

La construcción de un personaje: el gracioso, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Fundamentos, 2005)

UN GRACIOSO EN BUSCA DE UN ACTOR: *LA VILLANA DE GETAFE*, DE LOPE DE VEGA

José María Ruano de la Haza

En su libro sobre los personajes del teatro español del siglo XVII, Juana de José Prades identifica seis figuras que son sistemáticamente utilizadas por cinco dramaturgos menores: dama, galán, gracioso, criada, rey y padre. Según la autora, «cada uno de estos personajes exhibe una serie de atributos fijos que le comunican una individualidad muy precisa y determinada, que le aíslan y distinguen del personaje inmediato». ¹ El objetivo del presente trabajo es poner a prueba esta aseveración examinando el personaje del gracioso en *La villana de Getafe*, de Lope de Vega. Mi intención es cuestionar el mito, porque de mito creo que se trata, de que el drama del Siglo de Oro no ha generado auténticos personajes, sino solamente tipos como los descritos por Juana de José Prades. Mi hipótesis de trabajo es que, como explica Gilbert Ryle, «un mito [...] es la presentación de datos pertenecientes a cierta categoría en el lenguaje apropiado a otra. Exponer un mito no es, por tanto, negar los hechos, sino re-localizarlos». ²

Los datos recogidos por Juana de José Prades le llevan a la conclusión de que «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 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» (p. 251). La investigadora matiza que «no es que los personajes de

¹ Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

² «A myth is, of course, not a fairy story. It is the presentation of facts belonging to one category in the idioms appropriate to another. To explode a myth is accordingly not to deny the facts but to re-allocate them». Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, The University of Chicago Press, 1984 [originalmente publicado en Londres, por Hutchinson, en 1949], p. 8.

dichos escritores sean rígidas reproducciones de un arquetipo inflexible, sino que en la mayoría de estos personajes se dan la mayoría de las normas que acabamos de indagar» (p. 253). Pese a esta salvedad, la conclusión final de su estudio es que el gracioso es básicamente un personaje-tipo y no un personaje «redondo», como los llamó E. M. Forster. No es ésta una idea nueva, ya que se viene repitiendo desde que George Ticknor, primer profesor de Francés y Español de la Universidad de Harvard, publicara su *Historia de la Literatura Española* en 1849. Ticknor anunció entonces que uno de los principios fundamentales del teatro de Lope de Vega es la subordinación de todos los elementos de una comedia, incluida la caracterización, al argumento. Así por ejemplo, ninguno de los numerosísimos personajes de Lope está jamás motivado por una única pasión —como es el caso de Macbeth o Ricardo III—; son más bien máscaras con tanta personalidad como Pantalone o Scapin.³ El mito continúa vigente, como se puede comprobar en el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro* publicado en 2002. El apartado sobre la «Caracterización» está escrito por uno de los grandes conocedores del teatro del Siglo de Oro, Frank Casa, crítico inteligente y sagaz como pocos, que, sin embargo, no puede menos de concluir que «el personaje autónomo es un concepto caro a la literatura moderna pero de poca utilidad dramática para el teatro clásico».⁴

Preguntémosnos, en primer lugar, cómo han llegado estos y otros distinguidos críticos a tal conclusión e investiguemos, tomando como ejemplo el personaje del gracioso de *La villana de Getafe*, si la creación del mito se debe, como sugiere Gilbert Ryle, al hecho de que datos pertenecientes a cierta categoría han sido presentados en el lenguaje apropiado a otra; o dicho de otra manera, que la metodología empleada no es quizá la más apropiada para caracterizar al personaje teatral.

En las secciones dedicadas a los graciosos de los cinco dramaturgos menores objeto de su estudio, Juana de José Prades incluye una serie de apartados con epígrafes como: «Servidor fiel»; «Donaires»; «Codicia»; «Cobardía; otros aspectos negativos», etc. En cada uno de estos apartados el lector halla copiosas citas, juiciosamente seleccionadas, que demuestran precisamente lo que se anuncia en el epígrafe. La primera objeción que se podría formular a tal metodología es que los datos seleccionados están aislados de su contexto. La segunda es que, como diría un filósofo, los datos han sido clasificados para demostrar una proposición del tipo «sujeto-predicado». Pero como ya advertía Bertrand Russell, «la creencia o convicción subconsciente de que todas las proposiciones son del tipo “sujeto-

³ George Ticknor, *History of Spanish literature*. nueva edición, Londres, John Murray, 1855, vol. II, pp. 222-223.

