Bruto, el loco cuerdo de «Lucrecia y Tarquino» de Rojas Zorrilla[*]

M. Teresa Julio

Universitat de Vic

Raymond R. MacCurdy, en su edición crítica de *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla, ha creído ver en el personaje de Bruto al histórico Lucius Junius Brutus, el senador romano que encabezó la revuelta contra los Tarquinos y estableció la república, hipótesis sugerente que le permite hablar de cierta «ironía trágica» [1963: 20]. Pero nada hay en el texto que lo corrobore, a no ser la coincidencia en el nombre, en el tiempo y en el espacio[1].

En *Lucrecia y Tarquino*, Bruto es un ex senador romano que consigue escapar de la crueldad de Sexto gracias a su locura, o mejor dicho, al disfraz de loco, disfraz atinadamente escogido por la simpatía que despertaba entre los grandes, satisfechos siempre de verse rodeados por una cohorte de infelices, esa figurilla ridícula a la que ni siquiera las bestias se atreven a amenazar, según confiesa Erasmo en *El elogio de la locura*:

[*] El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Géneros dramáticos de la comedia española: Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón» (BFF 2002-04092C-04), aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

[1] Es más, estoy de acuerdo con Busquets [1991] en que, si Rojas tenía en mente al héroe histórico a la hora de crear a su personaje, desaprovechó las posibilidades dramáticas que desde el punto de vista político se le brindaban.

> Y así como los restantes hombres inspiran a los demás muy contrarios afectos, los míos [los locos] son recibidos por todos con idéntico agrado, y se les busca, se les regala, se les festeja, se les abraza, se les ayuda si alguno lo necesita; se les tolera impunemente cuanto dicen y cuanto hacen. Hasta tal punto nadie desea dañarles, que incluso las fieras y las bestias templan con ellos sus rigores, como si el instinto les dijera que son naturalmente inofensivos. [cap. XXXV, 1981: 159-160]

Sexto, siguiendo los dictados que la madre naturaleza imprime en esas mismas bestias, se abstiene también de mostrar su implacable rigor ante el loco:

Sexto. [...]	Sólo perdoné a Bruto, porque digo	
	que un loco no es capaz de mi castigo.	
Rey.	Bien dices; que por loco importa poco.	
Bruto.	(Esa sí que es razón de un hombre loco.) [Aparte]	
	Bien me salió la traza;	
	no es loco el que de loco se disfraza.	
	La vida gano en la opinión que pierdo,	
	fingido loco y cauteloso cuerdo.)	(vv. 65-72)

Bruto se revela como un tracista que salva la vida gracias a la máscara. Es la primera vez que interviene en la obra y deja claro que se trata de un fingimiento: el hábito no hace al monje. Esa máscara será la cédula de identidad que le permita moverse libremente por los entresijos de la obra, denunciar las injusticias y poner al descubierto las iniquidades de los poderosos sin miedo al castigo, pues sólo al simple, al loco, al necio, al estulto le está reservada la verdad y la impunidad.

Su sentido de la supervivencia le lleva a pensar que más vale ser un loco vivo que un cuerdo muerto. Y aquí no hay honras ni honores que defender, sobrevivir es su máxima. Escapar a una muerte segura y aliarse, al menos momentáneamente, al bando de los vencedores es lo más sensato que se puede hacer en época de guerra. De ahí que al sentirse en poder de los Tarquinos exclame: «(Pues murió la libertad, / romanos), ¡viva Tarquino!» (vv. 251-252), mostrando una actitud muy similar a la de Pericles, capitán gabio, que tras conocerse derrotado por Sexto también acaba cantando las glorias de éste, porque: «cuerdo es aquel / que dice "Viva quien venza"» (vv. 1515-1516). De este modo, el personaje de Bruto adquiere tintes trágicos al renunciar al honor por mor de salvar la vida, y tintes cómicos al emparentar con el loco de la comedia áurea. Desde los primeros versos, se nos descubre el sujeto más cuerdo de la obra o, tal vez, el único cuerdo de ella. Pero ¿quién es en realidad y qué función desempeña en la tragedia?

