“FESTINA LENTE”.
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2012)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)

BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 17

Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«FESTINA LENTE».

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2012)

JISO 2012

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17

PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:
© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.
© De los trabajos, los autores.
© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-385-3.

LA FIGURA DEL GRACIOSO EN LAS COMEDIAS SERIAS DE CALDERÓN

Lavinia Barone
Università degli Studi di Palermo

El argumento de este trabajo presenta el mismo núcleo teórico sobre el que se fundamenta el proyecto de mi tesis doctoral[1], cuya finalidad ha sido la de analizar las modalidades de elaboración dramática inherentes a la figura del gracioso en esa producción teatral de Calderón que pertenece a la tipología de las «comedias serias», según la taxonomía propuesta por Arellano[2], quien subraya la necesidad de marcar las diferencias entre géneros y subgéneros de la Comedia Nueva, ya que

> Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura[3].

La elección de circunscribir el ámbito de mi estudio al sistema de construcción dramática que diferencia tanto la génesis como las cualidades específicas de este personaje, no solo es funcional para la re-

[1] Barone, 2012.
[2] Arellano, 1995, pp. 138-139.
[3] Arellano, 1988, p. 28.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 23-34. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-385-3.

construcción de la compleja *Weltanschauung* calderoniana[4] —la cual responde a los principios que pertenecen a la episteme barroca y que se desarrolla y se manifiesta a través de las estructuras de la estética de entonces[5]— sino que encuentra además su plena justificación teórica en los presupuestos basilares de la *Poética* de Aristóteles[6].

Es necesario analizar el gracioso no solo como personaje cuya inserción y elaboración responden a las convenciones teatrales áureas del papel risible, sino también en cuanto figura de la dramaturgia calderoniana en la que se puede vislumbrar una coherente transposición de la poética del autor, pues en ella confluyen por un lado la reelaboración del tradicional repertorio dramático y literario de la cultura occidental, y por el otro una más amplia e innovadora ideación del personaje.

Cabe subrayar asimismo los aspectos más maduros de una comicidad que a diferencia del pasado deja de presentarse a los espectadores como un fenómeno autorreferencial y que, en cambio, se justifica en cuanto instrumento de trasmisión de significados diferentes, pues aun utilizando los recursos tradicionales relacionados con el lenguaje verbal y mímico-gestual[7], los emplea para llevar al escenario el mensaje del autor, y lo hace algunas veces con una mirada dirigida hacia la dimensión de lo trágico, lo que se demostrará a través del caso ejemplar de Clarín.

La construcción del gracioso calderoniano y su específica inserción dentro de las «comedias serias» se han analizado contando con unos principios básicos entre los cuales destaca, en primer lugar, el hecho de que el momento de creación de las obras, su representación y, por último, la fase de recepción por parte del público, se realizan todos a través de un sistema convencional de códigos conocidos unánimemente y que permiten organizar la estructura de la Comedia Nueva en su totalidad, pues como sostiene Arellano «un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos

[4] Ver Morón Arroyo, 1982; Alcalá Zamora, Belenguer, 2001; Amadei Pulice, 1990.

[5] Ver Cancelliere, 2001.

[6] Aristóteles, *Poética*, en particular 1449 b; 1454 a-b.

[7] Sobre el asunto de la comicidad mímico-gestual de la dramaturgia calderoniana ver Arellano, 1986, sobre todo pp. 56-64. En lo que se refiere a este asunto dentro de la preceptiva dramática áurea, se remite al estudio de Lobato Yanes, 1986.

de emisión de la Comedia Nueva, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación»[8].

Además, cabe relacionar las reflexiones críticas sobre la construcción del gracioso calderoniano también con las importantes consecuencias de la evolución dramática a través de la cual Calderón ha concebido la superación de la frontera entre lo trágico y lo cómico, investigando las dinámicas de una estrategia autoral que ya afirmó Lope de Vega al defender, en su *Arte nuevo*, la mezcla de los géneros teatrales tradicionales a favor de un nuevo planteamiento teórico de la acción dramática, a partir del cual se sostiene la idea de un teatro donde el principio de la coexistencia se afirma como fundamento de la *varietas* sobre la que se basa la nueva estética barroca[9].

También la atención hacia los aspectos pragmáticos inherentes a la recepción de las obras y al horizonte de las expectativas[10] —así como los teorizó Marc Vitse, según el cual «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público»[11]—, ya que constituyen unas cuestiones relacionadas con la época en la que se desarrolla todo el sistema de la dramaturgia barroca española, ha representado en mi trabajo un momento de reflexión muy importante.

