

Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro¹⁰.

“Letra para don Íñigo Manrique”: for a critical edition of the epistle of Guevara

Julio Vélez-Sainz.

Universidad Complutense de Madrid.

Recibido el 10 de julio de 2009.

Aprobado el 25 de agosto de 2009.

Resumen: Es común en la crítica del teatro áureo destacar la función metaliteraria del personaje del gracioso. Éste funcionaría como un elemento casi ficticio dentro de la ficción de la comedia (la “ilusión escénica”) y sus apartes dramáticos marcan el ritmo de ésta, lo que le serviría a los autores a ejercer una cierta crítica literaria a partir de estos personajes. El siguiente estudio plantea un acercamiento a los albores del teatro laico en la España pre-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 pastores del pacense Bartolomé de Torres Naharro.

Palabras clave: Torres Naharro. Teatro español del siglo XVI. Metaliteratura.

Summary: Theater critics have insisted upon the metaliterary function of the gracioso stock-character in the Spanish Golden Age. This comic figure works as a quasi-fictitious element within the theatrical fiction (the “scenic illusion”, as some have termed) and his dramatic comments and asides would serve to path the rhythm of the scenes. This character could also be used to insert comments of literary criticism. The following study approaches dramatis personae of lay Renaissance theater that unveil the metatheatricality of the pre-Lopean comic figures. I thus assert that the self-referentiality of the gracioso is, in fact, a trait inherited from the gracioso’s predecessors, among them the comic shepherds of the Badajoz-born author Bartolomé de Torres Naharro.

Key Words: Torres Naharro. Spanish theater Golden Age. Metaliterary.

¹⁰ Este trabajo se enmarca en las líneas de investigación del Grupo de Investigación Seminario de Estudios Teatrales, ref. 930128, desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación del Gobierno de España).

Es común en la crítica del teatro áureo destacar la función metaliteraria del personaje del gracioso, en la que el gracioso funciona como un elemento casi ficticio dentro de la ficción de la comedia (la “ilusión escénica”) y sus apartes dramáticos marcan el ritmo de ésta, lo que le serviría a los autores a ejercer una cierta crítica literaria a partir de estos personajes¹¹. Como resume Francisco RUIZ RAMÓN en un estudio reciente: “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: 223-224). El siguiente estudio plantea un acercamiento a los albores del teatro laico en la España pre-renacentista que desvela la metateatralidad de las figuras cómicas del teatro preloquista¹². Sostenemos que la autorreferencialidad del gracioso que tanto ha destacado la crítica es, en realidad, un rasgo heredado de sus antepasados teatrales: los pastores, “simples” y “bobos” del teatro preloquista. En el presente estudio nos centramos en la obra del pacense Bartolomé de Torres Naharro.

La crítica sobre el gracioso ha destacado que Lope 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 distintas tradiciones que tuvo en mente para crear este personaje¹³. Esta tradición crítica relaciona al gracioso con las fiestas de los locos, los personajes lúdicos de la comedia erudita del XVI y con la cultura popular¹⁴. En concreto, muchos de estos críticos relacionan la génesis del gracioso con los pastores-bobos y simples del teatro preloquista¹⁵. 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

¹¹ Se pueden consultar a este efecto los trabajos de Claire PAILLER sobre los guiños de los graciosos de Calderón (1980: 33-48); y los trabajos de Susana HERNÁNDEZ-ARAICO sobre el gracioso como elemento disruptivo que ejerce la ruptura de la ilusión dramática en las obras calderonianas (1986: 476-82 y 1986: 61-73).

¹³ 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: 46-78), lo que desde una perspectiva historicista ha sido reafirmado por José Antonio MARAVALL, (1977: 3-32), y José María DÍEZ BORQUE (1976: 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: 27-34). Además, Manuel DURÁN ha sostenido que el gracioso es un arquetipo psicológico basado en la conceptualización social del “bromista” jungiano (1988: 5-12).

¹⁴ Sobre las fiestas de locos véase William F. FORBES (1978: 78-83); sobre los “graciosos” de la comedia erudita del XVI Mercedes REYES PEÑA (2005: 77-107); y sobre la cultura cómica medieval el estudio de Juan CANO-BALLESTA (1981: 777-83).

