

Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad

por Fausta ANTONUCCI
(Universidad de Pisa)

Como se sabe, el gracioso es sólo una de las facetas de lo cómico en la Comedia, aunque sin duda la más original y compleja. Por ejemplo, en comedias de ambiente rural o que se desarrollan parcialmente en la aldea, existen figuras de villanos cuya comicidad es un legado de la tradición anterior a Lope, y cuya relación con el gracioso es problema discutido¹. A veces, falta el gracioso pero no la comicidad rústica; a veces los dos tipos de comicidad coexisten en la misma comedia; e incluso se dan casos de figuras en que se mezclan la comicidad del rústico bobo y el donaire del gracioso, y frente a las cuales se hace más apremiante la necesidad de delimitar el exacto ámbito semántico y funcional del término «gracioso».

Teniendo en cuenta estos problemas, quisiera estudiar aquí la organización de la comicidad en tres comedias de Lope de Vega: *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612), *El hijo de los leones* (1620-1622)². Se trata de una serie por cierto muy reducida, pero significativa porque constituye un corpus homogéneo por su argumento y

¹ Véanse a este respecto: J. Fernández Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega» (1925), en Id., *Estudios sobre Lope*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 69; Ch. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, pp. 71, 75; N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et fils, 1965, pp. 160-164; J. A. Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros» (1977), en Id., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, 2 ed. aum. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 150.

Para una reseña de los rasgos cómicos del pastor bobo, del rústico simple, véase N. Salomon, *op. cit.*, cap. «Le paysan comique», y J. Brotherton, *The «Pastor-Bobo» in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.

² Las fechas son las propuestas por G. S. Morley-C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940), Madrid, Gredos, 1968. Las ediciones utilizadas para este trabajo son las siguientes: *El nacimiento de Ursón y Valentín*, ed. M. Menéndez Pelayo, BAE 234; *El animal de Hungría*, ed. E. Cotarelo y Mori, Acad. N. III; *El hijo de los leones*, ed. J. E. Hartzbusch, BAE 34. La eventual paginación indicada entre paréntesis en el texto corresponde a estas ediciones.

escalonado diacrónicamente a lo largo de más de treinta años, lo que permite observar evoluciones y cambios en la elaboración de la intriga.

Son, éstas tres, las únicas comedias de Lope en que aparece como co-protagonista un «salvaje», es decir un joven de sangre real quien, abandonado por varias razones en la selva después de su nacimiento, ignora por eso todas las formas del vivir social; es ajeno a la Corte como a la aldea, pero al final de su trayectoria teatral volverá al estamento social que le pertenece por nacimiento, porque se le reconocerán sus orígenes nobles.

Lo interesante del salvaje, desde nuestra perspectiva, es su singular posición de eje entre los personajes cómicos y los personajes serios de la comedia. Por un lado, en efecto, el salvaje pertenece al nivel «bajo» en cuanto es un ser natural e instintivo (y por lo tanto puede compartir algunos rasgos cómicos con los villanos). Al mismo tiempo, en virtud de su sangre noble que le inspira los sentimientos más elevados, participa del nivel «alto» en una esfera ajena del todo a lo cómico. Esta ambigüedad se nota en *El nacimiento de Ursón y Valentín* y en *El animal de Hungría*, pero no en *El hijo de los leones*, donde el salvaje se nos presenta bajo una luz de absoluta seriedad, y paralelamente aparece una organización de lo cómico totalmente distinta.