Lo que finalmente se propone aquí es una aproximación crítica a la construcción del gracioso que permita tener en cuenta la especificidad de la dramaturgia calderoniana y de la cual resulta un personaje proteico (como lo definió Lauer)[12], versátil y polifuncional, una figura muy compleja y articulada que lleva al escenario el principio de una autonomía innovadora que se presenta por un lado como original reelaboración y evolución de la tradicional codificación cómica del papel risible, y por el otro como ingeniosa experimentación de las posibilidades expresivas relacionadas con el desbordamiento de la comicidad en los territorios de lo trágico, a veces llegando incluso al absurdo existencial que representa la versión moderna de lo trágico.

La emancipación de los vínculos funcionales y expresivos determinados por los mecanismos de estandarización del papel risible,

[8] Arellano, 1995, p. 114.

[9] Antonucci, 2011.

[10] A propósito del horizonte de expectativas del público, pueden resultar útiles las consideraciones de Jauss, 1982.

[11] Vitse, 1983, p. 16.

[12] Lauer, 2002.

aquella actitud peculiar que le permite al gracioso asomarse a la dimensión de lo trágico y el manejo de los códigos tradicionales de la comicidad, representan los aspectos en los que me he centrado, ya que son propiamente los elementos relacionados con la propensión a la variedad y la heterogeneidad los que permiten individuar las características específicas de la originalidad calderoniana: este aspecto no se podría apreciar si nos conformáramos simplemente con la búsqueda de una categoría dramática abstracta e ideal[13], es decir, de algún elemento común que conlleve la uniformidad de las diversidades y la anulación de la naturaleza proteica del gracioso[14].

La vocación fronteriza de este personaje se manifiesta en su capacidad de moverse, de manera autónoma, a lo largo de la frontera que suele separar, aunque no siempre rígidamente, los territorios de lo trágico de los de lo cómico, la realidad de la ficción, y se traduce además a través del recurso a expedientes expresivos cuya finalidad esencial es la ruptura de la ilusión escénica, lo que pasa, por ejemplo, con el aparte; es entonces cuando el gracioso, aunque manteniéndose dentro del universo de la representación, rompe ese umbral ficcional y adquiere una función de mediación que le permite no solo instaurar una relación de complicidad con el público, al construir una comunicación entre el mundo de la ficción dramática y el de la realidad[15], sino también de pararse algún tiempo a reflexionar sobre las correspondencias entre los dos mundos, solamente en apariencia tan distintos y lejanos.

Se han analizado además las peculiaridades de construcción del gracioso calderoniano, según las conocidas modalidades expresivas teorizadas por Bachtin y que se fundan en el principio del mundo al revés; me he detenido también en aquellas características del personaje que llevan al escenario un fenómeno muy difundido en la cultura de la época y que Bonito Oliva define como «ideologia del traditore»[16]. La adopción de una postura marginal con respecto a la realidad que utiliza la ironía como instrumento a través del cual el gracioso se enfrenta con los demás y suele expresar su particular actitud hacia la existencia y el sistema social dentro del que vive, se corresponde a la conciencia, por parte del artista, de obrar desquiciando

[13] Rubiera, 2010, p. 309.
[14] Güntert, 1977, pp. 441-442.
[15] Soufas, 1990, p. 316.
[16] Bonito Oliva, 1977.

y manipulando un repertorio de modalidades expresivas ya establecidas y reforzadas por el uso. Se trata pues de un distanciamiento muy crítico que la ironía permite traducir a través de una variedad de modalidades retóricas que van de la paradoja a la parodia. La perspectiva y el apartamiento irónico que utiliza el «traditore», según lo teorizó Benito Oliva, se corresponden con el punto de vista del *Sprecher*, «el que dice», una figura que muchas veces solían utilizar los pintores manieristas y que se pone lateralmente para comunicar con el espectador, sobre todo a través del gesto y la mirada dirigidos hacia el público[17].

Tanto en la mirada del gracioso calderoniano como en la del *Sprecher* teorizado por Sypher, se percibe no solo una actitud irrisoria hacia toda oficialidad y convención social, artística y dramática de la época, sino también un punto de vista irónico y desenmascarador a través del que se indica al público una perspectiva nueva, por medio de la cual se pueden observar los acontecimientos representados en el escenario o dentro del cuadro con una óptica diferente de la usual.