¹⁵ Véanse en concreto los estudios de Fausta ANTONUCCI (1994: 27-34); Manuel V. DIAGO (1994: 19-26); François CAZAL (1994: 7-18) y Frida WEBER DE KURLAT (1981: 37-60).

de Lope o de Calderón” (1971: 159)¹⁶. HERMENEGILDO 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 Mijail BAJTIN para saber 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: 7)¹⁷. De este modo, en los pasos de Lope de Rueda y los introitos de Torres Naharro, 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. Se puede ver esta segunda vida en el espacio liminal de los introitos de Torres Naharro.

Si los pastores de Juan del Encina, Gil Vicente, Diego de Ávila, o López Ranjel representan las figuras del carnaval dentro de un espacio y un tiempo limitado con el fin de catequizar, los de Bartolomé Torres Naharro no sólo están sujetos a esa limitación sino que se mantienen en un espacio propio, liminal y distinto de la trama principal: el “introito”. Los pastores buscan la seducción de los espectadores por medio de contar una serie de historietas populares y desde el que se produce una identificación entre autor y pastor que adelanta en dos siglos a la de un Lope o un Calderón. Torres Naharro en su “Prohemio” a la *Propalladia*, donde nos expone su poética, dice que:

¹⁶ Destacamos dos estudios más de HERMENEGILDO. Por un lado, *Juegos dramáticos de la locura festiva, Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* (Barcelona, Oro viejo, 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 (marco de referencia a Torres Naharro) 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: 72).

¹⁷ Para BAJTIN 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 earthly, or independence of the earth and the body* (19). El carnaval se fundamenta en el cuerpo carnavalesco 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* (19) y la risa la cual, primero, tiene un sentido filosófico pues 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 (66). Por todo esto, la risa tiene un lugar en la alta literatura y se le conceden cualidades terapéuticas (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 MALCUZINKI sobre Bajtin y Julia Kristeva (1988: 5-18), el de David GILMORE sobre el carnaval de Cádiz (1998), el de Iris M. ZAVALA sobre la discusión posmoderna de Bajtin (1991) y Antonio GÓMEZ MORIANA sobre las celebraciones del Bajtinismo (1988).

El pobre labradorcillo, por su fatal estrella encaminado desde los pueriles años para el litigio y largo contraste de la dura tierra, y por el assiduo uso aplicando y convirtiendo la dureza della en sus delgados cueros, empero, si yo no me, con tenerissima voluntad a los amigos y conveçions presenta y hace liberal parte de la primera fruta que de sus fatigas y arborcillos le nace [...] No sé agora yo si quanta bondad puede haver en una sana intención, como es la mía, será bastante a hazer grata y acceptable a los discretos lectores esta mi pobre y rústica composición (7).

En la *captatio benevolentiae* de este exordio Torres escoge un *topos* en el que le ofrece al lector su composición por medio de una alegoría, en la que se presenta como pastor, y su obra como el fruto de su ingenio, pues igual que el pastorcillo tiene que esperar pacientemente a que salga el fruto de su huerta, Torres debe de esperar que de su ingenio salga el fruto que ofrece al lector. Significativamente Torres Naharro dice que su obra es “pobre y rústica” igual que sus pastores, quienes son *stricto sensu* también composición suya. Así, está bastante diáfana la identificación de Torres Naharro con sus pastores, sus composiciones. En este sentido, es lógico que Torres escogiera la figura del pastor para presentar sus obras en sus “introitos” o “introducciones”. Al igual que los prólogos de la prosa áurea, los cuales son seres con vida propia “con su descarga estética, que no necesita forzosamente el libro para vivir” (PORQUERAS MAYO, 1965: 3). En cierto sentido, los introitos (y sus pastores) son a la obra principal lo mismo que el carnaval a la vida cotidiana: una coda.

