

## LA COMICIDAD EN LOS AUTOS DE CALDERÓN: ALGUNAS REFLEXIONES

Valentina Nider

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche  
Via Tommaso Gar, 14, 38122 Trento  
ITALIA  
valentina.nider@unitn.it

La comicidad en los autos es un tema bastante olvidado por la crítica de los últimos años. No me asomo aquí a la perspectiva de más amplio alcance, que comprende el estudio de los entremeses y de las demás manifestaciones y elementos profanos de la fiesta del Corpus. Como se sabe, estos datos pueden encontrarse, por ejemplo, en los magníficos estudios de Enrique Rull<sup>1</sup>. Tampoco voy a dedicarme a la reconstrucción de la puesta en escena y a la identificación de los actores, una investigación que ahora podría llevarse a cabo y que aportaría unos resultados muy interesantes en lo referente al personaje cómico. En esta ocasión voy a limitarme a indicar unas pistas para la investigación especialmente sobre la dimensión textual de los autos, un aspecto en el que los trabajos específicos escasean y generalmente se fundan en un corpus reducido cuando no se dedican a profundizar en una sola obra. También en la colección de autos completos de Calderón, en la mayoría de los casos, los

<sup>1</sup> Rull 2004, pp. 283 y ss., donde se encontrará la bibliografía anterior sobre el tema del mismo autor.

editores soslayan el tema o se limitan a explicar los elementos cómicos en las notas; solo en muy contadas ocasiones le dedican un párrafo de la introducción, casi siempre remitiendo a las características del gracioso de la comedia y al trabajo de Víctor García Ruiz de 1994, sin duda el más citado.

Recuerdo los principales resultados de este trabajo, que tiene en cuenta solo un estudio específico anterior: el de Leavitt de 1956. El humor en los autos se presenta a partir de una doble y parcialmente antitética vertiente. Por un lado, García Ruiz afirma que el carácter cómico proporciona unas pausas, unos «alivios» sin contribuir al avance de la acción dramática propiamente dicha. Estos «alivios» cómicos pueden definirse como elementos accesorios, una concesión a los espectadores menos cultos. Por otro lado, reconoce que «al formar parte de la estructura significativa que es el auto, su comicidad está al servicio de un designio serio»<sup>2</sup>. Por esta razón, la función del personaje cómico no lo es totalmente, sino de manera intermitente, especialmente en los personajes que ya a partir de su nombre (Pensamiento, Simplicio, Inocencia, Placer, Albedrío, Deseo) desarrollan una función alegórica. En conclusión, según Víctor García Ruiz, que se basa en un grupo de autos de tema mitológico y bíblico, el carácter cómico en los autos es potestativo, puede darse o no, y no es una exigencia genérica.

Antes de profundizar en algunos aspectos específicos, cabe señalar algunas cuestiones previas y fundamentales que, si bien no pueden tratarse en los límites de este trabajo, destacan como especialmente significativas y merecen replantearse a partir de los resultados del estudio pionero de García Ruiz y de otros bastante olvidados —que, aunque se dedican al análisis de *corpora* reducidos— proporcionan datos y reflexiones generales. Estoy pensando en los trabajos de Voght sobre *El cubo de la Almudena*, de 1981, de Kurtz, de 1992, sobre el personaje de Placer en diferentes autos, y en el de Garrot, de 2001, sobre *Mística y real Babilonia*. Los datos de estas investigaciones y, si se me permite, los aportados por un trabajo anterior mío sobre la comicidad en los autos de Calderón y la exégesis bíblica (2004), pueden comprobarse ahora teniendo en cuenta un corpus amplio, fácilmente accesible gracias a los textos de la Colección de los autos completos, una herramienta imprescindible para captar matices, entender las implicaciones teológicas y valorar la tradición textual de pasajes que pueden interpretarse como agudezas a «dos luces».

<sup>2</sup> García Ruiz, 1994, p. 136.

Primero, me parece importante reflexionar sobre los datos cuantitativos. Los autos que presentan caracteres cómicos según Leavitt son 27; en cambio, según el análisis de Voght, se trata de más de cincuenta autos, a los que hay que añadir una decena de casos dudosos, siendo un porcentaje mínimo las obras donde no aparecen tales personajes. Curiosamente, incluso los escasos estudios posteriores que citan este trabajo retoman el dato negativo o dudoso y no el positivo, que evidentemente hay que averiguar y precisar pero que me parece más próximo a la realidad que el proporcionado por Leavitt.