Desde el punto de vista argumental, Bruto es un personaje marginal, entendiendo por ello una figura que no está imbricada en el conflicto escénico y que resulta inoperante en el conjunto de la estructura narrativa, puesto que no participa ni en la trasgresión de la situación inicial ni en la resolución final. Es un personaje solitario, como tantos otros de Rojas[2]: no está al servicio de nadie, no necesita de nadie para sobrevivir, ni nadie necesita de su concurso para proseguir su camino. Lo vemos moverse en la esfera de los señores, acompañando a Sexto o a Colatino, indistintamente, como un verdadero parásito, como un comparsa.

Además la masa textual que se le reserva es bastante baja. Quizás algunas cifras puedan ayudarnos a analizar la función y el significado del personaje.

	Obra	Bruto
Nº total de versos	2165	130 (6,0 %)
I Jornada	786	48 (6,1 %)
II Jornada	568	65 (11, 4 %)
III Jornada	811	10 + 7=17 (2,0 %)

Cuadro nº 1

	Nº de versos	Escena	Aparte
I Jornada	48	20 (41,6 %)	28 (58,3 %)
II Jornada	65	44 (67,6 %)	21 (32,3 %)
III Jornada	10 + 7	3 (17,6%) + 7 (41,1 %)	7 (41,1 %)
Total	130	74 (56,9 %)	56 (43%)

Cuadro nº 2

En el cuadro nº 1 se compara el número de versos de la obra en total y el número de versos declamados por Bruto. Se trata de una comedia relativamente breve, sólo tiene 2165 versos, de los cuales sólo 130 aparecen en boca de Bruto (6,0 %). Por jornadas, el personaje cobra mayor «protagonismo» en la segunda (11,4 %) y desaparece prácticamente en la tercera (2,0 %). En esta última he desglosado el número de versos en dos cifras: la primera, 10, son los versos que Bruto recita

[2] Sobre la soledad de los personajes del toledano, puede consultarse el artículo de Caldera [1962].

en escena o desde la escena (lo que en el cuadro siguiente será escena y aparte); la segunda, 7, corresponde al cierre de la obra, donde se apela a la benevolencia del público, se reclama el vítor preceptivo y se promete una segunda parte con la venganza de Colatino.

En el cuadro nº 2 se recoge el número de versos declamados por Bruto y se distingue una primera columna con el número de versos en que tiene como interlocutores a los personajes de la escena (versos en escena, 74 en total) y una segunda columna con el número de versos dichos en aparte y dirigidos al espectador (versos desde la escena, 56 en total).

Después de estos datos pasemos a un segundo nivel de análisis: ¿qué tipo de información reserva Bruto a los personajes que comparten con él la escena?, ¿y al espectador?

Bruto en la obra

Cualquiera que haga la sinopsis de *Lucrecia y Tarquino* omitirá en ella el nombre de Bruto, pues, como apuntaba anteriormente, su figura no participa de la acción narrativa. A continuación propongo el seguimiento de este personaje, poniéndolo en el punto de mira, para poder analizar más adelante su función.

La primera intervención de Bruto va dirigida al auditorio. Son los versos que he citado más arriba en los que el personaje confiesa su cordura y la artimaña del disfraz de loco. Entra de lleno, así, en complicidad con el espectador[3]. Su segunda intervención, también en aparte, supone una evaluación con valor de sentencia: «Colatino / se acordará de Tarquino» (vv. 202-203). De inmediato, el espectador percibe la trascendencia de esas palabras.

Poco después se producen dos escenas muy similares desde el punto de vista de la estructura, que afectan a los dos personajes del conflicto: Sexto y Colatino. En la primera de ellas, Sexto oye murmurar a Bruto (cosa extraña en tanto que el personaje habla en aparte) y le pregunta:

Sexto. ¿Qué dices?
Bruto. Que el interés
hace al hombre irracional;
porque es dulce tiranía

[3] La complicidad entre el gracioso y el público en la dramaturgia de Rojas ha sido esbozada con algunos ejemplos en MacCurdy [1956].

cambiar el favor de un día
a la sujeción bestial
de un siglo, siendo, en efeto,
esclavo del interés;
pues viene a verse después
menos hombre y más sujeto. (vv. 204-212)