⁴ Frank P. Casa, “Caracterización”, *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, ed. de Frank Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, p. 40.

predicado” —es decir, de que cada dato consiste en una cosa que posee cierta cualidad— ha incapacitado a la mayoría de los filósofos a ofrecer una explicación del mundo de la ciencia o de la vida cotidiana». ⁵ En el caso que nos ocupa no ha logrado más que reafirmar el mito de que el gracioso, junto con los otros personajes de la Comedia, son personajes-tipo.

No quiere esto decir, ni mucho menos, que las conclusiones a que llegó Juana de José Prades en su estudio sean erróneas. Los rasgos definitorios del gracioso identificados por la distinguida profesora pertenecen, en mayor o en menor grado, a la mayoría de los graciosos áureos. El problema es que la metodología utilizada sólo puede dar resultados parciales sobre el personaje. La conclusión de que los graciosos son personajes-tipo y no personajes «redondos» está, además, implícita en la propia metodología. Si solamente se van buscando rasgos comunes, es inevitable que solamente se encuentren rasgos comunes, es decir, en términos teatrales, personajes-tipo. El personaje-tipo de Juana de José Prades equivale a la especie; pero el verdadero personaje teatral ha de crear la ilusión de que es un individuo que, aunque perteneciente a una especie, es diferente de los otros miembros de esa especie. Lo que nos interesa, pues, es lo que individualiza a estos personajes, no lo que poseen en común con sus congéneres.

La individualidad de un ser humano es producto de las infinitas circunstancias, estímulos y percepciones que ha recibido desde su nacimiento; el personaje teatral, sin embargo, ni nace, ni tiene niñez, ni aprende a hablar gradualmente, ni pasa por las experiencias sensoriales y los aprendizajes comunes a los espectadores que lo ven sobre el tablado. Es por ello absurdo suponer que las palabras que pronuncia son producto de su personalidad; es decir, que el texto es la expresión *externa y parcial* de lo que ese personaje diría y pensaría, si tuviéramos la oportunidad de observarlo desde la cuna hasta la sepultura. Es ésta una idea que recibe un tratamiento memorable en la comedia de Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*. El Padre explica que «el autor que nos creó, vivos, no quería o no podía materialmente meternos en el mundo del arte»; ⁶ por tanto, los seis personajes vienen en busca de *otro* autor que los pueda poner en un libro, no reinventándolos, sino tomando al dictado lo que ellos digan. Pirandello, pues, imagina que existe un doble proceso, desdoblado en dos autores: el primero concibe al personaje con su historia completa a cuestas; el segundo concreta el carácter y la mente de ese personaje en el texto escrito. Pero las palabras de ese texto escrito no emanan, al parecer, del dramaturgo, sino que proceden de la mente del personaje.

⁵ Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World*, Londres, Routledge, 1993 [originalmente publicado por The Open Court Publishing Company en 1914], pp. 54-55.

⁶ «... l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente, metterci al mondo dell'arte», Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

Todo lo que el dramaturgo ha de hacer, después de ese acto de creación mental, de ese alumbramiento cerebral, es tomar las palabras del personaje al dictado. La idea es interesantísima, pero falsa. El personaje no existe sin las palabras del texto; es más, surge de ellas, de manera similar a como nuestra personalidad surge de nuestras propias palabras. Como dice un personaje de una novela de David Lodge, «eres lo que hablas», o mejor dicho, «eres lo que te habla».⁷ Ahora, eso sí, en un espectáculo teatral siempre hay dos autores: el que escribe las palabras y el que les da vida en escena. Eduardo De Filippo, dramaturgo y actor, dice al respecto que «el dramaturgo crea el personaje, pero el actor ha de darle vida».⁸ Es decir, el dramaturgo crea o fabrica el material, las palabras, que luego utiliza el actor para «dar vida» al personaje. No es capricho que la palabra «autor» se aplicara en el teatro del Siglo de Oro al director-actor de la compañía y no al dramaturgo.