Segundo, habría que considerar la presencia del humor en la tradición teatral previa y contemporánea, tanto si se toma en cuenta una perspectiva amplia e intergenérica, como si nos ceñimos al teatro religioso y a los autos sacramentales. Pensar que los autos calderonianos se apartan totalmente de la tradición por lo que se refiere a este tema me parece más fruto de prejuicios que de un análisis sistemático. Por esta razón el enfoque tiene que ser más global, no olvidando tampoco la perspectiva sincrónica. Por ejemplo, sería interesante estudiar este aspecto tomando en cuenta también los autos de otros autores contemporáneos, véase por ejemplo el estudio de Ignacio Arellano (1998a y 1998b) sobre la comicidad en algunos autos de Tirso de Molina, o, como se ha sugerido, a partir de otros géneros temáticamente afines, como la comedia de santos, o con las comedias de Calderón, como hace Santiago Fernández Mosquera en un trabajo inédito todavía.

En tercer lugar, vuelvo sobre la supuesta diversidad entre los personajes que no tienen, aparentemente, significado alegórico alguno y los que sí lo tienen. Esta característica, según García Ruiz, como hemos visto, conferiría a los primeros un estatus híbrido, donde la comicidad sólo puede ser intermitente. El análisis de los autos y la ayuda proporcionada por los estudios introductorios y otros aparatos de la colección sugieren matizar la afirmación. En algunos casos, los personajes, aunque llevan un nombre propio que no alude a abstracciones o a alegorías, encarnan un significado que va más allá del individual. Por ejemplo, cuando los personajes representan religiones diferentes de la católica. En consecuencia, por ejemplo, en *El cubo de la Almudena*, el personaje de Alcuzcuz, aunque no puede definirse alegórico, sí puede considerarse representativo de una entidad abstracta como el Islam, o mejor de la imagen que del Islam se quiere presentar al público en los autos sacramentales. Sea como fuere, éste y otros personajes parecidos, por ejemplo, Zabulón el judío, trascienden los límites en los que se enmarca

el simple gracioso. También cabe encontrar el caso opuesto, autos donde el personaje cómico-alegórico, como en el *Sacro Pernaso*, que analizo más adelante, sigue siendo el mismo hasta el final.

Esbozadas estas propuestas generales, en los límites del presente trabajo voy a abordar algunos aspectos más específicos de la comicidad, los que se refieren al proceso de reescritura, a la inversión de paradigmas compositivos, al metateatro y a la presencia de unidades cómicas que van más allá del alivio momentáneo, concretándose en *lazzi* y entremeses.

#### EL PERSONAJE CÓMICO Y SU FUNCIÓN: LAS REESCRITURAS

Las reescrituras constituyen un excelente botón de muestra para investigar el elemento cómico de los autos, como indican los estudios que ya se han llevado a cabo y otros que pueden desarrollarse, por ejemplo, sobre *La vacante general* y *El orden de Melquidesec* o sobre las dos versiones de *La vida es sueño*, de *Psiquis y Cupido* o de *El Lirio y la azucena*, auto magníficamente editado por Victoriano Roncero, donde destaca el menor desarrollo del personaje de Ocio<sup>3</sup>. Me centro en las dos versiones *La vida es sueño*, muy bien estudiadas por Enrique Rull y que ahora pueden leerse en la docta y esmerada edición de Fernando Plata<sup>4</sup>. En la primera versión del auto, Albedrío es el criado del Príncipe y su único consejero, el que le saca de la cárcel, mientras en la segunda, a través de la introducción de un antagonista, Entendimiento, los dos consejeros según Enrique Rull «contrarrestan su influencia recíproca, pero a costa de mermar la preponderancia del Albedrío como personaje»<sup>5</sup>. No obstante, creo que merece la pena matizar esta afirmación profundizando un poco más en el papel de Albedrío en ambas versiones del auto. En la primera versión Albedrío hace de gracioso del Hombre y protagoniza un cambio sustancial a lo largo del auto, pasando de ser un elemento de las fuerzas del mal a serlo de las del bien. Al presentarse<sup>6</sup> se pinta a sí mismo como un ser «libre» que hace lo que se le «antoja» y que afirma tener «poca» «vergüenza». En este primer parlamento cita una copla

<sup>3</sup> M4, MM2, MM3 omiten entre otros los vv. 603-615; 738-745; 758-763; 798, 1225, 1670-1671 y 1917-1928 que corresponden a Ocio y, por ejemplo, atribuyen el v. 1222 a Paz en lugar que a Ocio.

<sup>4</sup> Calderón, *La vida es sueño*, 2012.

<sup>5</sup> Rull, 2004, pp. 274-275.