Sexto, que no sabe descifrar las palabras de Bruto por ser una figura nesciente, exclama, dirigiéndose al rey: «Todo es locura, señor, / cuanto Bruto dice y hace» (vv. 213-214). Su limitación cognoscitiva conlleva el menosprecio de su interlocutor y considerar cómicas sus sentencias. Pero el espectador sí es capaz de desentrañar el significado que encierran esas palabras, pues la pasión desenfrenada de Sexto no será más que un interés que vuelve al hombre irracional. Conforme a su condición de «bruto», el loco cuerdo reflexiona en aparte sobre su situación:

Bruto. (La opinión me satisface. [*Aparte*]
Siempre es bruto el inferior.
Nunca acierta en lo que dice;
lo que hace es despreciado,
porque en todo principado
su verdad es infelice.
Y como siempre se mira
a la sombra del desprecio,
en su verdad vive necio,
sabio el rico en su mentira.) (vv. 213-224)

Una escena paralela se producirá con Colatino unos versos más abajo. Bruto en aparte alaba la suerte de este hombre que tiene una mujer tan honesta, y éste le pregunta:

Colatino. ¿Qué dices, Bruto?
Bruto. Que el cielo,
que sujetó las ciudades
a los Tarquinos, no quiso
que las almas sujetasen.
Tú, que en esta parte reinas,
ruego al cielo que esta parte,
o la olvide su ambición,
o por divina se escape.
Colatino. De tus locuras me río.

Bruto. Yo, no; que entre disparates
los vaticinios de un loco
tal vez se lloran verdades. (vv. 525-536)

De nuevo, Bruto, como voz profética, augura el peligro que supone Sexto Tarquino, pero Colatino, al igual que Sexto anteriormente, no acierta a interpretar sus palabras, a las que califica de «disparates». Bien podía haberse aplicado aquello de «Aunque el decidor sea loco y necio, el escuchador sea cuerdo» y haberle prestado un poco más de atención. En él se hace cierta la sentencia erasmiana de que «el loco se burla del loco [...] y el que es más loco de los dos ríe más fuerte» [cap. XXXV, 1981: 166].

La última intervención de Bruto en esta primera jornada va dirigida al público. Es el momento en que cae una paloma blanca, atravesada por una saeta, a los pies de Colatino, primer anuncio físico-simbólico del trágico final, y Bruto advierte enseguida lo infausto del agüero: «Prodigio extraño, amenaza / de tragedias miserables» (vv. 547-548).

La segunda jornada comienza con una intervención de Sexto en que relata a su padre cómo ha conseguido internarse en las filas de los gabios gracias a una artimaña. Tras oír la relación de los hechos, Bruto, en aparte, juzga las opiniones que sobre el poder tiene Sexto, compartidas también por el rey su padre, y subraya la crueldad y fiera ambición de los Tarquinos. Tras la hazaña de Sexto, nada mejor que una fiesta. Bruto anuncia la llegada de un músico que cantará a la infelice Elisa Dido. Empieza entonces la disputa sobre quién posee una mujer que pueda estar a la altura de la reina de Cartago: Acronte, hermano de Sexto, apuesta por su esposa Lavinia y Colatino lo hace por su Lucrecia. Al oír semejante desatino, Bruto los califica de majaderos y les recrimina dicha actitud:

Bruto. [...] Dejad cantar a quien canta,
y no alabéis, divertidos
en vuestra imaginación,
lo que no ha de ser vendido [...]
Sexto. La alabanza en las mujeres
es permitida.
Bruto. Es delito
en las propias, porque en ellas
toda noticia es peligro [...]
Sexto. ¿Y el que las alaba?
Bruto. Busca
su perdición, su martirio;

que la alabanza despierta
los deseos más dormidos [...]
Mas la mujer y la hacienda
se han de gozar sin testigos;
ni se alaben ni publiquen,
porque la envidia es preciso
que en esa alabanza tenga
sus robos y latrocinios.[4] (vv. 893-934)

La discusión no se resuelve y deciden ir a visitar a esas mujeres para determinar quién de ellas merece el galardón a la fémina más casta y honesta. La imprudencia de Colatino y Acronte lleva a que éstos elijan como juez a Sexto, poniendo el cordero en las fauces del lobo. Los consejos de Bruto sobre la inadecuación de tal acción son desoídos por estos tres «necios», como él mismo los califica: «Tres necios miro en los tres, / pero el mayor Colatino» (vv. 966-967). La sensatez, cordura y templanza son nuevamente puestas a prueba.

