

# Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda

Julio Vélez-Sainz  
Universidad Complutense de Madrid  
[julio.velezsainz@gmail.com](mailto:julio.velezsainz@gmail.com)

La metateatralidad del gracioso áureo ha sido ampliamente estudiada por la crítica. Según ha sido notado, el gracioso funciona como elemento activo dentro de la “ilusión escénica” y sus apartes dramáticos marcan el ritmo de ésta, lo que, por otra parte, tendría como función permitir una vuelta crítica sobre la literatura y el teatro<sup>1</sup>. Francisco Ruiz Ramón resume así el papel del gracioso: “Como el *fool* de Shakespeare, el *gracioso* de Calderón, cumpliendo su oficio de bufón –divertir y burlar– asume también la doble función de mediador entre dos espacios y dos visiones del mundo en el interior del universo del drama, y de puente entre el espacio de la ficción y el espacio histórico de la realidad” (2005, p. 223-224). Nuestro estudio plantea un acercamiento a los albores del teatro laico en la España renacentista que desvela la metateatralidad de las figuras cómicas del teatro preloquista. Sostenemos que la autorreferencialidad del gracioso que tanto ha destacado la crítica es, en realidad, un rasgo heredado de sus antepasados teatrales: los “simples” y “bobos” de Lope de Rueda<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Se pueden consultar a este efecto los trabajos de Claire Pailler sobre los guiños de los gracioso de Calderón (1980) o de Susana Hernández-Araico sobre el gracioso como elemento disruptivo que ejerce la ruptura de la ilusión dramática en las obras calderonianas (1986).

<sup>2</sup> Estos elementos, que aparecen ya de forma bastante definida en los pastores de los introitos de Bartolomé de Torres Naharro (para un análisis de los mismos véase Vélez-Sainz, 2009), continuarán desarrollándose como agentes cómicos en el teatro áureo (para un análisis de la figura de Tristán en *La francesilla*, 1596, que Lope de Vega mismo identifica como el primero de los graciosos, véase Vélez-Sainz, 2010). El presente trabajo está enmarcado entre los arriba mencionados, por lo que una cierta repetición entre este artículo y los anteriores resulta inevitable. Los tres estudios forman parte de un libro en ciernes sobre la metateatralidad

Desde los albores de la crítica sobre el gracioso se ha destacado que Lope de Vega no construyó la figura del gracioso de la nada sino que tuvo que utilizar los rasgos de personajes anteriores a él para confeccionar su personaje. De este estudio de fuentes se pueden destacar distintas opiniones sobre las diferentes tradiciones que tuvo en mente para crear este personaje<sup>3</sup>. Esta tradición crítica relaciona al gracioso con las fiestas de locos, los personajes lúdicos de la comedia erudita del XVI y con la cultura popular<sup>4</sup>. En concreto, muchos de estos críticos relacionan la génesis del gracioso con los pastores-bobos y simples del teatro preloquista<sup>5</sup>. Alfredo Hermenegildo aclara que todos estos personajes son reelaboraciones de la figura del loco carnavalesco: “El pastor del introito naharresco sale de la tradición enciniana y de la de Lucas Fernández. Es una manifestación más de la figura del loco carnavalesco, como lo fueron los bobos de Lope de Rueda y los graciosos de Lope o de Calderón” (1971, p. 159)<sup>6</sup>. Hermenegildo

---

implícita de los elementos carnavalescos del teatro áureo, titulado tentativamente *Anatomía de la risa: Carnaval y metateatralidad en los agentes cómicos del teatro áureo*.

<sup>3</sup> Ofrezco un somero resumen de algunos de los trabajos principales relacionados en su totalidad o parcialmente con la figura del gracioso. En un primer momento destacaron aquellos críticos que creen que la figura del gracioso nació de la realidad histórica de su tiempo, como el de Miguel Herrero García (1941), lo que desde una perspectiva historicista ha sido reafirmado por José Antonio Maravall (1977) y José María Díez Borque, aunque éste reconoce la “literaridad” del personaje (1976, p. 239). También se ha puesto en conexión con los siervos del teatro clásico latino e italiano, como en el estudio de María E. Heseler (1933), y con la *commedia dell’arte*, como el estudio de Fausta Antonucci (1994). Además, Manuel Durán ha sostenido que el gracioso es un arquetipo psicológico basado en la conceptualización social del “bromista” jungiano (1988).