<sup>6</sup> Calderón, *La vida es sueño*, Primera versión, vv. 643-664.

y hace un chiste a propósito de los «archeros» de palacio que le han dejado pasar, aunque sean unos piratas Barbarroja, aludiendo a la corte como a un mar en tempestad y quizás al origen nórdico del cuerpo de guardia, como explica Fernando Plata en la anotación. Albedrío declara a continuación que le «han dicho que le importa / que esté yo con él, que soy / muy apacible persona / para su divertimento» (vv. 668-671), es decir que ejerza de bufón. Así, en su primer encuentro con el Hombre se califica a sí mismo de «gran hablador» afirmando ser un «loco» que la naturaleza le ofrece para su diversión y compañía (vv. 751-753). Él es consciente de que puede ‘inclinarse’ las acciones del Hombre, aunque no ‘forzarlas’ (v. 769: «Yo inclino, obrad vos») y le va acompañando como su criado pues son «uno los dos» (v. 770). Albedrío quiere que Hombre, puesto a elegir entre Culpa y Luz, se incline por la primera, pero él rechaza tratándole de «loco» (v. 877). Como se sabe, Hombre terminará abrazándola, pero sin que en la decisión influya Albedrío, quien solo comenta la elección (vv. 1020-1022) afirmando que, si Hombre queda en prisión, él en cambio sigue libre y sin sujeciones, aunque acepte estar encarcelado para acompañarlo (vv. 1103-1106 y 1335-1337). Al despertarse Hombre en la prisión, Albedrío comenta burlescamente que los cuatro elementos ya no le reconocen por rey aludiendo a su vestuario (vv. 1189-1190: «que a muchos no se conocen porque andan muy mal vestidos») y, finalmente, decide ponerse del lado del bien luchando con la Sombra en favor de Luz y sacando al Hombre de la prisión.

En la segunda versión la presencia de Entendimiento, el consejero sabio, que tiene un papel equivalente al de Clotaldo en la comedia, según Rull<sup>7</sup>, le quita protagonismo a Albedrío. Esto es verdad, aunque cabe afirmar que, en cierta manera, su papel resalta incluso más, porque el público puede identificarlo con el personaje más cómico de una tópica pareja carnavalesca. Albedrío y Entendimiento pueden verse como una suerte de don Carnal y doña Cuaresma. Albedrío consiente en todas las debilidades del Hombre, instándole a satisfacer sus gustos (la fruta prohibida, la belleza de la Culpa), y acaricia su vanidad de ‘rey del mundo’. Además, se mete con Entendimiento —«cano» desde su primera aparición— acusándole de ser un «miércoles» que quiere aguar

<sup>7</sup> Rull, 2004, p. 275.

la fiesta del Corpus («jueves») con su seriedad<sup>8</sup>. Ambos personajes tienen una función no marginal: en el trascurso del auto el protagonista pasa de actuar bajo la influencia del primero a acogerse a la voluntad del segundo. Albedrío, descrito como «villano» (v. 1604), además actúa de maestro de ceremonias invitando a Aire y Tierra a ofrecer sus insignias de regalo al Hombre (vv. 1039 y vv. 1069-1073) y ayudando a este último a despeñar a su antagonista (v. 1208). Sin embargo, en los momentos de dificultad, por ejemplo, cuando se apaga la Luz de gracia y el mundo se queda sumido en la oscuridad, Albedrío niega su ayuda a su señor («En vano me buscas, / que nadie con Albedrío padece; él a las holguras / induce, mas no a las penas», vv. 1231-1235)<sup>9</sup> evidenciando los límites de su poder. Por eso termina sujetándose a la razón, es decir a Entendimiento, quien acaba arrastrándole (v. 1539). La comicidad del personaje de Albedrío en esta versión debe mucho a la gestualidad y al aspecto de figura carnavalesca. También cabe destacar que este personaje es fundamental para la estructura del auto que pone en escena la parábola del Hombre, desde su caída en el pecado, impulsado por el mismo Albedrío, hacia su recapacitación a través del rescate de Entendimiento. Este último, a su vez, invita al Hombre a recuperar a Albedrío, libre pero curado de sus locuras.

En esta misma línea se anuncia prometedor el análisis de la tradición textual de los pasajes humorísticos también en los casos de versión única (o tomando en cuenta en los testimonios de la misma versión), por ejemplo, comparando los autógrafos con el resto de los testimonios. En *Llamados y escogidos*, una réplica ingeniosa del Bautista —personaje que no se caracteriza por su comicidad— frente a la belleza de la dama, es borrada y luego recuperada en el autógrafo:

REY                      Juan, mi voz eres ¿por qué  
                                 no celebras mi alegría?

<sup>8</sup> Entendimiento, por ejemplo, pronuncia los vv. 855-856 («Polvo fuiste, polvo eres, / y polvo serás después») cuyo contenido en la primera versión expresa Sabiduría (vv. 487-490).

<sup>9</sup> Albedrío afirma este concepto también en unos versos anteriores: «Si el Albedrío en las penas / no es posible que concurra, / no le toca al Albedrío / responder a esa pregunta (vv. 942-945).

Voz                      Porque, aunque soy voz, quedé  
                                 mudo al ver sus perfecciones<sup>10</sup>.

Casos muy interesantes de omisiones de los pasajes cómicos, quizás debidas al mismo Calderón, al preparar el texto para la imprenta, se encuentran en *El laberinto del mundo* como puede verse en el estudio de Santiago Fernández Mosquera.