Como afirma Cancelliere,

> Lo que hemos definido como «escisión del sujeto» es, pues, el nudo fundamental a partir del cual se originan las estrategias temáticas y formales del lenguaje barroco. El sujeto se ve actuar, pensar, hablar, obrar, desear en el «teatro del mundo», íntimamente convencido de la inutilidad de las acciones humanas y de la precariedad de la existencia. Esta escisión del sujeto atañe bien a los personajes —del cuadro, de la novela, del teatro— que al autor mismo que se refleja autobiográficamente en ellos, y aun a los fruitore mismos de la obra —lectores, espectadores— implicados en la adhesión a los valores y en el desengaño existencial[18].

A fin de analizar la inserción del gracioso junto a las diferentes funciones dramáticas que va asumiendo dentro de obras cuya esencia remonta a un sentido moderno de lo trágico, tal y como este solía entenderse según la perspectiva ideológica y estética de la *Weltanschauung* calderoniana, ha sido necesario hacer referencia a un conjunto de principios teóricos y metodológicos útiles para definir, en primer lugar, el soporte estructural sobre el que se asienta el estatuto dramático de la tragicomedia, pues como afirma Arellano la combi-

[17] Sypher, 1968, pp. 166-167.
[18] Cancelliere, 2001, pp. 256-257.

nación de elementos cómicos y trágicos se produce según las dinámicas no de la «mixtura», sino de la «mezcla», lo que determina la posibilidad de mantener separadas las cualidades específicas de cada uno de los elementos dramáticos llamados a interactuar[19]. De esta manera, como afirma el estudioso:

> Se produce una alteración de las proporciones, una inserción, más sistemática, que en el teatro precedente o en el clásico, de los elementos de un modelo en su opuesto, suficiente para responder al gusto del público y de la época, y también para irritar a los preceptistas más severos, pero no para romper la incompatibilidad de la compasión trágica y la risibilidad cómica[20].

La tragedia y la comedia no representan entonces dos entidades monolíticas, sino que actúan como sistemas muy complejos y articulados cuyo funcionamiento depende de la interacción entre muchos elementos, pues la presencia del gracioso se ha de analizar justo sobre estas modalidades combinatorias en las que es necesario concentrar la atención, a partir de la individuación de dos categorías específicas que responden respectivamente a los principios de una inserción simple y de otra más compleja del papel risible.

El núcleo teórico de mi tesis ha demostrado cómo en las «comedias serias» de Calderón el gracioso —que representa el único agente cómico en aquellas acciones dramáticas que responden a las dinámicas del género trágico, así como el sistema de la Comedia Nueva concibe su papel— cumple idealmente una parábola dramática que de manera gradual va connotando sus funciones dentro de la estructura de cada pieza, a partir de una condición de extrema marginalización, hasta llegar a una transformación radical en agente trágico. La comicidad queda, sin embargo, como elemento aislado con respecto a la perspectiva global del drama y no se extiende de manera sistemática a los demás personajes, excepto cuando esos comparten con el gracioso su misma función dramática, lo que pasa por ejemplo en el caso de la pareja villana[21].

Cuando la inserción del gracioso conlleva la superación de la función cómica y su consiguiente transformación en agente trágico,

[19] Arellano, 2006, pp. 33-34.
[20] Arellano, 2001, p. 17.
[21] Sobre la función del villano en el teatro de Calderón, ver Chauchadis, 2000.

asistimos a una original anulación de la dimensión risible que Calderón ahora no se conforma simplemente con dejar al margen de la acción principal, sino que determina un trueque radical del convencional estatuto teatral del personaje.

El fenómeno de la conversión de Clarín en *La vida es sueño* de personaje esencialmente cómico a agente trágico se puede considerar como episodio paradigmático del cumplimiento definitivo de aquella parábola dramática que indica la transformación del gracioso y la pérdida de su tradicional estatuto risible. Ya a partir del primer diálogo entre el gracioso y Segismundo, se hace evidente el inicio de una relación entre los dos basada en la complicidad y la subordinación de Clarín, que remonta a la imagen codificada de la pareja jerárquica[22]. Vamos a leer este primer diálogo entre los dos:

SEGISMUNDO	¿Quién eres tú, di?
CLARÍN	Entremetido, y deste oficio soy jefe,
	porque soy el mequetrefe
	mayor que se ha conocido.
SEGISMUNDO	Tú solo en tan nuevos mundos
	me has agradado.
CLARÍN	Señor,
	soy un grande agradador
	de todos los Segismundos (vv. 1332-1339).

Si nos alejamos un momento de las circunstancias más concretas de la diégesis, nos damos cuenta de que en realidad se trata de un diálogo simbólico que traduce la totalidad de las modalidades dramáticas por medio de las cuales el gracioso calderoniano no solo es capaz de personificar cualquier matiz de la comicidad, sino que representa además el único personaje al que le está permitido salir de los límites convencionales de su papel risible y adentrarse en la dimensión trágica de la vida.