La primera etapa de nuestro recorrido la constituyen pues *El nacimiento de Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría*. Ambas intrigas encuentran su punto de partida en el motivo de la acusación falsa: la reina condenada injustamente logra salvarse lejos de la Corte y, en *Ursón y Valentín*, da a luz a un niño, raptado después por una osa y que por eso se llamará Ursón; en *El animal de Hungría*, en cambio, es la reina Teodosia quien rapta a Rosaura, hija de su hermana rival, criándola junto a ella en las soledades. Los niños crecen y, ya jóvenes, llenan de terror a los campesinos de las cercanías; por eso son capturados y llevados a Palacio, donde, a causa de su agresividad, se les condena a muerte (en el caso de Ursón) o a prisión (en el caso de Rosaura). Pero las comedias tienen final feliz con la anagnórisis: la reina se reúne con su esposo, y los salvajes se reintegran en su familia de origen, recobrando su calidad de príncipes. En las dos comedias existen importantes componentes «serias», de intención ejemplar: se trata de las desgracias y final recompensa de la virtud calumniada, y de la trayectoria del salvaje hacia la recuperación de la plena humanidad y de la nobleza. Pero también existen importantes componentes cómicas, centradas en los villanos y en el salvaje.

La comicidad protagonizada por los villanos es de tipo entremesil, es decir, se trata en las dos comedias de escenas construidas como pequeños entremeses, cuyos protagonistas villanos no vuelven a reaparecer en el curso de la intriga. Se explotan en estas escenas motivos cómicos tradicionales, cuales la incapacidad del villano para hablar con los señores, sus fanfarronadas, y su miedo frente al salvaje³.

El salvaje también se caracteriza por algunos rasgos cómicos tradicionales, aunque su actuación ya no es en absoluto fragmentaria. En su primera aparición en escena, por ejemplo, Ursón declara

³ El motivo cómico del miedo del villano frente al salvaje, por su marginalidad, no ha sido analizado por N. Salomon (*op. cit.*) en su estudio del villano cómico; lo encontramos sin embargo en obras teatrales anteriores a Lope de Vega. Algunos títulos: Pero López Ranjel, *Farsa a honor y reverencia del glorioso Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesuchristo y de la Virgen Gloriosa madre suya*, ed. J. E. Gillett, PMLA, 41, 1926, pp. 860-90; Joan Diamonte (Juan de Timoneda), *Farça llamada Paliana*, 1564, en Id., *Turiana...*, ed. facsímil, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936; *Coplas* anónimas (atribuidas a Lucas Fernández) publicadas en Valladolid en 1540, según Moratín, y después en Alcalá de Henares en 1604 (ahora en la edición facsímil de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929); comedia anónima *La cueva de los salvajes* (*vid.* S. Arata, *Los manuscritos teatrales -siglos XVI y XVII- de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989).

su desmedida afición a la buena comida y al buen vino, y su amor a las bellas pastoras. Para este amor, Ursón toma como referencia las costumbres animales: por eso, frente a una hermosa villana que quiere huir de su presencia, no sabe explicarse ese miedo: «Si la tigre busca al tigre, ¿qué huyes?» (p. 444).

También Rosaura, atenta observadora de la naturaleza y especialmente de los animales, quisiera comportarse como ellos en materia de relaciones amorosas: y son muy divertidos los contrapunteos dialécticos en los que la joven salvaje desmonta pieza por pieza los argumentos con que su madre putativa Teodosia quisiera ocultarle la existencia del amor y de los hombres, y —como *ultima ratio*, cuando ya Rosaura ha encontrado al joven Felipe— por lo menos enseñarle la necesidad de las leyes del honor y del recato mujeril⁴. Son la ignorancia de Rosaura, su «deseo de saber» (p. 434), los que ponen en marcha estos diálogos, en los que Teodosia juega el papel de la figura sabia, «paterna», depositaria de la cultura. Y sin embargo, las respuestas de Teodosia son evidentemente hipócritas, casi ridículas ellas mismas frente a la intuición certera —por parte de Rosaura— de las verdades de la naturaleza, no matizadas por alguna superposición cultural.

