la misma noche de Antruejo" (Encina, *Obras* 165) de 1495 en presencia de los Duques de Alba; es una de esas obras que Charlotte Stern define como "*festival or seasonal pieces* . . . which in earlier centuries had a decidedly magic and ritualistic function" (*Lope* 14). El tema central es clave dentro del panorama del Carnaval y lo grotesco; la consumición de alimentos, la glotonería, una de las características básicas en cuanto a la definición del gracioso posterior de la Comedia. En la terminología de Bajtín, el motivo que se presenta aquí es de "la gran boca abierta y el de la deglución" (*Cultura* 251), o en términos generales el de la satisfacción corporal. Según Caro Baroja "la *carnalidad* se refería a toda clase de placeres carnales, no sólo el de la gula, que es el más conocido" (énfasis en el texto) (*Carnaval* 49). No se excluye, pues, una alusión a los placeres sexuales, sobre todo si se tiene en cuenta las descripciones sobre la abstinencia que regían durante el período cuaresmal. Es también una indicación de esto el doble sentido que muchas veces existe en castellano entre nombres de alimentos y sexualidad.

La acción es simple: Bras, pastor, entra en escena dando gritos en favor de la eliminación de Carnal, mientras Beneyto, otro pastor, se dispone a comer. Beneyto convence a Bras para que se sume a la comilona. Beneyto le relata a Bras la batalla que ha presenciado entre Carnal y Cuaresma, en la que Carnal ha salido derrotado. Invitan a Lloriente y Pedruelo, también pastores, a sumarse a la celebración de Carnal, lo que éstos hacen gustosos. La *Égloga* termina con un villancico en el que se combinan las exhortaciones al comer con las muestras de dolor que produce la llegada del período cuaresmal.

Además del rasgo omnipresente de la comilona continuada que presenta la trama, y la constante alusión a las tripas que esto significa, hay que destacar en primer lugar el uso del lenguaje coloquial: "repantigado" (3) en lugar de repleto, "estoy ancho" (4) por estar satisfecho, "gorgomillera" (6) por garganta; "cumpre" (11) por cumple, "rehincha el pancho" (14) por estar satisfecho, "daca" (21) por dame; "collorado" (40) por colorado, "deslome" (46) por deslome, "huerte" (49) por fuerte, etc. . El uso de este tipo de lenguaje tiene como objetivo el enmarcar socio-culturalmente a los que lo usan, indicar que los pastores en este caso (y más tarde lo mismo puede decirse de los graciosos) pertenecen al último peldaño de la escala social, la de los criados o sirvientes.

Teniendo en cuenta el contexto de la representación, la sala ducal del palacio de Alba, y el público que asiste a la representación, noble, la función de este dialecto es la de provocar la risa en un público "culto", entendiéndose éste como un público que sabe hablar "mejor" que los pastores.

Esta forma de hablar, que se conoce como *sayagués*, pasará a ser en la Comedia un recurso típico del habla de los graciosos, perfectamente reconocible por el público urbano que asiste a las representaciones.

Además de las particularidades fonéticas (cambio r>l y l>r, palatalización, aspiración de la f, notadas más arriba), el vocabulario utilizado remite a funciones y partes corporales que no aparecen en el discurso de los nobles. A "gorgomillera", ya apuntado, hay que añadir "sopetemos" (120) por beber o tragar,⁷ los "passapanes" (133) en lugar de garganta, "embutamos estos panchos" (196) y "recalquemos el pellejo" (197), que hacen referencia a las tripas, sin olvidar los "mocos" (181) que Lloriente tiene que limpiarse antes de empezar a beber, y que es la muestra más clara en el texto de las excrecencias corporales. Esto encaja con los planteamientos de Bajtín, según los cuales, en el realismo grotesco, "el énfasis está puesto en las partes del cuerpo que éste abre al mundo exterior o penetra en él a través de los orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias, tales como la boca, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz" (*Cultura* 30). Este énfasis en las partes corporales (en lugar de la descripción de la cara, por ejemplo) apunta hacia un cuerpo abierto, inacabado, en contacto con el mundo mediante la deglución y la expulsión.