#### LA INVERSIÓN DE PARADIGMAS SERIOS

Dejando de lado los problemas textuales, quisiera detenerme en algunos paradigmas compositivos recurrentes (utilizo el término en la acepción utilizada por Ignacio Arellano)<sup>11</sup>. En los casos donde el personaje cómico sobrepasa una intervención meramente episódica, puede estudiarse el empleo de unos paradigmas compositivos donde la comicidad se manifiesta como una acentuación casi paródica del paradigma didáctico-catequético que también puede utilizarse de manera totalmente seria. Un ejemplo es el diálogo protagonizado por Sabiduría e Ignorancia, personaje cuya autopresentación abre *Los misterios de la misa*, auto doctamente editado por Enrique Duarte. Ignorancia, vestida de villana con una venda en los ojos, admite constantemente sus dudas y falta de luces pidiendo explicaciones a Sabiduría y a los santos. Este diálogo llega a constituir una estructura que vertebra todo el auto. Después de las reiteradas muestras de torpeza de parte de Ignorancia el público debía de tomar como una cómica liberación cuando esta finalmente afirma: «Gracias a Dios que entendí / de la epístola el misterio»<sup>12</sup>, una variación del ritual *Deo gratias*. Sin embargo, en el resto de la obra siguen asomando dudas que remiten a los temas tópicos de los autos y, a la vez, de la comicidad del gracioso, como cuando Ignorancia no entiende por qué Cristo bendice el agua y no el vino: «¿La agua bendice, no habiendo / bendecido el vino?»<sup>13</sup>. En muchos otros autos el personaje receptor de la enseñanza, alegórico o no, expresa de manera cómica su dificultad en entender los aspectos más ‘misteriosos’. Si el personaje cómico es el único testigo de los hechos o el único destinatario de discursos o voces

<sup>10</sup> Calderón, *Llamados y escogidos*, vv. 261-264. Ver también Nider, 2004, pp. 303-304.

<sup>11</sup> Arellano 1998b.

<sup>12</sup> Calderón, *Los misterios de la misa*, vv. 797-798.

<sup>13</sup> Calderón, *Los misterios de la misa*, vv. 994-995.

misteriosas, por loco o ignorante puede expresar dudas que en boca de otros personajes más serios podrían parecer heterodoxas y que, sin embargo, en este caso, pueden rebatirse como simplezas. Estos personajes, cuyos nombres son significativos —Simpleza o Simplicio, Inocencia o Ignorancia, como hemos visto— funcionan de pararrayos y de mediadores, situándose sistemáticamente por debajo de la capacidad de comprensión atribuida al público. Pueden incluso proporcionar unas interpretaciones equivocadas que suscitan la risa por ser demasiado literales y ceñidas a los datos sensibles o por desatender por completo el contexto. Otros personajes se encargan de corregirlos brindando la interpretación correcta. La comicidad se logra tanto si el personaje comenta algo que no aparece en la escena, como si, al contrario, se trata de algo que sí se representa delante de los ojos del público.

También hay versiones burlescas de paradigmas serios. En *La Hidalga del Valle*, un auto mariano, Placer, por la inocente ingenuidad con la que ha ido comentando todo lo que está pasando, en la escena se convierte en un defensor de la Virgen. Es el único que no le tiene miedo a Culpa, la serpiente del paraíso terrenal, de la que pone en duda su capacidad de poner un pleito a Niña. Esta ya no se identifica con Eva sino con la Virgen del Apocalipsis, que aplastará a Culpa:

CULPA	Yo he de ponerla pleito.
PLACER	Mal pleito tenéis, viborilla, en mi conciencia.
CULPA	¿Por qué, villano? ¿Por qué?
PLACER	Por mil cosas, que son estas: la una porque lo lleváis a voces, que es mala seña de quien no tiene un buen pleito. La dos porque sois muy necia, pues decís que Dios no pudo, siendo Suma Omnipotencia hacerlo, si quiso hacerlo. La tres porque es indecencia decir, que pudo y no quiso. La cuatro...
CULPA	No más...



PLACER

Advierta

que he dicho por mil razones,  
y me faltan novecientas  
y noventa y siete<sup>14</sup>.

La escena sigue con una contienda verbal-teológica donde Placer defiende a Niña empezando sus réplicas con «Divina es» y Culpa le contesta con versos cuyo principio es «Humana es»<sup>15</sup>, aunque luego, al no encontrar la respuesta, afirme desconsolado: «¿Quién me metió en argüir, / siendo un mentecato yo, / en lo que tanto importó / estudiar y discurrir?»<sup>16</sup>. Con todo, Placer encuentra a continuación un recurso para intentar explicar sus razones: cava un hoyo inicialmente para «labrar[se su] sepultura», que también le sirve para «estudiar un argumento, / y cavando en él, intento / ahondar una sutileza»<sup>17</sup>. En el misterioso socavón cae Furor, al que Placer ayuda y limpia, advirtiendo también a la Culpa para que lo evite. Todo ello, afirma Placer, puede considerarse una explicación por metáfora de cómo la Virgen pudo haber esquivado caer en el pecado.