Como se ve, sea en el caso de Ursón, sea en el caso de Rosaura, las aficiones instintivas de los salvajes marcan un desajuste con el mundo de valores de la nobleza. Por eso, no extraña el que esos rasgos —«bajos» por convención— sean comunes a pastores y pastoras cómicos, a los graciosos, e incluso a los bárbaros conquistados, en las comedias del mismo Lope donde aparecen indios americanos, guanches o batuecos⁵. Sin embargo —y a diferencia de estos personajes— en Ursón y Rosaura esos rasgos están compensados por la sangre heredada, que dicta sentimientos elevados cuales el respeto hacia la mujer, en Ursón, la gratitud y la devoción heroica hacia el hombre amado, en Rosaura.

Hay que decir además que la manifestación de lógicas opuestas a los cánones de la ideología noble es común en la primera fase de la producción lopesca a otros personajes a mitad de camino entre nobleza y rusticidad, hermanos del salvaje ya que pertenecen a la misma categoría fabulatoria de las vicisitudes de la identidad ignorada. Es el caso, por ejemplo, del Torcato de *El príncipe inocente* (1590), aunque limitadamente al primer acto de la obra, del Gomel de *El hijo de Reduán* (a. 1604), con sus villanas y nada corteses «Constituciones de amor», o del Juan Tomás de *El caballero de Illescas* (1602), con su grosería inicial hacia las damas, y su excesivo aprecio del poder del dinero. Como en el caso de Ursón y Rosaura, los rasgos contrarios a los cánones de la nobleza —aunque al lector de hoy puedan parecerle algo transgresivos, casi carnalescos— sirven más que nada para marcar la ambigüedad constitutiva de estos personajes, entre dos mundos y dos estamentos.

Quizás precisamente esta ambigüedad sea la causa de la ausencia del gracioso en estas comedias: porque el protagonista, en lugar de configurarse como galán o dama, resume en sí las dos lógicas

⁴ Las acertadas réplicas de Rosaura, cómicas por su inocente maliciosidad, por su naturalidad excesiva, demuestran y sancionan el carácter todavía inculto y salvaje de la joven. Compárense a este respecto las respuestas muy parecidas con que Diana, protagonista de *La boba para los otros y discreta para sí* (1630?) que se finge rústica y boba, contesta a su rival Teodosia quien le habla mal de los hombres (*La boba para los otros y discreta para sí*, BAE 34, ed. de J. E. Hartzbusch, p. 528a).

⁵ Véanse por ejemplo: las historias de Tacuana y Palca en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*; la de Geraldina en *Las Batuecas del duque de Alba*; las de Palmira y Erbasia en *Los Guanches de Tenerife*.

opuestas, los dos mundos irreconciliables que, en otras comedias, con otro tipo de intriga, se escindirán en la pareja galán-gracioso⁶.

La organización de lo cómico que hemos observado hasta aquí cambia por completo en *El hijo de los leones*. La dama Fenisa, seducida –casi niña todavía– por el príncipe Lisardo, tuvo que abandonar a su hijo; pasan los años, y un revés económico la reduce casi a la pobreza, pero rehúsa casarse con el rico Perseo, considerándose de hecho casada con Lisardo; éste al final volverá a enamorarse de ella devolviéndole el honor con el matrimonio. Aquí también esta intriga de intento ejemplar relativa a las «desgracias de la virtud» se entrelaza con las vicisitudes del salvaje Leonido quien, lo sabremos al final, es hijo de Lisardo y Fenisa.

Pero ahora este personaje no tiene ningún rasgo cómico: desde el primer momento, el salvaje no es una criatura «natural» como Ursón y Rosaura, sino un verdadero aprendiz de príncipe, aunque ignore sus orígenes. Salvaje sólo en las apariencias, Leonido ha aprendido no sólo a hablar, sino incluso a leer de un sabio ermitaño, que le ha dejado un pequeño legado de libros; y no irá a la Corte como bufón prisionero, sino invitado por Lisardo a estudiar y educarse. No es instintivamente agresivo, ni manifiesta su gusto para la buena comida y las bellas mujeres (como Ursón), ni olvida las leyes del honor (como Rosaura): antes bien, su sentido innato del honor es tan fuerte que le llevará a renunciar al amor, cuando se entere de que la dama de su elección, Fenisa –es decir, sin que él lo sepa, su madre– ya tiene un compromiso de honra con otro hombre.