El dramaturgo, pues, no da vida al personaje; lo que da son las palabras con que un actor puede dar vida al personaje. Ese personaje, que el actor transformará en alguien vivo, hecho a imagen y semejanza de un ser humano, no existe, ni puede estar oculto, en las palabras del texto; y el actor, o el crítico, que trate de descubrir lo que no existe no puede llevarse más que una decepción, pues no encontrará nada, o lo que es lo mismo, encontrará al personaje-tipo.

Si aceptamos que nuestro único material de trabajo es el texto teatral, la labor del crítico y del actor consistirá en, *inductivamente*, identificar, seleccionar, analizar y hacer hincapié en los aspectos de ese texto que le parezcan pertinentes para una determinada caracterización del personaje. No se tratará ahora de escudriñar las palabras que escribió el dramaturgo en busca de una personalidad, sino de utilizar esas palabras, cual ladrillos de un edificio, para construir un personaje. Siguiendo una acepción latina del verbo *construir*, lo que haremos será «alinear» todas las palabras de ese texto ordenadamente —privilegiando algunas que serán las más visibles, dando menos realce a otras, cuya función quizás sea sólo de adorno— hasta conseguir erigir un edificio armonioso que forme parte del conjunto a que pertenece. Naturalmente no todos los personajes podrán convertirse en edificios armoniosos. Si faltan materiales, es decir, palabras, no lograremos rematar el edificio. Ni podremos construirlo si los materiales son todos idénticos, o defectuosos, o inapropiados, o inútiles. El proceso de construcción o creación no deberá ser arbitrario ni frívolo; tampoco deberá ir a contrapelo del texto en su totalidad ni deberá eliminar las partes que no parezcan útiles a una determinada

⁷ David Lodge, *Nice Work*, Londres, Penguin, 1989 [originalmente publicada por Secker & Warburg en 1988], p. 40.

⁸ *Actors on Acting*, ed. de Toby Cole y Helen Krich Chinoy, Nueva York, Crown Trade Paperbacks, 4.ª edición, 1970, p. 471.

interpretación. El personaje construido ha de ser lógico, coherente, plausible, apropiado al contexto histórico y literario en que fue creado, dramáticamente interesante y, si es posible, vehículo de cierta verdad poética o psicológica. En suma, ha de ser un personaje que, al menos durante la representación, cree en el espectador la ilusión de que está viendo y oyendo a una persona real, a una persona que comparte su humanidad y con la cual y sus problemas puede identificarse. Pero el arte de conseguir este efecto final no pertenece al crítico, sino al actor. La labor del crítico consiste en proponer, por medio de un análisis del texto y desde un conocimiento tanto lingüístico como histórico, literario y teatral, un abanico de posibilidades, potencialidades y perspectivas que el actor pueda utilizar para construir el personaje.

Veamos a continuación si la comedia objeto de nuestro estudio contiene suficiente material textual para permitir la construcción del personaje del gracioso.

* * *

Lo primero que llama la atención sobre la figura del donaire de *La villana de Getafe* es su nombre, Lope. Para hacer hincapié en que la elección del patronímico no es casual, Lope de Vega decide que el amo del lacayo se llame Félix del Carpio. Sin embargo, aunque sea ésta una marca distintiva de este gracioso, no me parece útil como rasgo caracterizador. Como tampoco me parecen aprovechables los atributos que Lope posee en común con muchos otros graciosos; por ejemplo, su vestimenta de lacayo, aunque contradiga en cierto momento su declaración de que es hidalgo (v. 106),⁹ ya que su supuesta hidalguía no la toma en serio ni él mismo, ni la podrá tomar en serio el público, como veremos después; su cinismo (vv. 482 y 495); su malicia o propensión a pensar lo peor (vv. 1556, 1565, 2430, 2450, etc.); la lealtad y familiaridad que muestra hacia su amo; su destreza verbal (vv. 125, 407, 476, 789, 1290 y ss., 1550); su cobardía; su grosería (vv. 935, 1051, 1141), etc. Todas estas características las encontramos en mayor o menor medida en otros graciosos contemporáneos, según ha demostrado Juana de José Prades. Haciendo hincapié en ellas, sólo obtendremos el estereotipo. Hay, sin embargo, al menos dos aspectos del personaje de Lope que, a mi juicio, pueden ser utilizados para individualizarlo: su estilo de mentir, que lo asemeja al don García de *La verdad sospechosa*, y su manera de reaccionar a la acusación de morisco.