De la misma manera son interesantes los casos donde, con una duplicación y simetría muy barroca, la falta de luces y desconocimiento se convierten en elementos característicos de personajes activos cuya función, en consecuencia, termina pareciéndose a la que tienen algunos personajes demoníacos, que también procuran con sus desacertadas razones desviar al protagonista del camino hacia la verdad trascendente. Sin embargo, como se sabe, terminan por causar el efecto contrario, según el mecanismo de *aversio* y *conversio* que estudia Poppenberg en el *Divino Orfeo*<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Calderón, *La Hidalga del Valle*, vv. 1026-1643.

<sup>15</sup> Calderón, *La Hidalga del Valle*, vv. 1026-1190.

<sup>16</sup> Calderón, *La Hidalga del Valle*, vv. 1151-1154.

<sup>17</sup> Calderón, *La Hidalga del Valle*, vv. 1220-1222.

<sup>18</sup> Poppenberg, 2009, pp. 99-101 y 400: «el problema poetológico de la pieza se prepara al principio de una forma cómica mediante la historia que el Placer le cuenta a dos extraños, Príncipe y Envidia, para confundirlos. En su narración Placer se confunde y sus equivocaciones toman la forma de unos retruécanos». Así llama al «músico de Tracia», Orfeo, «músico de gracia» formando una «cómica contrafactura del concepto inicial anagramático y se burlan del principio del doble sentido, sugiriendo al mismo tiempo que, en realidad, de lo que se trata es de la cuestión de la diferencia entre “acento” y “cadencia”».

Eva Illescas, en su edición de *Tu prójimo como a ti*, destaca los cambios que se producen en el personaje de Deseo quien, de simple bobo, criado de Hombre, uniéndose a los bandoleros enemigos se convierte en el antagonista Deseo consentido. Sin embargo, hacia el final del auto, tras tomar conciencia de que su destino va a ser el mismo que el de su amo, recapacita y lo anima impulsándolo a reaccionar sin perder la esperanza. También cabe investigar el parecido entre personajes demoníacos y cómicos desde la perspectiva de la creación del espacio dramático, indicada por Serrano Deza<sup>19</sup>. Aunque no puedo desarrollar este aspecto, quisiera destacar la importancia que adquiere desde este punto de vista el personaje cómico en el ya citado *La hidalga del Valle*. Placer, en su largo discurso en lengua rústica<sup>20</sup>, utiliza el recurso del extrañamiento para manifestar su asombro y pintar un mundo fantástico donde, por ejemplo, los ángeles se convierten en mariposas «con alas tornasoladas» (v. 713).

#### LA COMICIDAD METATEATRAL

Me parece importante descartar como un prejuicio la afirmación de que en los autos escasea la comicidad metateatral. Hay muchos ejemplos que apuntan a escenas o recursos tópicos del género: Albedrío en *Psiquis y Cupido para Toledo* ironiza sobre las «voces» que deberían explicarlo todo («Si las voces no lo dicen, / no sé»)<sup>21</sup> y en diferentes autos se destaca por tónica la representación del Hombre entre Culpa o Pecado y Gracia, como en la primera versión de *La vida es sueño*, donde el Hombre por huir de la Gracia cae en los brazos de la Culpa o en *La devoción de la misa*, donde el gracioso Pernil representa a un indeciso entre Gracia y Pecado<sup>22</sup>:

PERNIL                    ¡Cuál se ha quedado!  
                                  Mas, ¿qué mucho que absorto y que turbado  
                                  esté si cuando recatar intenta  
                                  a Aminta, que es su culpa, representa,

<sup>19</sup> Serrano Deza, 2002.

<sup>20</sup> Calderón, *La Hidalga del Valle*, vv. 693-812.

<sup>21</sup> Calderón, *Psiquis y Cupido para Toledo*, vv. 773-774.

<sup>22</sup> Calderón, *La devoción de la misa*, vv. 860-865.

viendo su superior contra él airado,  
al hombre entre la gracia y el pecado?

Albedrío, en *El pintor de su deshonra*, subraya la gran libertad en la elección del eje temporal representado en los autos —y también el hecho de que dentro de la misma algunos pasajes son obligatorios— observando que «De la Creación al Diluvio / buen salto ha dado la Historia, / y pienso que ha de dar otro, / si es que yo entiendo la trova, / del Diluvio al Nacimiento»<sup>23</sup>.