Frente a este ennoblecimiento total del salvaje, la comicidad es ahora cuestión solamente de los personajes que pertenecen a los estamentos sociales inferiores, y ha perdido su carácter afuncional, entremesil. En el nivel más bajo de los personajes cómicos encontramos al villano Bato. Se trata del clásico tipo del marido temeroso de los cuernos y efectivamente burlado, quien acabará por aceptar, aunque con muchas dudas, la paternidad del hijo de su mujer Flora, nacido sólo cuatro meses y medio después de la boda. Esta pequeña sub-intriga cómica tiene una precisa función en el universo ideológico de la obra, en cuanto sirve de contraste a la ejemplar fidelidad de Fenisa a sus deberes de mujer deshonrada. Digamos de paso que en el acto III Flora irá a la ciudad como criada de Fenisa.

Pero el personaje cómico que más nos interesa ahora en nuestra perspectiva, porque ocupa el nivel más alto y más específico en la escala de la comicidad, y porque es totalmente nuevo con respecto a las dos comedias ya estudiadas, es Faquín. Este villano en los dos primeros actos está al servicio del noble Perseo, pero en el tercer acto viste los paños de lacayo de Leonido, cuando éste

⁶ En efecto, esta doble naturaleza, así como su estatuto de protagonistas y la vertiente noble de su carácter, dificultan una posible interpretación de Ursón y Rosaura como esbozos de la figura del donaire, a pesar de los rasgos cómicos de su actuación y de la función de involuntarios «bufones de Palacio» que tienen que cumplir hacia el final de la comedia. Quizás con más motivos, podría hablarse de esbozos de gracioso a propósito de los protagonistas de las tres comedias citadas más arriba: en efecto, Torcato de *El príncipe inocente* es «contratado» por el duque de Cleves y sus hijas, y va a Palacio para alegrarlos con sus gracias de simple; las damas cortesanas en *El hijo de Reduán* se proponen reírse de Gomel, recién llegado en la Corte, como si fuera un bufón (nadie, ni en *Ursón y Valentín*, ni en *El animal de Hungría*, piensa nunca reírse del salvaje, que más bien causa temor); y el Juan Tomás de *El Caballero de Illescas* es enrolado en el ejército (primer paso hacia su elevación social) por un capitán que le llama «gracioso mentecato» y espera alegrarse con su compañía. En realidad, efectuar deslindes en el terreno de la prehistoria de la figura del donaire resulta muy difícil. Véase, para la evolución de los «portadores específicos de comicidad» en Lope, las sugerencias de J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (1981), en AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, p. 281 sgg.

va a la Corte. Faquín está presente en la comedia desde la primera escena hasta la última, en la que pide para sí el premio a su fidelidad, como hacen generalmente los graciosos. Si reseñamos los rasgos de su comicidad, sin embargo, Faquín se nos aparece como un híbrido de gracioso y de villano cómico.

Como los rústicos bobos, Faquín en la ciudad es objeto de bromas (acto III), y su ignorancia y simpleza se ponen de manifiesto en sus discursos a los personajes del estamento noble (Perseo, Fenisa, Lisardo), y más que nada en el coloquio con el Rey acerca del salvaje (acto I), que se resuelve en una serie de equívocos lingüísticos, recurso ya muy trillado para trazar la estampa del villano cómico.