Lope dice al menos cuatro mentiras que inciden en el desarrollo argumental de *La villana de Getafe*. La primera es la menos elaborada (vv. 820-920). A Félix,

⁹ Todas las citas de *La villana de Getafe* remiten a la edición anotada de José María Díez Borque, Madrid, Orígenes, 1990.

que ha llegado acompañado de Lope a la tapia de la casa donde vive Inés, le estorban dos labradores «con tapadores de tinajas y espadas desnudas» que la están rondando. Lope se les acerca y les pide ayuda para encontrar una bolsa con 200 ducados que dice haber perdido. Lope adorna la mentira explicándoles que, si no halla la bolsa, su amo lo matará «de puro enojo», dando así a los villanos una buena excusa para abandonar la ronda sin ser tildados de cobardes. El invento de la perdida bolsa es una primera indicación de la perspicacia de Lope y de su conocimiento de la «mentalidad villana», pues comprende inmediatamente que la posibilidad de embolsarse los 200 ducados, o al menos el doblón de recompensa, es lo que verdaderamente impele a los campesinos a prestarle ayuda. Que esto es así, se puede mostrar en escena inyectando una dosis de ironía en la frase de Lope sobre los «seis ojos honrados» (v. 827) y en su reacción a las palabras de Hernando de que «de lástima ayudaremos a buscarla» (vv. 832-833).

La segunda mentira (vv. 1000-1051) la dice Lope cuando doña Ana se lo encuentra en las calles de Madrid, a donde ha vuelto mandado por su amo a comprar unas chinelas y otros regalos para Inés. Ramírez, escudero de doña Ana, ya vio a Lope comprando estos objetos, detalle que el gracioso desconoce cuando tropieza con la dama. Ésta le pregunta qué hace en Madrid y, sin pensarlo dos veces, Lope le responde que ha venido en un rocín, espíritu de Merlín (sin duda, para alertar al público sobre lo que se avecina), a comprar unos dulces para su amo que está a las puertas de la muerte como resultado de una caída. Quizás debido a la incredulidad con que doña Ana reacciona ante tal noticia —pues no es probable que Félix estando tan enfermo pida, como declara el gracioso con demasiados detalles, «bizcochos, calabazate, / almíbar, piñonate, / alcorzás y agua de azahar» (vv. 1005-1007)—, Lope, dándose cuenta de su error, lo corrige con presteza aclarando que no fue su amo, sino la Virgen del Buen Suceso la que le ordenó que hiciese el viaje a Madrid. Todavía insatisfecho de la recepción de su noticia, quizás porque doña Ana sigue mostrando incredulidad, Lope añade otro detalle: una curandera que atiende a don Félix asegura que no tiene ningún hueso quebrado; por tanto, doña Ana no debe mostrarse afligida. El suponer que doña Ana debe estar afligida por el accidente de don Félix es otra prueba de la perspicacia e inteligencia de Lope, quien, para el final de su relato, sin duda conmovido por su propia elocuencia, llora al pensar en su dolorido amo. Esta escena, que es de gran comicidad, puede ser utilizada para mostrar la agudeza, ingenio y fértil imaginación de Lope. Sus habilidades como histrión y fabulista aparecen aquí en todo su esplendor.

Lope continúa dando muestras de estas dotes cuando doña Ana le pide que explique un detalle que no encaja bien en la historia que acaba de contar: las chinelas angostas y estrechas de mujer, ¿para quién son? Lope no sabe que ha sido observado mientras las compraba. Otro gracioso, quizás menos agudo, negaría

en este momento la existencia de tales prendas. Pero no Lope, quien inmediatamente se inventa una daifa propia, para quien las ha adquirido y un dolor de muelas propio, que explica (quizás en términos similares al dolor de muelas de Calisto en la *Celestina*) las atenciones de la daifa.