Otro aspecto carnavalesco es la profusión de insultos y juramentos, todo ello enmarcado dentro de lo que se conoce como lenguaje grosero. Entre los insultos es notorio el uso de "hideputa(s)", y los insultos tienen, en el sistema grotesco carnavalesco, por una parte una función denigradora y por otra, laudatoria:

Aunque en las alabanzas ordinarias, los elogios y las injurias están separados, en el vocabulario de la plaza pública ambas parecen referirse a una especie de cuerpo único, aunque bicorporal, que es injuriado y elogiado al mismo tiempo. Esto explica por qué en el lenguaje familiar (y sobre todo en las obscuridades) las injurias tienen frecuentemente un sentido afectuoso y laudatorio. (*Cultura* 149)

El ejemplo más claro de este fenómeno puede localizarse en el insulto/alabanza que Beneyto le dirige al tocino: "hideputa, y cómo sabe/esto que está collorado" (39-40). En este caso el insulto viene a reforzar la cualidad positiva (el buen sabor) de la veta magra del tocino.⁸

Los juramentos son también parte del lenguaje no oficial, o que al menos no se ajusta a las reglas de corrección o decencia. El uso de juramentos tiene implicaciones que escapan a la mera profanación:

Existen en cada época palabras y expresiones que sirven como

señal; una vez empleadas, se sobreentiende que uno puede expresarse con entera libertad, llamando las cosas por su nombre y hablando sin reticencias ni eufemismos. Esas palabras y expresiones crean un ambiente de franqueza y estimulan el tratamiento de ciertos temas y concepciones no oficiales. (*Cultura* 169)

El uso de juramentos por lo tanto se halla estrechamente ligado a la atmósfera de libertad del Carnaval y a la ruptura de las normas sociales y decoro. En el caso de los pastores, los juramentos forman parte de las exclamaciones y los gritos que salpican su discurso: "¡Dios loado!" (Bras, "¡Juro a mí!" (Bras, 11), "¡mal pecado!" (Bras, 35), "¡Miafe, Bras!" (Beneyto, 48), "¡jurote" (Beneyto, 50). Es éste un rasgo que va a ser característico del habla del gracioso posterior de la Comedia, si bien no exclusivo ya que también los nobles, si bien menos frecuentemente, recurren a ellos. Hay sin embargo, una diferencia en el uso de juramentos entre nobles y plebeyos (graciosos) en la Comedia: el uso del juramento por parte del noble produce en situaciones de disforia, mientras que los juramentos por parte del gracioso ocurren tanto en situaciones de disforia como de euforia, igual que ocurre en esta égloga.

Ligados a los juramentos, en el sentido de exclamaciones, están los gritos (que entran dentro del grotesco por entrar dentro de la categoría de desmesurado o lo descompuesto). Al apercibir a Lloriente y Pedruelo, Beneyto dice a Bras: "Dales huertes apitos,/que los aturries a gritos" (11-14). El dar gritos o voces, o el hacer ruido en general es parte de la celebración del Carnaval, según documenta Caro Baroja (*Carnaval* 52).⁹

Entre otras prácticas carnavalescas está el "publicar hechos escandalosos que deberían mantenerse en secreto" (Caro Baroja 91). Bras acusa a Pedruelo de haber robado a Antón la leche que trae, es decir, hace público un hecho que puede traer graves consecuencias para Pedruelo. Al mismo tiempo esta acusación equivale a una injuria (en el caso de que la acusación sea falsa), lo cual encaja también dentro de la costumbre del Carnaval (Caro Baroja 91).