Del rústico bobo, Faquín tiene además la glotonería, que sin embargo es un rasgo cómico bajo característico también del gracioso. En efecto, cuando en el II acto Faquín se come una olla entera, logra al mismo tiempo burlarse de Bato, quien pensaba ofrecerla a los huéspedes nobles; y esta burla subraya la posición jerárquicamente superior de Faquín con respecto a Bato, en la escala de los valores cómicos⁷. Además de la comida, a Faquín le gusta el vino, especialmente su clarete, «de quien decirse podría/que parece a la poesía/porque ha de ser dulce y clara» (p. 219): y no hace falta recordar que los juicios acerca del quehacer poético son frecuentes en los graciosos.

Pero el rasgo de Faquín más característico de la figura del donaire, y más alejado de la comicidad pasiva del rústico simple, es su función de portador de la palabra cómica, su frecuencia de intervención hablada, superior a la de los demás personajes rústicos (e incluso, aunque en medida mínima, a la de todos los demás personajes). Utilizando este «poder de palabra», Faquín relata sus aventuras en la ciudad, se mofa de Bato y de sus desventuras conyugales, hace que se encuentren otra vez Fenisa y Lisardo, cuenta historietas y pronuncia párrafos sentenciosos, para criticar las mudanzas femeninas, la vida ciudadana, las ambiciones a cambiar de estado. Estos tópicos trillados, que exaltan la realidad estable del campo frente al mar agitado y corrompido de la Corte, son una crítica inocua por común y generalizada (como es típico de la crítica social del gracioso)⁸. En efecto, la lógica de Faquín, y en general la lógica de lo cómico en *El hijo de los leones*, no tiene ya ni un ápice de carácter transgresivo –a diferencia de lo que podía notarse en *Ursón y Valentín* o en *El animal de Hungría*. Sólo hay aquí un contraste de niveles entre personajes «altos» y «bajos», pero el sistema ideológico de la comedia es homogéneo, y Faquín repite con distintas palabras las mismas opiniones de Leonido y Fenisa, acerca de las mudanzas de Fortuna y de las ventajas de la vida retirada del campo⁹.

Esta reseña muestra en Faquín muchos rasgos típicos de tantos graciosos. Creo sin embargo que una respuesta más segura acerca del estatuto de este personaje pueda intentarse solamente en un plano funcional, y dejando el plano descriptivo¹⁰. Pues bien, en el plano funcional, la gran novedad del gracioso como personaje cómico es su presencia orgánica en el desarrollo de la

⁷ En esto, la situación es diferente de aquélla, muy parecida, que encontramos en *Dios hace reyes* (1617-21), donde Bato, «rústico cómico», demuestra excesivo interés hacia una olla, también preparada para una fiesta. Se trata en este caso, sin embargo, de un segmento cómico afuncional, y Bato ya no vuelve a aparecer fuera de esta escena.

⁸ J. A. Maravall, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁹ Acerca de la función de «eco», desprovista de autonomía, de muchos pareceres del gracioso con respecto a los de su amo, véase M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, p. 304.

¹⁰ Entiendo con «funcional» lo que caracteriza al gracioso como personaje-función: es decir, «función» en sentido intratextual, y no extratextual tal como utiliza el término F. W. Forbes, «The Gracioso: toward a functional re-evaluation», en *Hispania*, 1, 61, 1978, p. 78.

comedia, que permite el abandono de la comicidad de tipo entremesil. Otro rasgo típico de la figura del donaire, es decir la relación subordinada que le une al galán, y más en general a los personajes que pertenecen al estamento señorial, facilita su presencia a lo largo de toda la pieza¹¹; si hay que cambiar de espacio para respetar el vínculo de subordinación, generalmente el gracioso se desplaza siguiendo a su amo. Y es precisamente lo que hace Faquín, con sus repetidos pasajes de la aldea a la Corte, y es lo que no hace Bato, quien en cambio todavía pertenece de lleno al sector tradicional de la comicidad rústica.