Esta escena, pues, contiene suficiente material para mostrar no solamente que Lope es un ser pensante, como se comprueba en la manera en que combate el escepticismo de doña Ana, sino que una vez lanzado posee una tendencia muy particular a bordar sus mentiras con detalles verosímiles. De más interés todavía, desde el punto de vista de la caracterización, es que Lope pose la habilidad de alterar su fábula, según las reacciones de la víctima. Un personaje teatral ha de crear en el espectador la ilusión de que posee, en común con los seres humanos, lo que los psicólogos llaman «inteligencia emocional»,¹⁰ la cual incluye la propiedad de leer las emociones de otras personas correctamente; es decir, el verdadero personaje teatral ha de saber *reaccionar* a las siempre cambiantes circunstancias en que se encuentra de una manera parecida a como lo hacemos los seres humanos. En esta escena Lope pasa la prueba con éxito.

La tercera mentira (vv. 1287 y ss.) ocurre al comienzo de la segunda jornada. Habiendo vuelto de Sevilla, la celosa doña Ana le interroga sobre la vida que su amo ha llevado allí. Si Lope fuera un gracioso típico, bastaría con su irónica respuesta: «De unos cartujos ha sido» (v. 1297). Pero Lope no se comporta como un gracioso típico, ya que, como hacen los poetas, desea persuadir a su oyente de la verdad de sus mentiras. Y para conseguirlo, no conoce nada más efectivo que acumular detalles. Aunque no exactamente como la de un verdadero cartujo, la vida de Félix en Sevilla, según relata el gracioso, se asemejaba a la de los monjes:

levantarnos a las ocho,
 tomar en vino un bizcocho,
 oír misa, y desde allí,
 a Gradas, a negociar;
 y en tocando a mediodía,
 comer con poca alegría,
 dar gracias, y levantar.
 A la tarde, a la tahona [a cenar],
 y luego, en mil estaciones,
 rosarios y devociones.

...

Hasta que, ya al acostar,
 cantábamos la doctrina (vv. 1316-1328).

¹⁰ Dylan Evans, *Emotion*, Oxford University Press, pp. 42-43.

Aunque en esta ocasión, Lope no logra desvanecer completamente el escepticismo de doña Ángela, el actor tiene ahora otra oportunidad de exhibir la imaginación, la ironía y la desvergüenza del gracioso junto con su innegable aptitud para la parodia. Si la parodia debe ser presentada como intencional o no, deberá dejarse a la discreción del actor. Lo que sí es cierto es que, como bien dice doña Ana, Lope «no dirá verdad / si le queman» (vv. 1312-1313).

La cuarta mentira (vv. 2883 y ss.) ocurre en el tercer acto y también tiene como víctima a doña Ana. La dama interroga a Lope sobre la boda de su amo con doña Elena. Lope miente diciéndole que tuvo lugar la noche anterior; pero Inés, que se encuentra presente en su papel de Gila, contradice la afirmación del gracioso. No es fácil comprender el porqué de esta mentira, que Lope mismo desecha inmediatamente después con el comentario de que «pues sabe que todo es noche» (v. 2905) —es decir, confuso—, excepto sugiriendo que el mentir es característica esencial del carácter que estamos construyendo; o quizás más interesante todavía, que la diferencia entre ficción y realidad es tan borrosa para el gracioso que ya todo es realmente «noche» para él.

Esta segunda opción me parece la más útil, pues enlaza perfectamente con su reacción a la acusación de morisco. El libelo, que declara que «Su agüelo de don Félix se llamaba Zulema y el de Lope, lacayo, Arambel Muley» (v. 2034+), es difundido por Inés-Gila con la intención de desbaratar la boda de Ana y Félix. Doña Ana no puede creer al principio que don Félix sea morisco; pero tiene sus dudas con respecto a Lope, ya que «aun lo parece en la cara» (v. 2049). Su escudero Ramírez concuerda con esta apreciación: «cara tiene de quemado» (v. 2065). Sin embargo, tal es el poder de la sugestión que, cuando doña Ana tiene ocasión de examinar atentamente a don Félix, acaba concluyendo que «morisco me ha parecido, / y aun en el hablar también» (vv. 2087-2088). Por tanto, se niega a tratar de casamiento con él, ante la estupefacción de galán y criado. Poco después, Ramírez informa a Lope y a Félix de la razón de los desdenes de la dama, añadiendo detalles sobre la ascendencia morisca de Lope, «cuyos abuelos / vivían de hacer buñuelos» (vv. 2124-2125).¹¹ Ambos amo y criado se defienden indignados de la acusación. Lope lo hace mostrando sus credenciales de cristiano viejo: «Yo he sido / el que el tocino inventé; / yo los puercos engendré» (vv. 2156-2158) y jurando que desciende