Numerosas son las referencias que el personaje cómico hace a su propio papel. En *La lepra de Constantino*, Zabulón declara «que basta ya ser jodío bobo / sin ser infeliz jodío»<sup>24</sup> y también en *La devoción de la misa*, Pernil afirma dirigiéndose a Pascual Vidas: «Pareces criado bobo / de aquellos que no hacen nada / por querer hacerlo todo»<sup>25</sup>. También se subrayan de manera burlesca algunas funciones que suele desarrollar el bobo. Así, por un lado, en *El santo rey don Fernando (parte I)*, este se niega a resumir los hechos anteriores como hace el ciego de las gacetas («Hombre, ¿has tomado por tema / pensar de mí que soy yo / el ciego de las gacetas / para que lo cuente todo?»)<sup>26</sup>. Por otro, Ocio, en *El lirio y la azucena*, exclama «¡Oh quién tuviera licencia de hablar aquí!», aludiendo a la característica libertad de palabras de bobos y locos<sup>27</sup>. En su edición de *Lo que va del hombre a Dios*, María Luisa Lobato<sup>28</sup> hace hincapié en un pasaje donde Placer y Pesar, una pareja cómica que, como se ha visto, aparece en diferentes autos, reflexionan sobre la obra que están representando, criticándola por considerar que su argumento está puesto «patas arriba». Se preguntan también sobre la ausencia de los elementos constitutivos del género que pasan a enumerar<sup>29</sup>:

PLACER	No hallar mi ingenio, al ver que ya restaurado deja el rey el mundo entero y al hombre por virrey suyo,
--------	--

<sup>23</sup> Calderón, *El pintor de su deshonra*, vv. 1171-1175.

<sup>24</sup> Calderón, *La lepra de Constantino*, vv. 739-740.

<sup>25</sup> Calderón, *La devoción de la misa*, vv. 1348-1350.

<sup>26</sup> Calderón, *El santo rey don Fernando, parte I*, vv. 1163-1166.

<sup>27</sup> Calderón, *El lirio y la azucena*, vv. 1917-1918.

<sup>28</sup> Lobato, «Introducción», Calderón, *Lo que va del hombre a Dios*, pp. 42-43.

<sup>29</sup> Calderón, *Lo que va del hombre a Dios*, vv. 444-463.

con todos sus sacramentos,  
de qué ha de ser este auto,  
puesto que empezar le veo  
por donde acaban los otros.

PESAR                   ¿Eso te entristece, necio?

PLACER                Pues ¿qué me ha de entristecer  
sino ver un argumento  
vuelto lo de abajo arriba?  
¿No estaba en estilo puesto  
que empiece el hombre pecando,  
que acabe Dios redimiendo,  
y en llegando el Pan y el vino  
subirse con él al cielo,  
al son de las chirimías?  
Pues ¿cómo hoy no pasa eso?  
¿Es mozárabe este auto?

Puede considerarse en este apartado también la referencia a la recepción del auto en *El lirio y la azucena*. Tras lamentar que Guerra y Discordia hablan en secreto sin que él pueda enterarse de nada, Ocio afirma que de todas las maneras él va a conocer estos ‘misterios’ porque los mosqueteros en dos horas tendrán el traslado de la obra y se lo pasarán:

OCIO                    A la pereza del ocio,  
¡oh qué mal le suena esto  
de que la Guerra y Discordia  
se anden hablando en secreto!  
¿Qué será lo que se han dicho?  
Pero rato más o menos  
lo sabré, pues a dos horas  
todos somos del Consejo;  
supuesto que es fuerza dar  
traslado a los mosqueteros  
de lo que resuelven, pena  
de haber de pelearlo ellos<sup>30</sup>.

También puede definirse metateatral la costumbre de cambiar su propio nombre para destacar su papel en la obra. Por ejemplo, Zabulón

<sup>30</sup> Calderón, *El lirio y la azucena*, vv. 603-614.

en *El socorro general* se identifica de manera explícita con el gracioso y por ello decide bautizarse «Juan» aludiendo a la etimología de la palabra, conectada con ‘Gracia’, término que en este contexto hay que entender a dos luces<sup>31</sup>. En algunos casos, estos personajes hacen hincapié, como en *El tesoro escondido*, en su esencia de tontos y necios<sup>32</sup>; en otros, comentan de manera sarcástica la falta de correspondencia entre el nombre propio y la situación en la que se encuentra el personaje. Así, en *Las espigas de Rut*, Regocijo se queja porque, llevando el nombre que lleva, le toca llorar<sup>33</sup>, y en varias ocasiones la pareja cómica Placer y Pesar se interrogan sobre la posibilidad de cambiarse de nombre asumiendo el uno el del otro para ajustarse más a la situación representada.