<sup>4</sup> Sobre las fiestas de locos véase William F. Forbes (1978); sobre los graciosos de la comedia erudita del XVI, Mercedes de los Reyes Peña (2005); y sobre la cultura cómica medieval, el estudio de Juan Cano-Ballesta (1981).

<sup>5</sup> Véanse en concreto los estudios de Fausta Antonucci (1994); Manuel V. Diago (1994); Françoise Cazal (1994); y Frida Weber de Kurlat (1981).

<sup>6</sup> Destacamos dos estudios más de Hermenegildo. Por un lado, *Juegos dramáticos de la locura festiva, Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* (1995), en el que confirma que todos estos personajes son reelaboraciones de la figura del loco carnavalesco y un estudio posterior en el que se muestra cómo los pastores de los autos se utilizan como elemento de catequización. Por ejemplo, tras estudiar el *Auto del sacrificio de Abraham* y el *Auto de San Jorge cuando mató la serpiente*, mantiene que “los dos autos estudiados dejan bien clara la utilización del criado bobo o del pastor grosero como signos útiles para acercar la experiencia sensorial del espectador, los personajes [...] el loco festivo y sus dos contextualizaciones se convierten así en garantía de realidad de lo que correría el riesgo de pasar por no-real, por fantástico” (1999, p. 72).

aporta un detalle importante en la descripción y análisis del teatro de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento: el carnaval. Lo carnavalesco les otorga a los personajes “simples” y “bobos” su caracterización metateatral. Aunque no hace falta partir de Mijaíl Bajtín para advertir esto, es interesante la afirmación del bielorruso de que el carnaval crea un segundo mundo, independiente del real, un mundo diferente, una segunda vida en la que participaban todo el pueblo, por lo que se mantiene en el espacio liminal entre vida y realidad: “It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play” (1968, p. 7)<sup>7</sup>. De este modo, en los pasos de Lope de Rueda la ilusión escénica representa unos personajes carnavalescos cuya artificialidad y teatralidad es clara: al formar parte del submundo del carnaval, los espectadores podrían captar fácilmente su manifiesta irrealidad.

En primer lugar, es importante señalar que los simples interactúan con otros personajes, siendo, además, el objeto de las burlas. Como explica Eugenio Asensio: “el simple de Rueda es pasivo, igual que el segundo payaso que aguanta las bofetadas, objeto permanente de befas y burlas” (1965, p. 54), es decir, el simple es “objeto pasivo” de nuestra risa. El personaje carnavalesco, una vez fuera de ese espacio propio, textual y cultural, pasa a convertirse en objeto de burlas, como propuso Marc Vitse:

Es patente e indiscutible la función denigradora de lo cómico en cuanto vejamen dirigido contra los miembros o grupos del cuerpo social que... se encuentran marginados o en vías de

---

<sup>7</sup> Para Bajtín esto resulta “deeply positive. It is presented not in a private, egotistic form, severed from other spheres of life, but as something universal, representing all the people. As such it is opposed to severance from the material and bodily roots of the world; it makes no pretense to renunciation of the earthy, or independence of the earth and the body”. Cuerpo que, por universal y colectivo, se torna grandioso, exagerado, incomensurable lo que tiene un “positive, assertive character. The leading themes of these images of bodily life are fertility, growth, and a brimming-over abundance” (1968, p. 19) y, claro, la risa carnavalesca. Esta risa tiene, primero, un sentido filosófico, se relaciona la verdad; segundo, es un punto de vista para comprender el mundo; y tercero, permite percibir aspectos del mundo no vistos bajo otras actitudes. Por todo esto, la risa tiene un lugar en la alta literatura y se le conceden cualidades terapéuticas (1968, p. 66-67). Sin embargo, a partir del XVII en adelante, la risa no se ve como una actitud filosófica, y se torna en individual. La fuente principal para la filosofía de la risa en la época era la fórmula aristotélica de que, de todos los animales, el hombre era el único dotado con la risa, fórmula muy conocida y comentada en la época. Como veremos más adelante, dudamos mucho de la supuesta universalidad de la risa carnavalesca. Para los usos y abusos del bajtinismo véanse los trabajos de Pierrette Malcuzynski (1988), sobre Bajtín y Julia Kristeva; David Gilmore (1998), sobre el carnaval de Cádiz; Iris M. Zavala (1991), sobre la discusión posmoderna de Bajtín; y Antonio Gómez Moriana (1988), sobre las celebraciones del bajtinismo.