¹¹ Véase Teresa de Castro, «Moriscos y Cristianos: la construcción de dos indentidades alimentarias en Castilla entre el Renacimiento y la Edad Moderna»: «a pesar del rechazo teórico de los castellanos hacia cierto tipo de guisos y profesiones alimentarias, algunos dulces, tales como las frutas de sartén (*buñuelos*, rosquillas, quesadillas) tuvieron amplia difusión entre el conjunto de la población y pasaron a formar parte de la cocina castellana, primero, e hispanoamericana, después». (<http://www.geocities.com/CollegePark/Field/4664/Historyserver/papers/Estrasbesp.htm#¿ES%20EL%20ÁMBITO%20DE%20LA%20CONVIVIALIDAD%20UN%20ESPACIO%20IDENTITARIO?>)

«de un estornudo del Cid» (v. 2239) y es hijo «de un arcipreste / muy católico y fiel» (v. 2482-2483). La acumulación de detalles cómicos con que Lope trata de probar su ascendencia cristiana nos recuerda la manera en que adorna sus mentiras para hacerlas verosímiles. Pero en esta ocasión el actor que lo represente tiene al menos dos opciones interesantes para caracterizar al personaje. Por un lado, puede mostrarlo tratando por primera vez de decir la verdad, pero de una manera tan ineficaz y absurda que nadie lo cree; por el otro, puede utilizar la descripción física del gracioso, que hemos oído de labios de doña Ana y Ramírez, para sugerir que de hecho su ascendencia es morisca y que ahora está nuevamente mintiendo.

El efecto del libelo, lanzado hacia el final del segundo acto, no tiene mayores consecuencias para don Félix, pues al comienzo del tercero ya todos saben que es noble; tan noble que le han concedido, tras las necesarias pruebas de limpieza de sangre, la cruz de Calatrava. La acusación de impureza, sin embargo, persiste en lo que respecta a Lope:

pero yo, ¡triste de mí!,
que me he de quedar aquí
por pobre y por desdichado,
con que Muley Arambel
fue mi abuelo melcochero,
¿qué humano remedio espero
si me pasasen a Argel? (vv. 2461-2467)

Lope continúa con sus amargas quejas en vv. 2473-83; pero también sabe aprovecharse de la acusación cuando le conviene. Doña Ana le regaña por no haber venido a verla antes con noticias de la boda de Félix, y Lope le responde irónicamente diciendo que:

El no saber castellano
fue la causa, si lo deseas,
por no te hablar africano,
para que vuelvas o creas
que de Muley Arambel
a esta parte no he podido
venir tan presto de Argel (vv. 2892-2898).

Estos versos pueden ser utilizados para subrayar un aspecto interesante del desarrollo de la personalidad del gracioso. Lope es, como todo buen gracioso, realista, pero desde el momento en que se le acusa de morisco, y especialmente

en el Acto III, su percepción de la realidad comienza a tambalearse. Cuando Inés deja temporalmente de ser Gila y adopta, con su correspondiente vestimenta, la personalidad del sobrino perulero de Fulgencio para impedir el casamiento de Félix con doña Elena, Lope la reconoce inmediatamente: «¡vive el cielo, / que es Gila, o que es el diablo aquel mozuelo» (vv. 2821-2822). Don Félix no le cree, le acusa de haber bebido demasiado, y le asegura que todo lo que ha de hacer para comprobar su error es ir a casa de doña Ana. Es precisamente lo que hace Lope poco después, pero tan pronto como entra en la casa se encuentra a Inés vestida de Gila: «¿Es Gila? Ahora digo / que es peligroso beber / salud de ningún amigo. / ¡Qué notable parecer! / De lo dicho me desdigo» (vv. 2886-2890). Doña Ana, creyendo que don Félix se ha casado ya con Elena, le pregunta a Lope que cuándo fue la boda. Lope en broma le dice que la noche anterior; le desmiente como ya vimos la misma Inés y entonces el gracioso revela a doña Ana la verdadera razón de su visita: «Félix me manda que venga, / como que no es de su parte, / a que en vuestras bodas tenga / otra vez industria el arte» (vv. 2907-2910). Inés naturalmente ha de encontrar un nuevo medio de impedir la boda. En la escena que sigue logra convencer a don Félix de que el sobrino perulero de Fulgencio le ha traído una dote de cuarenta mil ducados de dos tíos capitanes que tiene en las Indias (vv. 3025-3045). Vuelve Félix a cambiar de opinión y cuando Urbano, padre de doña Ana, le ofrece formalmente la mano de su hija Elena, el galán la rechaza diciendo que «yo estoy casado» (v. 3084).