Para terminar este apartado puede señalarse que, en *El convite general*, un auto atribuido a Calderón por tres manuscritos y que comparte muchos versos con *El nuevo hospicio de pobres*, un testimonio transmite el largo aparte de Albedrío dirigido al público y especialmente a los censores. Según la editora del auto, Eva Galar:

remedando el estilo escolástico, explica en una escena casi cómica a un posible «curioso discreto», el público de la representación y especialmente a los censores, por qué aparecen personajes que no participaron en la Última Cena. En esta alusión metateatral, Albedrío rompe la ilusión de la ficción dramática, haciendo que el público se depare del plano alegórico e interprete esta escena crucial en el auto<sup>34</sup>.

Cabe notar que después del aparte Albedrío sigue demostrando su conocimiento del texto bíblico sobre el que funda sus ironías, por ejemplo, cuando alude al episodio del sueño de los apóstoles en el Huerto (*Lucas*, 22, 45) para reprochar a Pedro haber puesto en evidencia a Juan, por haberse quedado dormido en el seno de Cristo (basándose en *Juan*, 13, 23): «Decid, ¿entiende / más Juan que vos de los sueños / Pedro, que os dormís afuera / del lugar?» (vv. 2834–2837).

<sup>31</sup> Calderón, *El socorro general*, vv. 768–69.

<sup>32</sup> Calderón, *El tesoro escondido*, vv. 1799–1802 y 1817.

<sup>33</sup> Calderón, *Las espigas de Ruth*, vv. 861–863.

<sup>34</sup> Galar, «Introducción», *El convite general (atribución insegura)*, p. 32.

## DE LOS «ALIVIOS» VERBALES A LOS LAZZI Y ENTREMESOS INTERPOLADOS

Las características más comunes del bobo, como la cobardía, la pereza, la glotonería, la afición al vino, se expresan especialmente a través de la kinésica y de la proxémica. No obstante, los recursos verbales son también muy importantes y en las ediciones de la colección se destacan puntualmente el habla rústica, el uso de diminutivos y retruécanos, las prevaricaciones idiomáticas, las falsas etimologías, los calambures y demás juegos de palabras que insisten frecuentemente —como se ha visto— en el vino y el pan, cuya función alegórica es tan importante en los autos. Podemos concluir que el corpus de ejemplos que proporcionan los autos es imponente y merecería la pena profundizar en las diferentes tipologías. El humor también puede teñirse con matices metalingüísticos y perfecto dominio de los registros y de diferentes lenguajes especializados, piénsense en el uso, en *La serpiente de metal*, de «chicolío», por ‘burla’ pero utilizado para el canto de los jilgueros, usado por Simplicio que se define a sí mismo «jilguero», en comparación con los demás personajes, a los que apostrofa de «filomenas» (vv. 269–270). Otros ejemplos que merecen destacarse son la deformación grotesca de términos latinos derivados de la Escritura Sagrada, por ejemplo, Simplicidad en *La orden de Melquidesec* al comentar la afirmación de san Pablo de que va a escribir a «romanos y hebreos» retoma un chiste que se funda con la pronunciación con sinalefa de *ad Ephesios*: «traza tiene de escribir / ¡voto a Dios! Y aun adefesios»<sup>35</sup>.

Al margen de estas alusiones que sí, en muchos casos, representan «alivios momentáneos», también se detectan pasajes cómicos más elaborados, chistes y chascarrillos tradicionales, breves cuadros satíricos, como el que se dedica a las amas de los sacerdotes, que Simplicidad pinta como diabólicas en la segunda versión de *La orden de Melquidesec*<sup>36</sup> o donde se desarrollan metáforas entresacadas del léxico de los naipes o referencias a la tierra de Jauja o el «no sé qué»<sup>37</sup> o a la actualidad, como a las secretísimas embajadas del Turco en *El lirio y la azucena* o a las monedas de vellón en *El divino Jasón*<sup>38</sup>, solo por citar algunas.

<sup>35</sup> Calderón, *La orden de Melquidesec*, v. 1536. Ver la docta nota de Ignacio Pérez Ibáñez. Para otros ejemplos Nider, 2004.

<sup>36</sup> Calderón, *La orden de Melquidesec*, vv. 870–875.

<sup>37</sup> Calderón, *La serpiente de Metal*, vv. 642–643 y vv. 1316, 1433–1445.

<sup>38</sup> Calderón, *La piel de Gedeón*, vv. 1120–1129.

Una verdadera joya es el *lazzo* (que podemos definir como una unidad mínima del teatro cómico) común en la Comedia del arte y presente también en Lope de Rueda y en un entremés de Lope de Vega, donde las golosinas le dicen al zanni o bobo de manera irresistible «cómeme»<sup>39</sup>. Menos común es que el mismo personaje, Zafio, que acaba comiéndose todo, califique esta breve pieza entremesil de «olli-tragedia»<sup>40</sup>. Esto pasa en *Las espigas de Ruth*, editado por Catalina Buezo, donde el manjar habla desde la olla con la «boca abierta»:

ZAFIO                    La olla olía de manera  
que la abrí por un ladito  
el paño en que venía envuelta;  
la cobertera cayose [...]  
en fin, ya de par en par,  
echándole vaho con más fuerza  
oí que me estaba diciendo  
cómeme, la boca abierta.  
Saqué una presa. Esta, dije,  
no hará falta, tampoco esta;  
proseguí y volví por otra<sup>41</sup>.