Al llegar a casa de Lavinia, descubren que las mujeres, excepto Lucrecia, están de fiesta. Es la primera decepción de esos caballeros tan seguros de sus esposas. Llega la recriminación pública de Bruto, en cuya intervención alude al popular refrán «La mujer y la espada nunca deben ser probadas»:

Necio es quien prueba mujeres
ni espadas, pues es forzoso
que se rompan o se queden. (vv. 1066-1068)

Después Acronte, Colatino, Sexto y Bruto visitan a Lucrecia. Ella sí encarna la imagen de la mujer recatada que espera la llegada del esposo como Penélope a Ulises. Los acontecimientos se precipitan, la catástrofe es inmediata, y Bruto advierte la mirada lasciva de Sexto:

(O yo estoy loco del todo [*Aparte*]
o Sexto Tarquino mira
la honestidad de Lucrecia
con los ojos de su envidia.) (vv. 1269-1272)

[4] Obsérvese que esta misma reflexión es la que el rey Nino hace a Menón en *La hija del aire* cuando éste canta las excelencias de Semíramis (vv. 1421-1550). Colatino y Acronte cometen el mismo error que Menón al encarecer las virtudes de sus esposas. En las palabras de Nino resuenan los consejos de Bruto: «Pero quierote advertir / que en tu vida no encarezcas / hermosura a poderoso, / si enamorado estás de ella, / porque quizás no hallarás / otra que vencerse sepa; / y alabar lo que se ama / puede ser que sea fineza, / pero no puede dejar / de ser fineza muy necia». (vv. 1567-1576)

Ya no hay marcha atrás. Sexto ha caído rendido ante Lucrecia. No queda más que lamentarse de la insensatez que se ha cometido, y Colatino, al igual que había hecho un poco antes Sexto (vv. 1093-1094), acaba reconociendo cuánta verdad encerraban las palabras de Bruto:

> [...] ¡Mal haya, amén, quien alaba
> de su casa hermosas prendas!
> ¡Ah, Bruto, qué bien dijiste! (vv. 1670-1672)

Colatino reflexiona sobre su imprudencia, y Bruto comenta en aparte la actitud melancólica de Colatino y cómo ya le advirtió:

> Bruto. (Con qué notable tristeza [*Aparte*]
> Colatino está estos días.
> ¿Si habrá caído en la cuenta
> del disparate que hizo?
> No tendrá a lo menos queja
> de que en la boca de un bruto
> no oyó de su culpa enmienda.) (vv. 1681-1687)

Los temores de Bruto aumentan («De Tarquino en los desvelos / temo que todo se abrasa», vv. 2052-2053) y se confirman: «¡Oh, el caso más lastimoso!» (vv. 2156).

El personaje: rostro y máscara

Por medio del disfraz, Bruto crea su propio espacio, un espacio que se entrecruza con el de los personajes y con el del espectador. Él es la conexión entre esos dos mundos y continuamente transgrede los límites porque ambos mundos le son ajenos, no pertenece ni a uno ni a otro. Bruto habla en escena y desde la escena. El oxímoron del *loco cuerdo* representa las dos caras de esta figura y, como intentaré demostrar después, la antítesis oximorónica se sintetiza en este sujeto de naturaleza dual.

Bruto *habla en escena* como personaje que se sitúa en el plano de la realidad ficticia que representa el tablado[5]: la ciudad de Roma y sus alrededores, siglo VI a. C., etcétera. Y en ese espacio escénico está al mismo nivel que los demás personajes

[5] Sobre los diferentes planos de realidad de la obra dramática, puede consultarse Julio [2005].