marginación con referencia al código de los valores estéticos, morales, religiosos, políticos, sociales, etc. Mofarse de ellos es liberarse de la insoportable presión que ejercen estos tiranos del gusto público, chivos expiatorios alegre y cruelmente expulsados de la ciudad-ciudadela del honor. (1980, p. 215)

En mi opinión, el simple de Lope de Rueda cumple socialmente la misma función que los “reyes de gallos” del carnaval de Quevedo<sup>8</sup> o las figuras generales del rey de carnaval: es un monigote desplazado de su ambiente que sirve de chivo expiatorio de la comunidad. De esta manera se entienden los palos que recibe, las burlas que le hacen sufrir. Además, la violencia que recibe este personaje se desarrolla principalmente en el plano de lo simbólico, lo que permite desplegar la risa sin sentimiento de culpa. Se observa bastante claramente este tipo de risa en la obra del Pinciano, quien, como sabemos, “fue el creador de la filosofía literaria del siglo XVI” (Vilanova, 1953, p. 605).

En su *Philosophía Antigua Poética* una vez terminada una comilona a la veneciana, los tres leídos interlocutores nos ofrecen una serie de definiciones sobre la materia de lo risible y la comedia del siglo XVI. De este modo, tras enumerar una serie de fealdades diversas, llegan al simple de las comedias antiguas, en las que destaca Vgo que “Essos son unos personajes que suelen más deleytar que quantos salen a las comedias” (p. 59). O sea, estos eran los personajes más populares de la comedia prelopesca. Además, como nos explica el mismo autor:

[...] es capaz de todas tres especies ridículas porque, como *persona* ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades; y como necia, le están bien las palabras lasciuas, rústicas y grosseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya inuención se han auentajado los Españoles a Griegos y Latinos y a los demás. (*Philosophía*, p. 59-60)

Según el comentario de Fadrique, la figura del simple es la más risible del teatro áureo porque tiene todas las características de lo ridículo: es ignorante, es necio y le está bien todo tipo de fealdad. Los simples de Lope de Rueda (Alameda, Pablos, Melchior, Guadalupe) encajan perfectamente en esta definición. Se destaca, además, que los simples españoles aventajan a los griegos y romanos en términos de “dicazidad” (facilidad de palabra), lujuria e ignorancia. De este modo, para el Pinciano los simples son casi tan “feos” que no parecen reales, es decir, son “personas”, lo que en el contexto de las comedias, según el *Diccionario de autoridades*, “vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula e historia” (vol. 1, p.

<sup>8</sup> Sobre la violencia del carnaval de Quevedo véase Julio Vélez-Sainz (2007).

235), y, además, son “personas inventadas” por los escritores españoles, lo que refuerza todavía su irrealdad. En consonancia con los pastores de los introitos de Torres Naharro, con el monje borracho de las fiestas de los asnos (Heers, 1988, p. 34) o con los personajes-tipo de la *commedia dell'arte* (Lea, 1934, p. 74), a los simples se les considera personajes abiertamente literarios. El ser meras ficciones les permite ser el blanco de las burlas, el “elemento pasivo” de la risa. Los simples de los pasos de Lope de Rueda alardean de su ficcionalidad y así retrotraen lo que les rodea al nivel de la ficción carnavalesca<sup>9</sup>.