El hecho de que en el texto el robo o la acusación de robo sea un tanto de leche no es casual. En primer lugar, el robar equivale a "hacer mal", es decir, es algo condenable desde el punto de vista social, o lo que es lo mismo, es una ruptura del orden. Sin embargo, dentro de las coordenadas del Carnaval se incluye la premisa de hacer mal de una manera organizada. Según Caro Baroja, entre estas fechorías organizadas está "robar determinados objetos de las casas, por ejemplo, cacharros con leche o simplemente recipientes de uso doméstico" (94). Tanto el hacer mal de Pedruelo —si perder de vista el robo de leche, comida, que sigue manteniendo a la glosa

nería— como la publicación del hecho por Bras (“muy mal habras”, se defiende Pedruelo, 158) se engloban dentro de las prácticas carnavalescas.

Este aspecto del Carnaval, la publicación de hechos que pueden ser escandalosos, tiene su transposición en la Comedia en un aspecto privativo del gracioso y asociado con el insulto de loco que muchas veces se le asigna: es característica del loco decir la verdad (o pregonar un hecho que el resto de la comunidad prefiere callar) allí donde a otros, por cuestiones de decencia o respeto, optan por callar, especialmente por el carácter difamatorio que esto puede tener.

Dos recursos lingüísticos ligados al Carnaval y la risa son los refranes y la repeticiones. El refrán que aparece en el texto (“¡Muera gata y muera harta!” Bras, 23) viene a recalcar el ambiente de gula (comer hasta hartarse o comer hasta reventar) que domina en el texto y está estrechamente ligado a las repeticiones, todas ellas exhortaciones al comer y al beber, así como a la imposibilidad de comer más, las referencias al “pancho” lleno y al estar harto que aparecen en boca de Bras. Si las repetidas invitaciones al comer son cómicas, no lo son menos las quejas que indican la imposibilidad de matar la gula a pesar de la abundancia de comestibles.

El último aspecto lingüístico al que nos referiremos aquí son dos nombres: San Gorgomellaz y Pedruelo. El segundo de ellos es un diminutivo de Pedro, pero este diminutivo tiene otro significado: “V. Risco, por su parte, indica que el chorizo propio del Carnaval se llamaba ‘Pedro’ a secas o ‘Pedrolo’, y que se hacía con el intestino recto del cerdo, carne, cebolla, etc.” (Baroja 105). El nombre del pastor es, por lo tanto, el de uno de los manjares carnavalescos por excelencia, el equivalente de la longaniza personificada en el relato de la batalla hecho por Beneyto, que es perseguida por las hortalizas. San Gorgomellaz, por su parte, además de ser un santo no oficial (paródico), está formado sobre “gorgomillera”, o lo que es lo mismo, garganta. Los nombres son, pues, “personificaciones” del aparato digestivo y de los alimentos.

El uso del nombre de San Gorgomellaz nos lleva a establecer otra conexión dentro del panorama de la literatura grotesco/carnavalesca y que tiene que ver con Bajtín y Rabelais. Como hemos indicado, *Gorgomellaz* está construido sobre *gorgomillera* o garganta, y en esta palabra tiene su origen el nombre de Gargantúa: “Gargantúa nació profiriendo un grito feroz: ‘¡A beber! ¡A beber!’ a lo que Grandgousier replicó: ‘¡Qué grande lo tienes!’ (refiriéndose al gaznate). Es debido a esta primera palabra pronunciada por el padre, que dan al niño el nombre de Gargantúa” (*Cultura* 415). Tanto Gorgomellaz como Gargantúa son nombres o apodos que dejan de tener un aspecto neutro y que pasan a incluir una idea de apreciación, sea positiva o negativa, es decir, ambivalente. Si bien en la Comedia los nombres de los graciosos son nombres asociados con rústicos y criados y en la

mayoría de los casos no se cargan de un significado especial, cabe citar algunos como Chacón o Mosquito (ambos usados por Moreto en *El desdén con el desdén* y en *El lindo don Diego* respectivamente), el primero de los cuales remite a la chacona o baile de Carnaval y el segundo a la ubicuidad y molestias que puede causar el insecto, imagen acorde con el comportamiento del gracioso en este caso.