En este diálogo, Clarín se presenta casi como una abstracción de la graciosidad: su capacidad de construir una comunicación eficaz y exclusiva con Segismundo nos revela realmente los mecanismos de construcción del papel risible dentro del universo dramático calderoniano, donde es posible asistir a un complejo proceso de ósmosis que

[22] Sobre este aspecto, siguen siendo válidas las afirmaciones ya clásicas de Montesinos, 1925.

permite una comunicación constante entre las dimensiones trágica y cómica, no solo dentro del mundo ficcional de la representación, sino también de la misma condición humana. Según esta perspectiva, Clarín se vuelve un «agradador de todos los Segismundos» (v. 1339): su polimorfismo y el carácter proteico de su figura se acercan idealmente a todas las posibles expresiones de lo trágico y con ellas se truecan hasta la inversión de los papeles[23]. Segismundo representa, en efecto, el emblema de la humanidad manchada por el pecado pero también dotada del libre albedrío que le permite elegir un camino de perfección hasta conquistar la salvación; por eso, el paralelismo y la complementariedad entre los dos personajes por un lado constituyen el testimonio de una convención teatral heredada por Calderón en cuanto repertorio común a todo dramaturgo de la época, y por el otro abren una dimensión trágica cuyos efectos fatales arrastran paradójicamente al *gracioso* en vez de al héroe trágico.

Vamos a recordar uno de los últimos parlamentos del gracioso al final del acto III:

> Escondido, desde aquí
> toda la fiesta he de ver.
> El sitio es oculto y fuerte,
> entre estas peñas; pues ya
> la muerte no me hallará,
> dos higas para la muerte (vv. 3054-3059).

Clarín —que, al principio de este parlamento nos recuerda esa curiosidad atávica que pertenece a todos sus antecedentes teatrales— se acerca a la escena con la presunción de quedarse al lado de la acción sin hacerse parte de los acontecimientos[24]. En este contexto dramático, la osadía y el desprecio para la muerte asumen el significado paradigmático de aquella fanfarronería que luego se transformará en desengaño, cuando el desenlace trágico de los acontecimientos les desvela tanto a los personajes como a los espectadores la estupidez del pecado, y se expresa concretamente en el escenario a través de

[23] Recordamos, por ejemplo, el curioso fenómeno de la «segismundización» de Clarín: a este propósito, ver Cruickshank, 1993, sobre todo pp. 71-72.

[24] Ver la interpretación de este personaje como figura cínica cuyos rasgos se acercan a la imagen del *voyeur* propuesta por Bandera, 1971. Se remite también a Welsford, 1935, pp. 249 y 321; Bachtin, 1978, p. 307.

una gestualidad indecente e irreverente que se funda en el repertorio mímico-gestual de la tradición, pero que se niega al mismo tiempo a conformarse a una estéril sumisión a los estereotipos de las convenciones teatrales y se propone como imagen simbólica de la arrogancia.

La firme voluntad de escaparse de la muerte pertenece a aquella dimensión lúdica de la vida que caracteriza la perspectiva existencial del *gracioso*, según la cual lo que realmente es importante son la destreza y el ingenio con las que el hombre intenta disfrutar cada posibilidad para engañar a la muerte y salir vencedor, como si se tratara de un simple juego de azar. Huir de la muerte, mofarse de sus leyes e intentar embaucar sus efectos ineluctables, se nos revelan, en las palabras de Clarín, como una apuesta macabra.

Sin embargo, tras ostentar tanta osadía y chocarse con la muerte aun queriendo burlarse de ella, Clarín cierra con estas palabras arrepentidas su último parlamento:

Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;
de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye,
es quien se llega a su efeto.
Por eso, tornad, tornad
a la lid sangrienta luego,
que entre las armas y el fuego
hay mayor seguridad
que en el monte más guardado,
pues no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado;
y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir
si está de Dios que muráis (vv. 3075-3095).

Asistimos entonces a una transformación del papel cómico determinada por la muerte de Clarín y por el sentido simbólico muy fuerte que la misma asume, pues la ejemplaridad de dicho episodio —único en la dramaturgia áurea[25]— se vuelve en símbolo de la inexorabilidad que caracteriza todo lo terrenal y humano de la existencia, cuando la presunción y la osadía arrebatan a los hombres y les revelan la fragilidad de su aparente seguridad, para echarlos al abismo más oscuro del error. Como afirma Navarro González,

> El gracioso Clarín no es, pues, un tipo convencional que meramente busque hacer reír con manidos recursos escénicos y lingüísticos, aquí escasamente utilizados, o al que Calderón presente con agrios rasgos caricaturescos. El gracioso Clarín, sagaz, ingenioso y frágil, es todo un hombre que se instala en el ahistórico vivir cotidiano que le rodea y, dentro de *La vida es sueño*, constituye uno de sus tres elementos fundamentales que, de forma artísticamente lograda, resalta, complementa y se entrelaza a los otros dos y, en especial, al central del frenético, titánico y desengañado Segismundo[26].