En el paso titulado *La tierra de Jauja*, tres “títeres” llevan a cabo una burla sumamente teatral. Dos villanos engañan a un pastor para quitarle la comida que traía. El engaño por el que se desata la risa carnavalesca es la historia tradicional de esta tierra de la abundancia de la comida donde pagan a la gente por dormir, donde de los árboles cuelgan tocinos y tienen buñuelos por frutos. *La tierra de Jauja* tiene su antecedente en *La tierra de Cucaña*, que se hermana directamente con el carnaval. Como dice Peter Burke: “Cockaigne is a vision of life as one long Carnival, and Carnival a temporary Cockaigne, with the same emphasis on eating and on reversals” (1994, 190). De este modo, cuando los dos villanos Panarizo y Honziguera engañan al simple, lo hacen por medio de uno de los símbolos del carnaval. Le narran la historia y el simple no sabe diferenciar realidad de ficción, por lo que logran quitarle la comida. Además, mientras los villanos le describen esta tierra, el simple la ve: “Mira, en la tierra de Xauxa hay unos árboles que los troncos son de tozino. / ¡O, benditos árboles! Dios os bendiga, amen”. El simple habla directamente con los árboles de tocino y comienza su viaje por este mundo imaginario. Cuando aluden las lonjas de tocino, menciona que “paresce que las trago”; cuando el pícaro continúa con las linetas de vino, el simple menciona que “me paresce qu’engulo y bevo” (*La tierra de Jauja*, p. 151-152). Es decir, precisamente la burla de la gracieta consiste en que el simple se embebe de la historia carnavalesca y no sabe diferenciarla de la ilusión escénica.

---

<sup>9</sup> Vgo dice: “la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo, de lo cual ay en el mundo más que otra cosa alguna. Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza” (López Pinciano, *Philosophía*, p. 33). De este modo, curiosamente Vgo se “olvida” de uno de los aspectos principales de la risa aristotélica: no puede producir dolor. Después, nos ofrecerá toda una taxonomía de la fealdad (p. 33-82). En esta noción, que es la principal y la más repetida del libro, el Pinciano, por un lado, disminuye la inocuidad de la risa y por el otro, enfatiza la fealdad de la materia risible. Vemos que en la concepción de la risa del XVI, el espectador se reía de las torpezas y necedades de los personajes, los cuales eran muy fesuperioridad con respecto a los personajes de baja calaña. Esta risa del espectador ante este pobre simple, feo y necio se desata porque la figura de este simple no es real: es un personaje literario carnavalesco.

El carnaval se ve también reflejado en el paso de “La carátula”, en el cual el simple Alameda no sabe diferenciar entre realidad y ficción, por lo que el villano Salzedo le engaña y le hace creer que la carátula que ha encontrado es realmente la cara de un ermitaño muerto por dos ladrones. Aunque no sabe muy bien lo que es, el simple apunta que la máscara es un “diabro de hilosomía”, es decir, confunde la máscara con una “fisonomía”: la lectura de los rasgos de una cara; o sea, en la mente del gracioso la máscara equivale a una cara de verdad. La máscara, además, es uno de los símbolos más importantes del *mundus significantis* del carnaval. Como nos recuerda Jacques Heers:

[La máscara] más bien parece al mismo tiempo, y sin duda más aún, una verdadera transformación, una marca de transferencia social, el deseo de imitar, de remedar [...] La mascarada se convierte en pretexto para jocosas agudezas más o menos directas, a veces centradas en un determinado personaje y comprendidas entonces por los iniciados del momento, a veces llegando hasta el tipo social mismo a través de un esquema más sintético de las ridiculeces y los abusos de poder. (1988, p. 21)

Al igual que las máscaras carnavalescas, la carátula de Lope de Rueda apunta hacia la transformación y el castigo. La transmutación se establece en cuanto el simple trastoca en su mente este elemento y piensa que la carátula representa al diablo, símbolo a su vez de castigo eterno (el infierno). En cuanto al cambio, ocurren varios en la obra. El villano Salzedo convence al simple para que sustituya a Diego Sánchez en su cueva, por lo que el simple cambia de ser un pastor a ser un ermitaño. Cuando el villano se pone la máscara y asusta al simple (Alameda), también se sustituye al simple, pues le amenaza con mandarle al cementerio donde comen purgantes del tipo de lechugas cocidas y raíces de malvas. La máscara presagia un nuevo cambio para el simple, de vivo a muerto; significativamente, la vida se relaciona con la comida y la muerte con los purgantes. La condición que pone el burlador al burlado para que siga vivo, es que debe sacar el cuerpo del muerto del arroyo y que vaya por el pueblo gritando el nombre del cuerpo muerto. Es decir, un tercer cambio: Alameda (cuyo nombre ya indica su pertenencia a lo rural) pasa de rústico a villano.