(Colatino, Sexto, el rey, Lucrecia...). En él luce la máscara del loco, y su locura —real para los que comparten la escena, pero no para el espectador— lo protege y lo convierte en ser inocuo. Por ello se habla ante él sin tapujos, es inofensivo y, si interviene en la conversación y sus opiniones no son compartidas, es menospreciado, ninguneado y degradado, pues el loco queda al margen de la condición humana. Con la humillación, se inicia un proceso de carnavalización aparente y, bajo el disfraz, el personaje adquiere la también aparente condición grotesca de quien dice ser. Bruto no es un gracioso, o al menos no es un gracioso al uso, no pertenece al espacio ancilar al que quedan relegadas esas figuras, y no puede representar al criado festivo, loco, necio y movido por instintos básicos por la sencilla razón de que él es un senador romano que ha sido capturado. Es, simplemente, un botín de guerra. Es un loco porque los otros personajes dicen que lo es y a él le conviene esa máscara: así lo han tildado Sexto y el rey en los versos de arriba, y más adelante volverá a hacerlo Sexto (vv. 213-214) y Colatino (v. 533). Además, su atuendo lo ratifica; una clara acotación icónico-motriz reza así: «Salen Colatino y Espurio, viejo, y Bruto como loco» (+448), y por «como loco» se ha de entender «ridículamente vestido»[6]. Pero ahí acaba su locura, en la mera apariencia. No hay más.

Su función en ese espacio escénico es la de aconsejar y advertir a Sexto y a Colatino de los peligros que se derivan de la imprudencia. Cometida ésta, ya nada tiene remedio. Por ello se entiende ahora que su participación en la tercera jornada sea prácticamente nula, puesto que una vez ha estallado el conflicto (al final de la segunda jornada) su figura carece de sentido. Su misión admonitoria es posible gracias al disfraz, pero, y aquí radica la contradicción, fracasa justamente por el uso de ese disfraz. Nadie hace caso de los avisos de un loco, avisos que no son fruto de dotes proféticas, sino de la observación de la realidad y de su lucidez para analizarla, pues tanto en el espacio escénico como en el dramático, que estudiaré más adelante, él será siempre una figura nesciente, es sólo su sensatez la llave de su clarividencia. Y sus augurios verbales se han de situar al mismo nivel que los infaustos símbolos de la paloma atravesada por la saeta y el vidrio roto, anuncios del trágico desenlace cuya misión es la de cercar a los protagonistas hasta asfixiarlos. El fin de la historia de Lucrecia y Tarquino es bien conocido; por tanto, lo atractivo del texto es ver cómo el autor trabaja el material narrativo, cómo se entraman los acontecimientos y cómo los personajes se ven abocados irremisiblemente hacia su infausto destino[7].

[6] De los estudios de Rodríguez Cuadros [2000] y Profeti [2005] se colige que el disfraz de loco se confeccionaba con remiendos de colores variados, generalmente, mal casados. El atavío podía completarse con toda una suerte de pequeños artilugios que realzaban el carácter ridículo del personaje.

[7] La configuración de la tragedia y el análisis de la tensión dramática aparecen espléndidamente estudiados en Gómez [2005].

Pero Bruto también *habla desde la escena*, situándose en el plano de la realidad aparente, y desde ahí habla al auditorio. Aquí ya no representa al loco, es un interlocutor cuerdo, muy cuerdo, que traspasa una delgada línea imaginaria para entablar un monólogo con el espectador. Es, entonces, cuando vemos el rostro, y no la máscara, del personaje. Al «salir» del espacio escénico y situarse en el espacio dramático, su figura gana perspectiva y adquiere trascendencia. Desde su atalaya de observador ve cómo los personajes se mueven y actúan con una irreflexión temeraria y los desenmascara uno a uno: todos son unos locos con apariencia de cuerdos. En aparte critica al rey por la falta de sentido común de sus sentencias («Esa sí que es razón de un hombre loco», v. 68) y majaderos y necios son Acronte, Sexto y Colatino al alabar a las mujeres, especialmente a las propias esposas y ponerlas a prueba: «Majaderos son los tres» (v. 891), «Necio es quien prueba mujeres» (v. 1066).

Su función en este espacio dramático consiste en comentar la escena, la situación anímica del personaje, sus declaraciones... —lo que nos recuerda *mutatis mutandis* el clásico coro griego—, pero sobre todo su propósito final es desenmascarar la realidad, levantar el fino manto que la cubre y mostrar qué hay debajo: nadie es quien dice o aparenta ser y nada es lo que parece. Quizás por ello no resulte gratuito que Rojas haya reservado para él el cierre de la comedia, momento en que los actores se quitan definitivamente las máscaras para pedir el vítor final.