Si la función de Faquín –es decir, presencia cómica subordinada y continuada– es la misma del gracioso, la manera en que Faquín desarrolla esta función, especialmente por lo que hace a su relación con el galán, no es comparable con la de tantos graciosos que los estudios generales acerca de la figura del donaire han transformado en tipos de referencia obligada. En efecto, Faquín empieza a servir a Leonido ya muy avanzada la obra; sólo en dos escenas los dos personajes se encuentran juntos, y por eso no se instaura entre ellos ese intercambio dialéctico, esa confrontación continuativa de dos lógicas y dos mundos distintos, que caracteriza tantas relaciones entre galán y gracioso. Por el mismo motivo, Faquín no es de esos graciosos que podríamos definir «ayudantes» de su amo, ya que dan consejos o inventan brillantes estratagemas para resolver los problemas –generalmente amorosos– del galán.

El que Faquín no pueda desarrollar por completo todos estos rasgos característicos, por más que su función como figura del donaire sea clara, depende exclusivamente –a mi modo de ver– de la limitada importancia que tiene en la economía de la comedia su presencia en la Corte junto al galán, y no de su origen rústico¹².

Se pueden citar como prueba de esto otras comedias de Lope, que pertenecen a una serie temáticamente muy parecida a la nuestra, en las que igualmente el núcleo central de la intriga es la recuperación de la identidad perdida por un joven que se ha criado lejos del ambiente que le hubiera tocado en suerte al nacer, aunque entre villanos y no en la selva como los salvajes. En *El hombre por su palabra* (1612-1615), en *Lo que está determinado* (1613-1619, si aceptamos con Morley-Bruerton la autoría de Lope), y en *Lo que ha de ser* (1624), encontramos por ejemplo villanos rústicos, que desde el primer acto de la comedia siguen al protagonista en la Corte, y que por eso tienen con él una relación más estrecha y –perdiendo gradualmente su simpleza– se nos presentan en todo como graciosos «típicos».

Sin embargo, es imposible pasar por alto un dato muy importante: en esta serie como en la nuestra, la aparición del gracioso es tardía, si tomamos como referencia la fecha de *La francesilla* (1596?) Hasta más o menos 1604 encontramos sólo comicidad rústica de tipo entremesil y a veces ambigüedad cómico-seria del protagonista, como en *Ursón y Valentín* y en *El animal de*

¹¹ Como nota Ch. D. Ley (*op. cit.*, p. 105), en Lope se dan también casos de personajes cómicos distintos según el ambiente en que se desarrolla el acto; según el crítico, estos criados cómicos no pueden definirse graciosos, precisamente porque no están presentes a lo largo de toda la obra. Sin embargo – si se observa de cerca alguno de estos casos (como por ejemplo el de *La corona de Hungría*, 1630) – se nota que de todas formas la presencia de esos criados cómicos (urbano en la Corte, rústico en el campo) es orgánica a lo largo de todo el acto, y se acerca por eso mucho más al gracioso que a la comicidad entremesil típica de otras comedias.

¹² Basándose en esos «rasgos típicos» del gracioso, N. Salomon (*op. cit.*, pp. 160-164), notando que el villano cómico es un tipo radicalmente distinto de la figura del donaire, cree que no pueden darse coincidencias entre la presencia en la obra del villano cómico y su función como gracioso; esto no explica sin embargo por qué en el teatro de la época, o por lo menos en los repartos de muchas comedias, se encuentran tantos «villano, gracioso» o «pastor, gracioso».

*Hungría*¹³. Después, a menudo la presencia del gracioso es débil, fragmentaria, o con fuertes rasgos de comicidad rústica; porque, como en *Los prados de León* (1604-1606), o en *La corona de Hungría* (1630), la acción se desarrolla en gran medida en el campo, o porque, como en *Ello dirá* (1613-1615) y *Dios hace reyes* (1617-1621) los personajes con funciones de gracioso son criados de nobles no protagonistas.