En “La carátula” se entrevén tres espacios distintos: el de la realidad de la ficción (la trama), el de la ficcionalidad manifiesta de los personajes carnavalescos y el del *mundus significantis* del carnaval. El espectador y el villano saben que el primer plano es ficcional; el segundo plano es lo que la trama quiere decir en la mente del gracioso; y el tercero es el código del carnaval que entienden el pastor y los espectadores. De este modo, cuando en el primer espacio (la trama) Alameda se encuentra una máscara, ésta se convierte en su mente en símbolo de transmutación y castigo, característica carnavalesca que conocen el simple y el espectador (pues ambos participan en el carnaval). Cuando en la trama se descubre que la máscara se parece

a la cara de un muerto (el ermitaño), el simple, incapaz de distinguir entre realidad y ficción, cree que es una cara de verdad, lo que en la mente del espectador viene a hacer referencia a un símbolo de transmutación y castigo. Cuando el villano se pone la máscara, el simple piensa que la máscara es como el diablo y en la mente del espectador queda claro el significado de castigo que tiene el símbolo. En resumen, en la trama (realidad ficcional) el simple se encuentra una máscara que en el código del carnaval indica transmutación y castigo, mientras que el villano Salcedo y el espectador leen correctamente este símbolo y saben que se va a castigar al simple.

Posiblemente, el ejemplo más elaborado de estos tres planos sea el del simple Pablos Lorenzo del *Coloquio de Camila*, ya que es el único paso del canon ruedesco que nos permite ver una historia narrada por el simple, es decir, nos ofrece una mirada privilegiada en la mente del gracioso. Mientras el resto del *Coloquio* es una comedia tranquila de pocos enredos situada en un ambiente bucólico, el comienzo de los dos pasos que el simple protagoniza es extremadamente dinámico y vivo. En el *Coloquio de Camila* hay dos pasos, ambos protagonizados por el mismo Pablos Lorenzo.

En el primer paso nos encontramos con que Pablos Lorenzo discute con su mujer, Ginesa de Bolaños, sobre un aguilucho que le ha hurtado las gallinas. En un proceso parecido al del *Quijote*, el simple confunde las cosas y, en vez de llamar al ave gavián, lo llama “negro pollo que me llevó el sorromicalo, o gaviucho o diablo” (*El passo de Pablos Lorenzo y de Ginessa, su mujer*, Rueda, Canet, 1992, p. 258-259), es decir, le cambia el nombre. Por un lado, el espectador de la época podía entender el código del carnaval ya que el gallo era un elemento típico del carnaval español, y la corrida de éste inicia el tiempo de las carnestolendas (Caro Baroja, 1978, p. 80-81). Además, el simple menciona que éste es negro, por lo que invoca la conexión demoniaca de los gallos negros, de modo que la mente supersticiosa y carnavalesca del simple cambia la realidad, la carnavaliza.

El inicio del segundo paso es paralelo, pero se ha sustituido el animal: en lugar de un gallo encontramos un mono. El ambiente sigue siendo festivo: “yo entuences me levanté, y como fuesse la fiesta del Corpus Christe, me atavié peor que si huera un príncipe; y cabalgando en mi borrica, al salir por la puerta me encontré un monezillo”. De nuevo, el simple no sólo no entiende lo que ve, sino que lo carnavaliza. Pablos seguramente se esté refiriendo a un “monacillo” o “monaguillo”, ya que es “d’estos que van a coger el diezmo o premicias de los pollos” (*El passo de Pablos y de Ginessa*, p. 265), lo que coincide con la definición de Covarrubias (Tesoro, p. 811). Sin embargo, por medio de esta etimología y, al igual que en el caso del gavián, el simple no sólo no entiende, sino que cambia la realidad. El único elemento que varía es el animal, que vuelve a conectarse con el demonio. Como indica Augustin Redondo: “si el hombre es imagen de

Dios, el mono es criatura diabólica, fabricada por el demonio” (1997, p. 366). El animal vuelve a poner en marcha toda la superstición de nuestro personaje.