Hacia una tipología del personaje

La máscara de loco que permite decir verdades con total impunidad y denunciar a los realmente faltos de cordura es arquetípica de los graciosos y bufones áureos. Sólo así se justifican las osadías verbales de Chato en *La hija del aire* (2ª parte) —que es capaz de espetar a la/el misma/o Semíramis/Ninias, símbolo del poder, ante la corte que miente (vv. 2651-2652)— o los dramáticos versos de Pasquín en *La cisma de Inglaterra*: «¿Si no digo lo que quiero / de qué me sirve ser loco?» (vv. 561-562). Montesinos [1969], De José Prades [1960], Ruiz Ramón [1985, 2001], Hermenegildo [1995], García Lorenzo [2005]... han estudiado de cerca este tipo dramático y lo saben bien. Pero lo que distingue a nuestro Bruto de todos ellos, y lo convierte en figura única, es que no es un gracioso ni un bufón, o al menos no lo es en sentido ortodoxo, pues carece de su cualidad más preciada: la gracia. Por ello, Gómez señala que «Bruto resulta un candidato poco conveniente para desempeñar las funciones del gracioso. Sus intervenciones no redundan en comicidad alguna» [2005: 447]. Y, efectivamente, Bruto no es un hombre de humor ni un profesional

de la burla —como califican Montesinos [1969: 24] y Ruiz Ramón [1985: 105] al gracioso lopesco y al bufón calderoniano—, ni un «cofrade del contento» (v. 755) ni un «gentilhombre de la boca de la risa» [1944: 597c], como se definen Coquín en *El médico de su honra* y Manrique en *A secreto agravio, secreta venganza*. Su función en el drama no es crear hilaridad ni en la escena ni desde ella, al menos conscientemente. Y tampoco presenta los rasgos genéricos que suelen asociarse al patrón cómico: glotón, borracho, charlatán, cobarde, jugador, lascivo, etcétera. [Montesinos, 1969; De José Prades, 1960; Hermenegildo, 1995]. En él no hay burlas, ni chistes, ni juegos de palabras (ni ingeniosos ni groseros), no hay desatinos. Los desatinos de su boca, a juicio de los personajes de la escena —de Colatino y Sexto, concretamente—, son sólo sentencias que sus interlocutores no saben descifrar por sus propias limitaciones, y, ante la impotencia de adjudicarles el significado que les corresponde, reaccionan despreciando a esa figurilla grotesca que sólo (aparentemente) dice disparates. En cambio, para el espectador que conoce la historia de la libidinosa pasión de Tarquino y el fin trágico de Lucrecia, esos sesudos avisos de Bruto son un grito desesperado a la prudencia. Dicho de otro modo, cuando Bruto habla se produce, si se me permite la expresión, una suerte de esquizofrenia dramática: el interlocutor escénico, el personaje que comparte con él la escena, advierte comicidad en sus palabras al ser incapaz de desenmarañar el significado de éstas, mientras que el interlocutor dramático, el espectador, advierte una «tragicidad» sin límites al percatarse del verdadero valor de esas sentencias.

Pero a pesar de su falta de «gracia», es innegable que Bruto comparte algunos rasgos con los graciosos y bufones del Siglo de Oro. Por definición, los términos «loco, necio, majadero...» son adjetivos que se reservan habitualmente a esas figuras. Es un primer acercamiento hacia ese tipo dramático, al que se suman otros rasgos más sustanciales como:

a) Tener los pies en el suelo, ser realista y más sensato que los galanes y caballeros, alelados por un amor quintaesenciado [Montesinos, 1969; Hermenegildo, 2005].
b) La selección de la onomástica del personaje lo conduce a un proceso de reificación, zoomorfización, etcétera, que lo degrada y lo aproxima al loco carnavalesco. De hecho, en la obra son recurrentes las dilogías con el nombre de Bruto: «Siempre es bruto el inferior» (v. 216), «Colatino, mi señor, / viene con Bruto –o salvaje» (vv. 445-446), «No tendrá a lo menos

queja / de que en la boca de un bruto / no oyó de su culpa enmienda»(vv. 1685-1687)[8].