El análisis del elemento cómico en esta nueva serie, aunque muy rápido y somero, sirve para advertir que la serie de nuestras tres comedias, por más que tenga caracteres típicos por la presencia del salvaje, es sólo una muestra, un subgrupo, de un corpus más amplio y homogéneo no sólo temáticamente, sino también con mucha probabilidad en cuanto a evolución de la comicidad.

Mi opinión es que el gracioso nace fuera de este tipo de comedias: nace para obrar junto a un galán en ambiente urbano o cortesano, y a este gracioso pertenecen los rasgos más típicos, reseñados en distinta medida por todos los estudios generales acerca de la figura del donaire. Pero a medida que –como se nota en nuestra serie de comedias– se abandona la ambigüedad cómico-seria del protagonista, y sobre todo la comicidad afuncional, representada especialmente por personajes rústicos, entonces también el villano cómico puede encontrar una colocación funcional que es la misma del gracioso, y que lo diferencia de otros eventuales portadores de comicidad rústica.

Una cosa, pues, es hablar de la *función* del gracioso, criado subordinado a un señor y portador especializado de la comicidad a lo largo de la comedia, y que puede ser rústico o urbano. Otra cosa es hablar de los *rasgos característicos* de su presencia, muy variables, y cuya mayor o menor consistencia depende probablemente ya sea del origen del gracioso (urbano o rústico), ya sea de su ambiente de acción (Corte o aldea), y de su relación –primaria o secundaria– con el protagonista¹⁴.

*

ANTONUCCI, Fausta, *Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad*. En *Críticón* (Toulouse), 60, 1994, pp. 27-34.

Resumen. Se estudia la organización de la comicidad en tres comedias de Lope de Vega, *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612) y *El hijo de los leones* (1620-1622), en las cuales aparece un salvaje (joven de origen real pero criado en la selva). Su posición intermedia entre los personajes cómicos y los personajes serios determina desplazamientos de comicidad que afectan a las diversas figuras del donaire y permiten una distinción final entre función del *gracioso* y rasgos característicos de su presencia.

¹³ Excluyendo las comedias en que nuestro tema básico se complica con los disfraces de una identidad ocultada adrede (como por ejemplo *Los donaires de Matico* y *Las burlas de Amor*), citaremos –además de las ya nombradas *El príncipe inocente*, *El caballero de Illescas*, *El hijo de Reduán*– *El hijo venturoso* (1588-1595) y *El mayorazgo dudoso* (1598-1603). La ausencia del gracioso en estas comedias ya había sido notada por E. B. Place («Does Lope de Vega's *gracioso* stem in part from Harlequin?», en *Hispania*, XVII, 1934, pp. 255-270), en su análisis de otras muchas comedias anteriores a 1604, elegidas sin ningún criterio temático.

¹⁴ Creo, con M. Vitse (*op. cit.*, pp. 296 y 304), que el carácter subordinado y la función cómica son las dos únicas verdaderas constantes del gracioso. Pero creo igualmente que una clasificación de las diferencias entre los graciosos es también posible, y podría incluso servir para precisar ulteriormente los argumentos relativos al arduo problema de la clasificación de la Comedia en sub-géneros.

Résumé. Étude de l'organisation des facteurs comiques dans trois comedias de Lope de Vega, *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612) et *El hijo de los leones* (1620-1622), où apparaît un «sauvage» (jeune homme de sang royal mais élevé dans la forêt). La situation de ce dernier entre les personnages comiques et les personnages sérieux aboutit à une redistribution du comique, dont l'analyse est finalement exploitée pour établir une distinction entre la fonction du *gracioso* et les caractéristiques de sa présence.

Summary. This study inquires into the springs of comedy in three comedies by Lope, *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612) and *El hijo de los leones* (1620-1622), that feature a wildman (in fact a young man of royal blood who has been brought up in the forest). His presence between the comic and serious characters brings about a reshuffling of the comic elements, and makes it possible to oppose the function of the *gracioso* to the characteristics which manifest his presence.