La conexión del “introito” (segundo mundo distinto del texto principal) con el carnaval (segundo mundo distinto del tiempo real) se ve en las *dramatis personae* que utilizan y en la onomástica de ambos, pues están enlazados semánticamente. Como sabemos, el nombre carnaval para definir las fiestas anteriores a la cuaresma es bastante moderno y, en propiedad, no se puede hablar de carnaval hasta el siglo XVII (COROMINAS 134). Para los autores del siglo XVI este término resultaba extraño (CARO BAROJA, 1978: 34). Los nombres más comunes para la designación de este fenómeno cultural eran carnestolendas (c. 1258), carnal y antruejo, la cual es la “palabra más autorizada por lexicógrafos y escritores clásicos de toda índole” (41). Precisamente, se ha dicho que antruejo es un “descendiente directo de la palabra latina 'introitus'” por derivación, probablemente, de una palabra de origen leonés, “entroydo”, ya documentada en 1229. “Antruejo, atruxo, antrudo, entrudio, entruído” y todo su campo semántico se diferencia significativamente del de “carnestollendas, carnestolendas, carnestoliendas, carrastolendas, carnestultas” en que son variantes dialectales y sociales (idiolectos). El grupo de “carnestolendas” pertenece al habla de los cultos, mientras que el de “antruejo” es usada en el habla de los campesinos, y principalmente característica del habla leonesa. Estos factores convierten a “antruejo” y “entroido” en material lingüístico perfecto para la elaboración del sayagués que hablan los pastores del teatro renacentista. De esta manera, del latín *introitus*, tenemos la derivación culta “introito” y la derivación popular “entroido, entruído, antruejo”, términos que significan, todos ellos, comienzo, principio. De esta manera podemos entender afirmaciones como la siguiente de Rosal en 1601: “Antruejo e entroido, de introito, que es entrada, porque lo es de la Quaresma. Y en las

escrituras castellanas antiguas se llama introitum” (40). Así, ya desde la propia onomástica se puede ver una relación entre ambos términos. Si además tenemos en cuenta que ambos “introito” y “antruejo” comparten funcionalidad, pues el espacio temporal subordinado a la cuaresma del carnaval y el espacio textual subordinado al texto principal del introito son equivalentes, se podría sugerir, incluso, que en el siglo XVI nos encontramos con una confusión de ambos términos¹⁸.

Pasemos, pues, a definir los términos de este espacio carnavalesco e “introdutorio”. Torres Naharro nos presenta una serie de pastores que narran un suceso burlesco de sus vidas para pasar luego a presentar una comedia. Las comedias de Torres Naharro siguen la estructura de las clásicas: un hombre joven ama a una mujer joven, pero sufre algún tipo de impedimento familiar (padre de la joven) o social (diferencia de estatus o nacionalidad). La acción está salpicada por la aparición de siervos, pajes y lacayos y, en algunos casos, podemos ver que estos se juntan para la creación de un entremés. Hay una principal diferencia entre estos lacayos, siervos, pajes y los pastores-prólogo de los Introitos, mientras el resto interactúan con el espacio señorial y, por tanto, sirven de contrapunto burlesco, los pastores de los introitos aparecen solos, sin ningún tipo de ataduras. Si apreciamos las referencias al carnaval en los lacayos y en los siervos, entre otras hay menciones a gallos, a la carne (331), a la pobreza y el año de abundancia (349), etc., las encontramos siempre en contraposición con las de un señor y con la clara función de realzar la benevolencia y dignidad de éste. De este modo, para que se desarrolle el espacio libre del carnaval o bien los lacayos tienen que salir del espacio señorial y crear una especie de entremés --posiblemente el más destacable es el de la *Tinellaria* con sus trece personajes burlescos interactuando-- o bien vamos a los pastores de los introitos. Además, mientras los lacayos y los siervos procuran mantener una pantalla de verosimilitud, los pastores-prólogo nos recuerdan su ficcionalidad. Para empezar están fuera de la comedia y la van a narrar. De este modo, se sitúan a la vez dentro del espectáculo teatral y fuera de la trama de la obra principal lo que les separa de la obra principal y ayuda a romper la ilusión escénica. Su función metateatral es fácilmente apreciable en cuanto en sus introducciones se sienten en la necesidad de ofrecer una explicación etimológica al mencionar el título de las obras. Con respecto a la *Comedia Aquilina* menciona el pastor que:

*que a la comedia llamamos
Aquilana, laquililla;
y atendáys, os suplicamos (634).*

¹⁸ El único problema para la identificación de una posible evolución introito>antruejo consiste en la aparición del fonema velar fricativo [x] de sonido áspero que difícilmente podría haber procedido de una dental sorda [t]. Esto se ha explicado de varias maneras: María MOLINER nos ofrece un paso intermedio en el diminutivo introitulus, por lo que introitulus>*entroitlus>*entrujo>entrujo. Para una discusión detallada de los orígenes del término véase CARO (41-43).