c) Moverse en palacio, en ambientes cortesanos o, en general, entre los grandes, como sucede aquí, será distintivo, por ejemplo, de los bufones calderonianos.

d) Su calidad grotesca y su sentido práctico laten también entre los tópicos de la figura del donaire, que se caracteriza por la ausencia de honor, de un honor que sacrifican (cuando lo tienen o creen tenerlo) por el instinto de supervivencia[9]. Recuérdese, por ejemplo, lo ridículo que resulta el «Ya estamos solos, honor» de Chato (v. 494) en *La hija del aire*, que puesto en boca de un caballero clamaría al cielo.

e) También es propio de los graciosos tomar por confidente al espectador y romper continuamente la barrera entre el espacio escénico y el dramático.

Estos rasgos diseminados emparentan a Bruto con el personaje carnavalesco, y eso es lo que él pretende en el mundo de los señores. Su actitud grotesca, provocada por el contraste de su figura y lo enigmático de sus palabras —que suenan a oráculo divino—, sólo tiene consistencia en ese mundo; para el espectador es el único sensato. Éste conoce el engaño y, cuando ve a Bruto moverse en escena ve a un personaje que aparenta, que representa, que actúa, ve a alguien que *hace de loco*.

Ahora bien, Ruiz Ramón ha señalado que, cuando Calderón privilegia algunos rasgos consustanciales del gracioso o altera algunas de sus propiedades, lo enriquece como personaje, «bien dando mayor complejidad a sus funciones teatrales o mayor ambigüedad a sus significados dramáticos» [2001: 109]. Pero ¿qué pretende Rojas al crear un loco sin gracia? ¿Se trata de una figura dramática fracasada o su construcción responde a algún oculto propósito?

A primera vista, Bruto puede parecer una figura no lograda, pero una detallada reflexión nos lleva a unas conclusiones muy distintas: Bruto es un bufón sin gracia porque sólo es un bufón aparente. Y eso no se ha de perder de vista. Su locura, su bufonería, es únicamente un disfraz y el espectador lo identifica como tal, no solo porque en aparte ha comunicado su traza —su industria, como dirían nuestros clásicos—, sino porque no cumple con los cánones que la imaginería teatral le ha adjudicado. Y no los cumple porque no está loco. Los locos del Siglo de Oro son

[8] La onomástica de los graciosos de Rojas ha sido estudiada por MacCurdy [1954] y Pedraza [2004: 289-291].

[9] La renuncia al honor en el caso de los graciosos de Rojas es objeto de análisis en MacCurdy [1979].

conscientes de su locura —recuérdese a Pasquín en *La cisma de Inglaterra*, que reivindica su libertad de palabra invocando su condición de loco, o a Osuna en *El loco por fuerza* de Lope de Vega: «Soy un excelente majadero» [1916: 287]—; en cambio, Bruto es consciente de su cordura y, justamente por ello, no puede crear comicidad en el espectador, sí en los personajes.

Rojas aprovecha únicamente los rasgos superficiales del necio, de posible inspiración erasmista, para elaborar la máscara de Bruto. Y lo lógico hubiera sido que la adopción del disfraz se hiciera con todas sus consecuencias y que el personaje acomodara su expresión y sus disparates al modo como lo hacen los caballeros que, por un motivo u otro, se ven rebajados a graciosos[10]. Pero manteniendo, lo que podríamos llamar, la «imperfección formal del disfraz», el dramaturgo crea no un *loco cuerdo*, sino un loco y un cuerdo: loco *en escena* y cuerdo *desde la escena*, dejando traslucir así la naturaleza dual o ambivalente de este cómico o trágico personaje, según se mire. Rojas quería un loco con libertad de palabra y un cuerdo con la sensatez justa para dotar de gravedad a la obra. Con Bruto lo consigue, especialmente al crear el desfase entre lo que saben los personajes y lo que sabe el espectador. Rojas no quería un bufón cómico, ese papel se lo reserva a Fabio, que aparece inexplicablemente junto a Sexto en la tercera jornada. E insisto en lo de «inexplicablemente» porque se produce cierta incongruencia, ya que, siendo criado de Casimira (según se declara en los vv. 320-321), no tiene sentido que lo acompañe. Pero en esas escenas se precisaba de un contrapunto humorístico, y Bruto no se lo podía brindar, pues, si lo hacía, se le desmantelaba esa figura que tan hábilmente había urdido. Desde este punto de vista, Bruto no se le escapó de las manos a Rojas. Bruto es un paradigma de su originalidad: posiblemente sea la vuelta de tuerca que le faltaba a la figura del bufón trágico que había ensayado ya Calderón en la década de los treinta.