El último recurso al que nos referimos aquí es el de la parodia, por haberse dicho repetidas veces que el gracioso de la Comedia parodia, especialmente en las relaciones amorosas, las acciones del amo. El caso más evidente de parodia en esta égloga es, sin duda, el de la batalla de Carnal y Cuaresma, cuyo texto previo más conocido es el del Arcipreste de Hita. Los detalles de la diferencia entre el episodio de la batalla han sido ya notados por López Morales.¹⁰ Nos interesa destacar sobre todo el aspecto denigrador de la parodia, sin perder nunca de vista que “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (Bajtín, *Cultura* 25) por lo tanto no vemos aquí la parodia como algo negativo, sino “ambivalente, a la vez negación y afirmación” (énfasis en el texto) (*Cultura* 25).

Tomando como referencia la épica, la denigración afecta en primer lugar a la relación de la batalla y a los componentes de las huestes. En lugar de caballeros encontramos puerros, hortalizas, sardinas, ajos y cebollas en un bando y longanizas, buñuelos, tocino, gallos, manteca y queso por el otro. Este proceso de personificación entraña la concepción del mundo al revés, tan típico del Carnaval, mientras que las huestes, en lugar de remitir a los ideales caballerescos de honor y valor, lo hacen a las menos marciales imágenes de la bebida y la comida. Toda la escena contada tiene como motivo la derrota de Carnal, el destronamiento del Carnaval en medio de abundantes golpes que, no olvidemos, se corresponde con las escenas de bastonazos de los personajes bajos de la Comedia y muy especialmente de los entremeses, como ocurre, por ejemplo, en la escena final de *El retablo de las maravillas* de Cervantes.

A Beneyto la Cuaresma le produce miedo: “a mi espantóme” (47). Según Bajtín, “el grotesco medieval y renacentista, basado en la cosmovisión carnavalesca, está exento de esos elementos terribles y espantosos y es, en general, inofensivo, alegre y luminoso” (48). La Cuaresma aparece también igualada a “muerte” (226), ahora bien, el espanto cuaresmal equiparado a muerte pierde sus tintes trágicos mediante el uso del relato cómico, se desviste de todo aquello que remite a lo terrible, en otras palabras, aparece desmitificado. El miedo (ahora desmitificado y por lo tanto ya injustificado) hace reír a la audiencia, recurso que será profusamente utilizado en la Comedia y que pasará a ser una de las características del gracioso.

Esta égloga llama asimismo la atención sobre el género pastoril. La convención literaria presenta en el género pastoril “pastores” alejados del

trabajo y cuyos devaneos se centran en torno a cuestiones de amor. La *Égloga VI* no puede sino arrojar luz sobre la artificialidad de la convención literaria. Lo hace en dos sentidos: en cuanto a la temática y en cuanto a la lengua. La temática porque opone tripas a ideales; la lengua —incluso tratándose de una convención literaria— porque presenta la oposición al “bien hablar”, de otras églogas pastoriles, como por ejemplo, la *Égloga de Plácido y Vitoriano*, en la que estas peculiaridades lingüísticas (en teoría representativas de los pastores “reales”) que hemos señalado han sido reducidas al mínimo o desaparecido prácticamente.

Este recurso paródico —como recurso delator de la convencionalidad del género— tiene su equivalente en la Comedia barroca, como ha sido puesto de manifiesto repetidas veces, en el paralelismo que muchas veces existe entre las acciones del amo y del criado. El caso más notorio del remedo de las acciones del amo se centra en los enamoramientos paralelos galán-dama y gracioso-criada. En el caso del galán-dama nos encontramos con el interés de los personajes centrado en las cuestiones de amor, mientras que la relación gracioso-criada se rige por el principio del interés material o de regodeo del cuerpo. Suponemos que esta diferencia en el tratamiento del motivo de las conductas no dejaría de ser irónico para un público perfectamente familiarizado con el hecho de que la mayoría de los matrimonios, en la sociedad española de esa época, eran apañados, con la mira puesta en el interés material —especialmente entre las clases nobles— y en los que la voluntad de la mujer era poco menos que inexistente.