Y con respecto a la *Tinelaria* que:

*la comedia intitulos
à tinelo, Tinelaria,
como de Plauto notamos
que de asno dijo Asinaria.
Y entre nos,
tinelos y asno, par Dios,
no difieren mil pasadas,
pues ya veis que todos dos
se mandan a bastonadas* (341).

El pastor recuerda su origen campestre sayagués, ya que debe comparar el nombre de la comedia con algún animal conocido de su pueblo. De esta manera pasamos de Aquilana a Águila o de Tinelaria a Burro. El pastor-prólogo, representante del carnaval, “carnavaliza” lo que tiene alrededor. Los nombres utilizados pertenecen al mundo semántico del carnaval. En primer lugar, en la *Aquilina* el pastor deforma el águila, ave noble y símbolo del imperio o de los apóstoles, en un “aguillilla” o aguilucho, que es un “aguila [sic] bastarda” (COVARRUBIAS, 54a, 57a). Además, tanto las aguillillas como los aguiluchos se consideraban animales necios y lerdos, lo que además se relacionaba con “aquileño” o ladrón en lenguaje de germanías (COVARRUBIAS 367a).

En cuanto al asno, su simbología carnavalesca es obvia, puesto que una de las fiestas carnavalescas era precisamente la de la “fiesta del asno” (BAJTIN 12-13; CARO 336-339; HEERS, 1988: 32-33.). La que, además, consistía en poner a una persona, o un monigote, en un asno y darle de bastonadas. Es decir, el propio pastor ve la comedia como una serie de bastonadas que se dan entre los personajes, mostrando, de paso, la irrealidad de la ficción.

Ya dentro del sistema del carnaval el propio pastor nos va a recordar su función burlesca, “que a todos muy por entero / vos daremos que reír” (101-2), o explicita su función de embajador del autor. A veces el pastor justifica al autor:

*Desde aquí
crean, señores, de mí,
si el auctor en algo erró,
que por ignorancia, sí,
pero por malicia, no* (105-9).

Alaba indirectamente al auditorio:

*Qu'e'l auctor
con el deseo y amor*

*con que serviros procura
se puso en esta labor
de la comedia futura (55-59).*

O tratará al resto de personajes como figuras, como personajes, así en la *Soldadesca*:

*quinta jornada; y después
se saldrán, como es usanza,
cantando de tres en tres
al paso de la ordenanza (186-89).*

A veces también explicita su ficcionalidad:

*me a fecho turbar así,
aunque no me patiré
sin daros cuenta de mí (162-164).*

Además, se permitirá dar su opinión sobre la comedia: "Concluamos / No es comedia de risadas" o incluso, desautorizará al autor ya que no ha sabido elegir "embajador":

*No es nadeta,
son que os traben de cacheta
una co... ¡o mal bocabro!,
una comer, o cometa...
comedia, doyla al diábro;
que el auctor
no halló otro embaxador
que arrojasse más porradas (170-77).*

Resulta además significativo que las deformaciones populares que nos ofrece este personaje sean precisamente las de comer, obsesión del personaje, y la de la "cometa" que, además de ser un astro, es un instrumento hecho con "farolillos de luz, con que burlan a los ignorantes y muchachos, creyendo que es otra cosa" (*Autoridades* 434b). Es decir, "carnavaliza" el vocablo trasladándolo al mundo del carnaval con sus burlas y apetitos. De este modo, el pastor-prólogo de los introitos de Torres Naharro se articula en un espacio intermedio entre la "realidad de la ficción" y su propia ficcionalidad. Además, su posición liminal con respecto a la acción principal le sirve de comentario a la acción principal de la comedia, posición desde la cual actuará no tanto de contrapunto burlesco de los señores, que quedan fuera de su espacio, sino de toda la acción. Es decir, su función es paralela a la del carnaval: un segundo mundo temporal y efímero situado en los márgenes de la "realidad" del resto de los personajes. A su vez, se permite tratar al resto como figuras y recordarnos, de este modo, que lo que vamos a ver

es una ilusión, un teatro. Característica que heredará el gracioso de las comedias de Lope de Vega o de Calderón y que se desarrollará en los graciosos de Lope de Rueda.