Clarín representa la personificación de uno de los mensajes más importantes de la obra, ya que la insensatez del gracioso se hace símbolo de la ceguera que aflige a la humanidad entera cuando se atreve a refutar la centralidad de la providencia divina y la omnipotencia del Creador[27].

El destino trágico de Clarín trae consigo una importante referencia a un elemento muy frecuente en la dramaturgia clásica y que llevaba al escenario los efectos más nefastos de la arrogancia, ya que en el teatro griego siempre se condenaba la ὕβρις del héroe trágico para que los espectadores aprendieran las consecuencias del comportamiento soberbio y se guardaran con humildad y sabiduría de los posibles efectos de un cambio repentino de la fortuna.

Con su infeliz experiencia, Clarín representa uno de los mensajes más importantes de toda la obra, pues actúa como *anti-exemplum*. Segismundo, héroe trágico y protagonista de la pieza, trueca la direc-

[25] Según Ruiz Ramón, 2000, es justo por el desenlace trágico y excepcional de su experiencia que el personaje y la presencia misma de Clarín dejen una huella tan significativa dentro del universo dramático de la obra.

[26] Navarro González, 1984, p. 139.

[27] Ver Ruiz Ramón, 2001.

ción de su camino y elige un recorrido de salvación a través del cual se enfrenta con valor y sabiduría a las tribulaciones de su existencia, además de determinarse a vivir según las leyes que Dios ha establecido para la humanidad. A diferencia de Clarín, el príncipe abandona toda arrogancia y le reconoce tan solo a Dios el derecho de quitarle la vida a él mismo y a los demás, sin la presunción de sustituir a la Providencia, como de hecho ha intentado emprender el *gracioso*.

Bibliografía

Alcalá Zamora, J., y Belenguer, E., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos Constitucionales / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

Amadei Pulice, A., *Calderón y el Barroco*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990.

Antonucci, F., «Lo trágico y lo cómico mezclado», en *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore*, ed. G. Poggi y M.ª G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2011, pp. 99-118.

Arellano, I., «La comicidad escénica de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88.1-2, 1986, pp. 47-92.

— «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

— «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9-24.

— *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Bachtin, M., *Estéthique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bandera, C., «Significación de Clarín en *La vida es sueño*», *Atlantida*, 9, 1971, pp. 638-646.

Barone, L., *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2012.

Bonito Oliva, C., *L' ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa, 1977.

Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1988.

Cancelliere, E., «Elementos barrocos en el teatro de Calderón», *Romanica*, 10, 2001, pp. 253-269.

Chauchadis, C., «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.

Cruickshank, «El monstruo de los jardines and the Segismundization of Clarín», en *The Prince in the Tower. Perceptions of «La vida es sueño». Sym-*

posium on «La vida es sueño» (*Pennsylvania State University, 31 Mar. to 2 Apr., 1990)*, ed. F. A. de Armas, Lewisburg / Bucknell University Press, 1993, pp. 65-75.

GÜNTERT, G., «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, pp. 440-453.

JAUSS, H., *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

LAUER, R., «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del gracioso en la tragedia barroca calderoniana», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. A. González, México D. F., El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-167.

LOBATO YANES, M. I., «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 37-61.

MONTESINOS, J. F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, históricos y literarios*, Madrid, Hernando, 1925, vol. 1, pp. 469-504.

MORÓN ARROYO, C., *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.

NAVARRO GONZÁLEZ, A., *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel / Salamanca, Reichenberger / Universidad de Salamanca, 1984.

RUBIERA, J., «El elemento cómico en la comedia de santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 307-320.

RUIZ RAMÓN, F., «La muerte de un bufón», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 10-12.

— «El bufón calderoniano y su proyección escénica», en *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 115-123.

SOUFAS, T., «Carnival, Spectacle and the Gracioso's Theatrics of Dissent», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14.2, 1990, pp. 315-330.

SYPHER, W., *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, trad. F. Bernabei, Padova, Marsilio Editori, 1968.

VITSE, M., «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.

WELSFORD, E., *The Fool. His social and and Literary History*, London, Faber & Faber, 1935.