Los rasgos que hemos apuntado indican que el gracioso no aparece de manera espontánea en la Comedia, si bien es aquí donde se desarrolla hasta el punto de convertirse en personaje de obligada presencia. Los personajes y recursos cómicos de los entremeses, especialmente los de Lope de Rueda, si bien pueden calificarse como antecedentes inmediatos del gracioso, no por ello dejan de compartir la misma base carnavalesca de la *Égloga del Carnaval*.¹¹ Estos recursos no tienen nacionalidad específica, sino que pertenecen a fondo cultural común europeo, independientemente de la relevancia que tengan en la Comedia.

Para Karl Vossler “el gracioso es fruto de la complacencia española en la ambigüedad de todas las cosas en parodias y contrastes, en el gradualismo y en el paralelismo” (Prades, *Teoría* 41). Aunque con frecuencia se han utilizado explicaciones deterministas para aclarar ciertos aspectos de la literatura española —como por ejemplo J.C. Sismonde de Sismondi, para quien el hiperdesarrollo de la literatura caballeresca en España se debe a que es una nación “prone to excesses of the imaginative sense” (Close, *Romantic* 58)— no concidimos con Vossler. El gracioso es el exponente de una veta grotesca y carnavalesca existente en la literatura europea y que

puede ser trazada también, por citar dos ejemplos, en la prosa de *El Quijote* o en la poesía burlesca de Quevedo, en las que es posible detectar recursos similares a los que hemos analizado aquí.

• NOTAS

¹ Prades recoge las opiniones de Holland, Pfandl, Vossler, Kennedy, Montesiños, etc. Las conclusiones de Prades son un compendio de los juicios de éstos: “el gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracia y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor” (251). Según Prades en el teatro español “la sociedad española tenía una representación más auténtica [que en otros teatros europeos]” (251), de lo que deducimos que para Prades, el gracioso es un tipo con existencia real en la vida española del siglo XVII.

² La confrontación de estos dos discursos implica la prevalencia de uno de ellos al final de la Comedia; según Wayne C. Booth “even drama, which on its surface seems polyphonic, and which became for Western objectivists a kind of model to be emulated by fiction, is by nature monologic, because the dramatist is always imposing upon his characters what they must say” (*Problems* xxii). Desde el punto de vista discursivo, la naturaleza monológica de la Comedia se hace patente en el dominio absoluto final de los valores del discurso serio sobre los del Carnaval, independientemente de que éstos tengan, puntualmente y esporádicamente, cierto carácter subversivo.

³ Las preceptivas son muy claras en este sentido; valgan como ejemplo los versos de Carlos Boyl en *Don Carlos a un licenciado que deseava hazer comedias*: “El lacayo, y la fregona, /el escudero y la dueña, /es lo que mas en efeto/a la boz comun se apega” [sic] (Chaytor, *Dramatic Theory* 40). La voz risible, al ser adjudicada a las clases sociales inferiores, ocupa, implícitamente, un escalón inferior en importancia o valor a la voz no risible o sería otorgada a los personajes de clases superiores.

⁴ Humberto López Morales ha estudiado con detenimiento las características de este lenguaje “sayagués” y su conclusión es que no puede hablarse de dialecto sayagués. Se trata más bien de una construcción artificial, en la que abundan los rasgos leoneses (*Orígenes* 172-190). Por otra parte, “con anterioridad a Enzina, la caracterización de esta lengua se hace sin leonesismos, lo cual dificulta sobremanera pensar en una ‘tradición sayaguesa’ pre-enziniana, especialmente si se tiene en cuenta que los elementos leoneses serán los más distintivos de esta lengua, que aparecen aunque empobrecidos y muy esporádicos, en los autores de finales del

XVI y del XVII" (*Orígenes* 173). En conclusión, no hay que ver en el "sayagués" el dialecto de la comarca zamorana de Sayago, sino como un recurso artificial (convencionalismo puesto de relieve por otra parte por Gillet, Dámaso Alonso, Frida Weber de Kurlat y John Lihani) para caracterizar a las clases sociales inferiores y cuya función principal es la de provocar la risa.