Además, en el segundo paso, Lorenzo es espectador de otra de las obras del autor: el *Auto del hijo pródigo*. Aunque podemos encontrar otras ocurrencias de metateatro dentro de obras del de Rueda como en *Eufemia*, ésta es la única referencia explícita a una obra teatral dentro del corpus del batihoja. Significativamente, por medio de una nueva terminología, el simple carnavalesca la obra teatral: el hijo pródigo pasa, en la boca del pastor, a convertirse en el “Hijo prólogo”, o en el “Hijo hipócrita”. La obra teatral es precisamente un auto, es decir, el lugar donde nacieron el tipo de los pastores bobos y que se une en la conciencia del simple de Lope de Rueda, a los “introitos” o “prólogos” de Torres Naharro, que contaban con un personaje carnavalesco paralelo. Significativamente, Lorenzo incluso llega a interactuar con uno de los personajes del paso, figura también carnavalesca. Pablos se acerca y ve a uno “d’estos del Rey Adoras” que se acerca “para darme con su nariz de bexigadas” (*El passo de Pablos y de Ginesa*, p. 266), o sea, para “hacer alguna burla, o engaño” (*Diccionario de autoridades*, vol. 2, p. 471). Es decir, es un moharrache de las compañías de la legua. Contrariamente a lo que opina Bajtín, el elemento carnavalesco de este loco con vejigas no hace que ambos personajes, ya completamente declarados ficticios, se unan en una risa universal. Más bien, debido a la burla, su burro se asusta y espanta y, aunque la gente le avise, el simple cae en una acequia llena de agua. El agua como símbolo de regeneración también tiene su función carnavalesca, pues indica que el pastor simple va a ser resucitado (seguirá como simple dentro del paso principal). Esto es precisamente lo que ocurría a los pastores bobos de las farsas del *Corpus Christi*, quienes al final de la fiesta quedaban neutralizados. En palabras de Hermenegildo, “al carnaval siempre le suceden signos cuaresmales de neutralización” (1995, p. 87). De este modo, al simple carnavalesco le ocurren las mismas cosas que sucedían en algunos autos del Corpus, guiño teatral que los espectadores podían entender. De este modo, esta escena recuerda constantemente al espectador –que la tiene que imaginar puesto que está narrada, no actuada– la ficcionalidad del personaje que la está narrando, lo que se confirma por las múltiples carnavalescas que hace el simple: 1) crea un gallo de un gavián, lo que señala el inicio del carnaval. Este gallo es de mal agüero, pues es demoniaco. Además, 2) en la segunda escena, vuelve a carnavalesca y crea de un monaguillo un “monezillo”, también demoniaco y que reconoce como tal. Por último, 3) narra una escena carnavalesca en un aparte al público e, incluso, interactúa con otro personaje del mismo autor. El simple lo entiende todo a su nivel, con su propia lógica y descubre una segunda trama, absolutamente carnavalesca y ficticia, que el público, tanto popular como aristocrático –recordemos que se corrían gallos hasta en palacio–, podía entender ya que conocía los símbolos del carnaval.

Recojamos los datos esenciales en forma de cuadro:

Trama (realidad ficcional)	Carnavalización de elementos de la trama	Significado de la carnavalización
Gavilán	Gavilán = Gallo	Gallo = Comienzo del carnaval
Monaguillo	Monaquillo = Mono	Mono = Símbolo del demonio / Mal agüero
Hijo pródigo	Hijo pródigo = hijo “prólogo”	“prólogo” = “introito” / juego con nombre de un auto de otro autor
Moharrache	Vejigas	Vejiga = castigo
<i>Corpus christi</i>	<i>Corpus Christi</i> = El simple (el pastor) se “bautiza” cae en la acequia (mal agüero se cumple)	<i>Corpus christi</i> = Fin del carnaval / fin de la función