El carnaval otorga un conjunto de símbolos a las tramas de las obras del teatro preloquista que permite entrever la dirección de la trama por medio de la decodificación 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 Bartomolé Torres Naharro y 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 que, 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 por las normas de los demás personajes y nos muestran los efectos de teatro dentro del teatro, cuando están dentro de la obra o teatro sobre el teatro cuando la comentan. De este modo, esta noción de la ficcionalidad en los simples y pastores nos explica su función mediadora entre el autor y la obra, aspecto que heredaría su nieto, el gracioso de la comedia nacional.

Obras citadas.

- Antonucci, Fausta. "Salvaje, villanos y gracioso, relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad", *Criticón*, 60, 1994, págs. 27-34.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky (Trad.), Cambridge, MA, The Massachusetts Institute of Technology, 1968.
- Cano-Ballesta, Juan. "Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (Ed.), EDI-6, Madrid, 1981, págs. 777-783.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval, Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1978.
- Cazal, François. "Del pastor bobo al gracioso, el pastor de Diego Sánchez de Badajoz", *Criticón*, 60, 1994, págs. 7-18.
- Pailler, Claire. "El gracioso y los 'guiños' de Calderón: Apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica", *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro/Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Marc Vitse (Ed.), Centre Nat. de la Recherche Scientifique, París, 1980, págs. 33-48.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (Ed.), Horta, Barcelona, 1943.
- Diago, Manuel V. "El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI", *Criticón*, 60, 1994, págs. 19-26.
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Durán, Manuel. "Lope y la evolución del gracioso" *Bulletin of the Comediantes* 40:1, 1988, págs. 5-12.
- Forbes, William F. "The gracioso, Toward a functional Reevaluation" *Hispania*, 61, 1978, págs. 78-83.
- Gili Gaya, Samuel. *Tesoro lexicográfico*, CSIC, Madrid, 1947, (fascículo 1, 177b).
- Gilmore, David. *Carnival and Culture: Sex, Symbol, and Status in Spain*, Yale University Press, New Haven, 1998.
- Gómez Moriana, Antonio. "Bajtín en la República Federal de Alemania, a propósito de un simposio de un libro," *How to read Bajtín: Sociocriticism*, IV.2, 8, 1988, págs. 31-50.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*, Península, Barcelona, 1988.
- Hermenegildo, Alfredo. "Formas y funciones dramáticas del loco festivo", *Cuadernos de teatro clásico, Teatro y carnaval, Número especial editado por Javier Huerta Calvo*, 12, 1999, págs. 49-72.
- . *Juegos dramáticos de la locura festiva, Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Oro viejo, Barcelona, 1995.
- . *Teatro Renacentista*, Austral, Madrid, 197.
- Hernández-Araico, Susana. "El gracioso en *La hija del aire*", *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 69.3, 1986, págs. 476-82.

——— “El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática”, *Imprevue*, 1, 1986, págs. 61-73.

Herrero García, Miguel. “Génesis de la figura del donaire” *Revista de Filología Española*, 25, 1941, págs. 46-78.

Heseler, Maria E. *Studien zur Figur des Gracioso bei Lope de Vega und Vorgängern*, Druck von Franz Borgmeyer, Hildesheim, 1933.

Malczuzinski, Pierrette. “About (mis)readings of Mikhail Bajtin, How to read Bajtin”, *Sociocriticism*, IV.2, 8, 1988, págs. 5-18.

Maravall, José Antonio. “Relaciones de dependencia e integración social, criados, graciosos y pícaros”, *Ideologies and Literature*, 1:4, 1977, págs. 3-32.

Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el renacimiento español*, CSIC, Madrid, 1965.

RAE. *Diccionario de Autoridades*, Ed. Facsimil, Gredos, Madrid, 1963.

Reyes Peña, Mercedes. “Un eslabón conducente a la figura del donaire, El criado Licio en *El Tutor* de Juan de la Cueva”, *La construcción de un personaje, El gracioso*, Luciano García Lorenzo (Ed.), Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, págs. 77-107.

Ruiz Ramón, Francisco. “La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)”, *La construcción de un personaje: El gracioso*, Luciano García Lorenzo (Ed.), Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, págs. 203-224.

Torres Naharro, Bartolomé. *Obra Completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (Ed.), Turner, Madrid, 1994.

Weber de Kurlat, Frida. “Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (Ed.), Edi-6, Madrid, 1981, págs. 37-60.

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