⁵ Estos recursos no son exclusivos del teatro de Encina. José I. Suárez ha estudiado ampliamente estos fenómenos en el teatro de Gil Vicente en su libro *The Carnival Stage*. En la página 77 ofrece una enumeración de ellos.

⁶ No quiere esto decir que la comicidad, la parodia, la carnavalización de la literatura sea un fenómeno exclusivamente medieval, sino que como señala Suárez, "it dates back to the birth of Greek comedy and the emergence of satire (Menippus) as it supplanted the Socratic dialogues" (*Carnival Stage* 51).

⁷ Las referencias al *comer* mediante el uso del verbo *comer*, *cenar* y *tragar* aparecen diecinueve veces en el texto y las relativas al beber (verbos *beber*, *sopetar*, *sorber* y *mamar*) veintidós, lo que da una idea, dada la reducida extensión del texto, de la relevancia que tienen las alusiones a la función biológica de la digestión.

⁸ La explicación del fenómeno en el que coinciden insulto y alabanza se encuentra de manera expresa en *Don Quijote de la Mancha*, y la hacen Sancho Panza y el escudero del Caballero del Bosque (II.13). Tras describir Sancho a su hija, el escudero del Caballero del Bosque exclama: "¡Oh hideputa puta, y que rejo debe tener la bellaca!" (864). Sancho reacciona con enojo ante tal epíteto: "Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ningunade las dos, Dios queriendo, mientras yo viviere. Y háblase más comedidamente; que para haberse criado vuesa merced entre caballeros andantes, que son la mesma cortesía, no me parecen muy concertadas esas palabras." (864). Aunque el escudero del Caballero del Bosque trata de dar una explicación del uso de "hideputa" ("aquello que parece vituperio en aquel término es alabanza notable"- 866) es Sancho el que finalmente termina reconociendo la ambivalencia de la injuria. Después de exclamar "¡Oh hideputa, bellaco, y como es católico!" refiriéndose al vino el otro escudero le echa en cara el uso de "hideputa" ahora, ante lo cual Sancho concede: "Digo —respondió Sancho— que confieso que conozco que no es deshonra llamar hijo de puta a nadie cuando cae debajo del entendimiento alabarle." (869).

⁹ En cuanto a los gritos dice Bajtín que "la cultura de la lengua vulgar era en gran medida la palabra proclamada a viva voz al aire libre, en la plaza y en la calle. Los gritos ocupaban un lugar de suma importancia dentro de la cultura de la lengua popular" (*Cultura* 164).

¹⁰ "El detallado episodio de la *Pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma*, de sesenta y un tetrástofos ha quedado reducido a un breve fragmento de cuarenta y nueve versos. El relato de Beneyto atañe sólo a lo más principal, al encuentro bélico, a la acción misma. Del ejército original de doña Cuaresma han quedado los puerros, la hortaliza, la sardina, los ajos, las cebollas, los huevos, la manteca y el

queso; al de don Carnal se hace alusión pasajera: la longaniza peligrosamente amenazada, los buñuelos desmayándose, el tocino apaleado, los gallos corriendo desesperadamente por los oteros, entre otros muertos o heridos" (López Morales *Orígenes* 130).

¹¹ En su análisis de *La villana de la Sagra* de Calderón, Alfredo Hermenegildo señala que Carrasco aparece "para marcar, de modo gratuito y adramático, la existencia de dos visiones del mundo, la seria, la oficial, la de los señores poseedores y la jocosa, la de los que se marginan del rito oficial y adoptan comportamientos enraizados en la tradición de la fiesta popular" (*Gracioso borracho* 284). Independientemente de la función dramática que se le asigne a cada gracioso en particular, nos parece relevante anotar la diferencia que establece Hermenegildo entre el rito oficial o serio y la *tradición* de la fiesta popular, o el Carnaval, que pervive en la Comedia.

• OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- Booth, Wayne C. Introduction. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. By Mikhail Bakhtin. Ed. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus, 1965.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Salvador de Madariaga. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1962.
- Chaytor, H.J., ed. *Dramatic Theory in Spain. Extracts From Literature Before And During The Golden Age*. London: Cambridge UP, 1925.
- Close, Anthony. *The Romantic Approach to "Don Quixote"*. Cambridge: UP, Cambridge, 1978.
- Ducrot, Oswald, and Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias de la lengua*. 7th ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Durán, Manuel. "Lope y la evolución del gracioso." *Bulletin of the Comediantes* 40.1 (1988): 5-11.
- Encina, Juan del. *Obras dramáticas*. Ed. Rosalía Gimeno. Madrid: Ediciones Itsmo, 1975.
- Eco, Umberto. "The Frames of Comic 'Freedom'." *Carnival!* Ed. Thomas Sebeok. Berlin; Mouton, 1984:1-9.
- Gann, Myra. "La risa festiva en el gracioso de Lope de Vega." *Bulletin of the Comediantes* 41.1 (1989): 51-74.
- Hermenegildo, Alfredo. "El gracioso borracho: Estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina." *Bulletin Hispanique* 90. 3-4 (Juillet-Décembre 1988): 281-299.

- José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: C.S.I.C., 1963.
- Ley, David. *El gracioso en el teatro de la Península*. Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- López Morales, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- Sismondi, J. C. L. Simonde de. *Historical View of The Literature of Southern Europe*. Trans. Thomas Roscoe. London: Colburn and Co., 1823. 342.
- Stern, Charlotte. "Lope de Vega, Propagandist?" *Bulletin of The Comediantes* 34.1 (1982): 1-36.
- Suárez, José I. *The Carnival Stage. Vicentine Comedy within the Serio-Comic Mode*. London and Toronto: Associated UP 1993.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Trans. R. de la Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1933. 331.

Caupolicán o la creación de un mito: *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

Hedy Habra

Western Michigan University

A pesar de ser un poema épico, *La Araucana* de Alonso de Ercilla constituye una crónica de tipo particular en la cual el autor, aparte de participar como soldado en varias batallas de la conquista de Chile, figura como personaje en su propia obra. Más que supeditarse al comentario histórico de las hazañas españolas su visión poética se impone sobre éste para revelar su honda admiración por la resistencia araucana. A primera vista, el título parece indicar el deseo de enaltecer al pueblo rebelde. Sin embargo, no deja Ercilla de glorificar a los españoles a quienes corresponde la victoria final. Esta doble visión ha sido largamente comentada con el afán de descubrir la identidad del verdadero héroe del poema. Al estudiar las diversas opiniones críticas al respecto, William Melzer comenta que aunque se mencionan en *La Araucana* a algunas figuras destacadas del lado español, varios críticos ven las acciones heroicas distribuidas principalmente entre los capitanes araucanos, mientras otros lamentan la ausencia de un héroe principal (217). A estas observaciones podría añadirse que tampoco es el autor el protagonista, como Dante en su *Comedia*, sino testigo cuyos sentimientos se dividen entre los dos partidos.

Al observar la ambivalencia de Ercilla, el cual vacila entre su pertenencia ideológica a España y su simpatía por los nativos, Melzer concluye que: "It is this duality of sentiment and vision that creates a tragically divided heroic image wavering forever between the romantically idealized and individualized Araucanians and the realistically portrayed, anonymous, and collective Spaniards" (220). Aunque concuerdo con la existencia de este doble enfoque, rechazo el concepto de un héroe colectivo—fuera ése el pueblo araucano, el español, o ambos pueblos—preconizada por otros críticos,¹ y tampoco me convence la idea de la ausencia de un héroe individual. Por otra parte, me parece que en su poema, Ercilla va un paso más allá de la individualización de los campeones rebeldes. La figura más destacada de la epopeya, a la cual el poeta dedica sus versos más impactantes es sin lugar a dudas la del héroe, Caupolicán.² Mediante su arte, Ercilla logra crear una figura mítica, la cual, a pesar de ser desarrollada sólo episódicamente, hace una profunda impresión en el lector.

Me propongo examinar tres escenas privilegiadas, cuya belleza e inten-