Bibliografía

Busquets, Loreto [1991]: «*Lucrecia y Tarquino* o el conflicto entre el fin y los medios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, pp. 977-1004.

Caldera, Ermano [1962]: «Solitudine dei personaggi di Rojas», en *Studi Ispanici*, I, pp. 37-60.

Calderón, Pedro [1944]: *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de J. E. Hartzenbusch, BAE, VII, Ediciones Atlas, Madrid, pp. 595-610 .

[10] Así sucede, por ejemplo, en *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina: don Luis se disfraza de criado y habla exactamente igual que el loco Carrasco para entrar al servicio de Angélica (vv. 1316 y ss.).

Calderón, Pedro [1981]: *La cisma de Inglaterra,* ed. de F. Ruiz Ramón, Castalia, Madrid.

— [1987]: *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid.

— [1989]: *El médico de su honra*, ed. de D. W. Cruickshank, Castalia, Madrid.

García Lorenzo, Luciano [2005] (ed.): *La construcción de un personaje: El gracioso*, Fundamentos, Madrid.

Gómez Rubio, Gemma [2005]: «La configuración de la tragedia en *Lucrecia y Tarquino*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española. II Jornadas de Teatro Clásico, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 433-451.

José Prades, Juana de [1960]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, CSIC, Madrid.

Hermenegildo, Alfredo [1995]: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Olañeta, Palma de Mallorca.

Julio, M. Teresa [2000]: «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: innovación o continuidad», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de Teatro Clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, Almagro, pp. 179-207.

— [2006]: «La metateatralidad como recurso dramático en *Casarse por vengarse*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, pp. 59-74.

MacCurdy, Raymond R. [1954]: «A note on Rojas Zorrilla's gracioso Guardainfante», *Bulletin of the Comediantes*, VI, pp. 1-4.

— [1956]: «More on "The gracioso takes the audience into his confidence": The case of Rojas Zorrilla», *Bulletin of the Comediantes*, VIII, pp. 15-16.

— [1963]: Prólogo y notas a *Lucrecia y Taquino*, The University of New México Press, Albuquerque.

— [1979]: «Rojas Zorrilla's gracioso and the renunciation of honor», en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Porrúa Turanzas, Madrid, pp. 167-177.

Montesinos, José F. [1969]: «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, pp. 21-64.

Molina, Tirso de [2005]: *La villana de la Sagra*, ed. de A. Hermenegildo, GRISO, Pamplona.

Pedraza Jiménez, Felipe B. [2004]: «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *Proyección y significados del Teatro Clásico Español*, SEACE, Madrid, pp. 287-306.

Profeti, María Grazia [2005]: «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*, Fundamentos, Madrid, pp. 23-51.

Rodríguez Cuadros, Evangelina [2000]: «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, pp. 109-137.

Rojas Zorrilla, Francisco [1963]: *Lucrecia y Taquino*, ed. de R. R. MacCurdy, The University of New México Press, Albuquerque.

Rotterdam, Erasmo [1981]: *El elogio de la locura*, ed. y trad. de Teresa Suero, Bruguera, Barcelona.

Ruiz Ramón, Francisco [1985]: «El bufón en la tragedia calderoniana», en *Hacia Calderón: Séptimo coloquio anglogermano*, Franz Steiner Verlang, Stuttgart, pp. 102-109.

— [2001]: «El bufón calderoniano y su proyección escénica», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de Teatro Clásico, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, Almagro, pp. 107-124.

Vega, Lope de [1916]: *El loco por fuerza*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, II, Real Academia Española, Madrid.