Para nuestros propósitos, lo que interesa de esta intrincada maraña es el efecto que los enredos de Inés tienen en el gracioso Lope y en su percepción de la realidad. Ya hemos visto que ha dudado de la evidencia de sus ojos al comprobar que el sobrino que él creía ser Gila no lo es. A continuación dudará de la evidencia de sus oídos al oír de boca de su amo que él no le había mandado a casa de doña Ana con la propuesta de matrimonio: «¿Que le hablase, señor, no me has rogado, / y un vestido me dabas porque hiciese / mudar el casamiento concertado?» (vv. 3086-3088).

Pero el engaño de los sentidos es temporal y pronto Lope, al contrario de su amo, comprende que todo es engaño de Inés. Cuando Hernando le pide a Félix la mano de Gila-Inés y el galán le contesta que la villana es «muy hidalga y noble dama» (v. 3237), Lope finge creer a su amo e incluso le pide disculpas: «Señor / yo fui la causa de su error» (vv. 3244-3245). Pero a continuación dice en un aparte a Hernando, «no tengas pena, / que éste es enredo» y cuando Hernando le asegura que «Yo sé / quién es Inés», Lope le contesta: «Y yo, y todo» (vv. 3258-3260).

* * *

El texto de *La villana de Getafe* nos permite, pues, construir con la figura del donaire un personaje que, aun cuando en algunos aspectos se ajusta a las características del

personaje-tipo identificado por Juana de José Prades —leal a su amo, pleno de gracias y donaires, glotón, cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado, cínico, paródico, etc.—, puede trascender el estereotipo si el actor que lo encarna sabe aprovecharse de su singularidad. Esta singularidad, que lo diferencia de los otros miembros de su especie, puede hallarse especialmente, no en su habilidad como mentiroso, pues la gran mayoría de los graciosos lo son, sino en su estilo de mentir. Lope tiene una tendencia a decir más de lo necesario, porque, como buen poeta, desea adornar su mentira para hacerla verosímil. En este sentido se asemeja al don García de *La verdad sospechosa*. Aunque sería pedir peras al olmo esperar que un personaje secundario, como es un gracioso, tuviese la complejidad psicológica del personaje alarconiano, Lope posee en potencia una psicología muy interesante que merece la pena explorar en escena. Lope, el enredador, se encuentra de repente enredado en las mentiras fabricadas por otro personaje, en especial la acusación de morisco. Y es precisamente en las reacciones de Lope a esa mentira donde el actor que lo encarna tiene la oportunidad de construir un auténtico personaje teatral. Aunque capaz de adaptarse a las siempre cambiantes circunstancias, el ingenioso y realista Lope, humano al fin, acaba dudando de la evidencia de los sentidos y tiene grandes dificultades, a causa de los enredos de la villana de Getafe, para distinguir ficción de realidad.

De entre todos los personajes del teatro del Siglo de Oro quizás sea el gracioso el que menos respeto recibe, *qua* personaje, por parte de los actores. Los actores modernos, en general, se creen autorizados a convertirlo en un *pazzo* de la *comedia dell'arte*, en un bobo de Juan de la Encina, en un payaso o en otras cosas menos reconocibles (véase la ilustración al final de este artículo). No hace falta dar ejemplos. El espectador que haya visto un par de montajes modernos de comedias áureas sabe que el actor por lo general no se esfuerza en construir el personaje del gracioso. Espero que este modesto intento de aproximación a la caracterización de la figura del donaire sirva para demostrar que, al menos en este caso, merece la pena intentarlo.