El carnaval otorga un conjunto de símbolos a las tramas de las obras del teatro preloquista que permite entrever la orientación de la historia por medio de la descodificación del *mundus significantis* inherente a estos personajes. De este modo, por su caracterización semiteatral, el carnaval permite la aparición de una cierta metateatralidad en los “simples” y “bobos” de Lope de Rueda. Así, un análisis de los elementos ficcionales en los personajes del carnaval muestra cómo muchos de los aspectos que recogió Lope para la confección de sus personajes “graciosos” ya existían. Sin embargo, se debe ver una evolución en el concepto de la risa que estos graciosos despiertan. Así, la patente ficcionalidad de estos personajes, por un lado, les acerca a la posición autorial; por otro les acerca al *mundus significantis* del carnaval y al texto como representación de la división social existente entre el mundo del carnaval y el real. Los simples y los pastores-prólogo cumplen con su función carnavalesca y, consecuentemente con esto, carnavalizan lo que ven, no se rigen según las normas de los demás personajes y nos muestran los efectos de teatro dentro del teatro, cuando están dentro de la obra –simples–, o teatro sobre el teatro cuando la comentan. De este modo, esta noción de la ficcionalidad en los personajes burlescos explica su función mediadora entre el autor y la obra, aspecto que heredaría su nieto, el gracioso de la comedia nacional.

## Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Salvaje, villanos y gracioso, relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Criticón*, 60, 1994, p. 27-34.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- BAJTIN, Mijail, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky, Cambridge, MIT Press, 1968.

- BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Grove Press, 1994 [1ª ed. 1974].
- CANO-BALLESTA, Juan, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, p. 777-783.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1978.
- CAZAL, Françoise, «Del pastor bobo al gracioso, el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, p. 7-18.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.
- DIAGO, Manuel V., «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón*, 60, 1994, p. 19-26.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Diccionario de Autoridades*[ed. facsímil], Madrid, Gredos, 1963.
- DURÁN, Manuel, «Lope y la evolución del gracioso», *Bulletin of the Comediantes*, 40.1, 1988, p. 5-12.
- FORBES, William F., «The *gracioso* toward a Functional Reevaluation», *Hispania*, 61, 1978, p. 78-83.
- GILMORE, David, *Carnival and Culture: Sex, Symbol, and Status in Spain*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- GÓMEZ MORIANA, Antonio, «Bajtín en la República Federal de Alemania, a propósito de un simposio de un libro», *Sociocriticism*, 4.8, 1988, p. 31-50.
- HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro Renacentista*, Madrid, Austral, 1971.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Formas y funciones dramáticas del loco festivo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, p. 49-72.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprevue*, 1, 1986, p. 61-73.

- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25, 1941, p. 46-78.
- HESELER, Maria E., *Studien zur Figur des Gracioso bei Lope de Vega und Vorgängern*, Hildesheim, Druck von Franz Borgmeyer, 1933.
- LEA, Kathleen M., *Italian Popular Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1955.
- MALCUZYNSKI, Pierette, «New Mythologies: The Case of Mikhail Bakhtin», *Sociocriticism*, 4.8, 1988, p. 15-30.
- MARAVALL, José Antonio, «Relaciones de dependencia e integración social, criados, graciosos y pícaros», *Ideologies and Literature*, 1.4, 1977, p. 3-32.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los ‘guiños’ de Calderón: apuntes sobre ‘autoburla’ e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Colloque du Groupe d’Etudes sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 1980, p. 33-50.
- REDONDO, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un eslabón conducente a la figura del donaire, El criado Licio en *El Tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 77-107.
- RUEDA, Lope de, *Obras completas*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1908, 2 vol.
- RUEDA, Lope de, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 203-224.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «¿Amputación o ungimiento?: soluciones a la contaminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *MLN*, 122.2, 2007, p. 233-250.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro». *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 6, 2009, p. 33-43.  
<http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/>
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Búcaro, bicaro, pícaro: Tristán como coda en *La francesilla* de Lope de Vega (espacios carnalescos y ruptura de la ilusión escénica)», en *En buena compañía*.

*Homenaje a Luciano García Lorenzo*, ed. Abraham Madroñal Durán, Madrid, CSIC, 2010, p. 763-772.

VILANOVA, Antonio, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Gili, 1953, p. 567-692.

VITSE, Marc, «Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, elementos para una conclusión», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 1980, p. 213-219.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, p. 37-60.

ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*, Madrid, Austral, 1991.