En *El santo rey don Fernando (primera parte)* hay un intermedio que el protagonista, Rústico, propone titular «Los bien vengados cachetes» (vv. 772-890). Se trata de un entremés que se caracteriza, como subrayan Arellano, Escudero y Pinillos, editores del auto, por la presencia de «palos y enfrentamientos caricaturescos, que erosionan a las figuras temidas exorcizándolas por medio de la degradación ridícula»<sup>42</sup>. Antes de terminar quisiera destacar el caso, ya mencionado, de *El sacro Pernaso*, donde se pone en escena una academia literaria, que puede considerarse una variante del paradigma compositivo del juicio, según Ignacio Arellano<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Ver *Paso primero del médico simple y coladilla paje y el doctor Valverde*, publicado en el *Registro de representantes* bajo el nombre de Lope de Rueda y *El entremés del doctor simple* de Lope de Vega, que se considera un desarrollo de este último. Para estos entremeses y para otro del mismo tema conservado en el Archivo de la Inquisición de Pisa, ver Nider, 2011. En los tres textos la golosina dice: «coméme».

<sup>40</sup> Calderón, *Las espigas de Ruth*, v. 642.

<sup>41</sup> Calderón, *Las espigas de Ruth*, vv. 662-675.

<sup>42</sup> Arellano, Escudero y Pinillos, «Introducción», Calderón, *El santo rey don Fernando (parte I)*, p. 29.

<sup>43</sup> Arellano, 1998b.

El personaje cómico, Regocijo, aparece enunciando su genealogía burlesca, se presenta como un poeta que se come las uñas porque ha perdido el concepto y hallado el consonante (vv. 1240-1260) y que compone y lee el largo vejamen, vestido con borla y capirote, afirmando «pues es decente / que a lo grave en estos casos / siga lo jocoso». Huelga recordar que el vejamen constituye un contrafactum burlesco de los temas tratados en el auto. En este caso, el personaje cómico desarrolla un papel de absoluto primer plano y una función estructuralmente importante hasta el final (cuando Gentilidad y Judaísmo le destruyen el vejamen) aunque su papel sigue siendo el mismo a lo largo de todo el auto<sup>44</sup>.

De la mano de este ejemplo y retomando una de las cuestiones destacadas por Víctor García Ruiz quizá pueda afirmarse que los autos donde el personaje cómico cambia a lo largo de la obra y algunas características desaparecen del todo en la segunda parte, de contenido más teológico, no son aquellos donde este es el protagonista<sup>45</sup>.

En cambio, el diálogo mayéutico, el debate teológico, la catequesis no pueden dejar de tener efecto en los personajes secundarios y en muchos casos la recepción de la enseñanza explica, por sí sola, la intermitencia de la comicidad y los cambios que se producen en el personaje que en el final une su voz a la alabanza y regocijo general.

En conclusión de este recorrido podemos afirmar que la comicidad en los autos es potestativa, pero su presencia es muy abundante y no está limitada solo a las ocurrencias extemporáneas del personaje cómico, sino que puede tener una función estructuralmente relevante.

## BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio, «Aspectos cómicos en los autos de Tirso de Molina: *Los hermanos parecidos*, *El colmenero divino* y *No le arriendo la ganancia*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998*, ed. Ignacio Arellano, Blanca

<sup>44</sup> Cortijo, «Estudio introductorio», *El sacro Pernaso*, pp. 79-82.

<sup>45</sup> A partir de este dato y siguiendo una perspectiva muy general, podría investigarse, por ejemplo, la hipótesis que formula Mata Induráin, 1997, tratando de los autos marianos. Según este estudioso la presencia humorística puede relacionarse con el mayor o menor contenido teológico de cada auto.



- Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998a, pp. 11-24.
- «Paradigmas compositivos en los autos de Calderón», en *El escritor y la escena: actas del VI Congreso Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998b, pp. 13-43.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El convite general* (atribución insegura), ed. Eva Galar Irurre, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2010.
- *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
- *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2015.
- *El lirio y la azucena*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- *El orden de Melquideseq*, ed. Ignacio Pérez Ibáñez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *El pintor de su deshonra*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- *El sacro Pernaso*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, estudio introductorio Antonio Cortijo, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- *El santo rey don Fernando (primera parte)*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero Baztán y M.<sup>a</sup> Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- *El socorro general*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *El tesoro escondido*, ed. Robert Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *La devoción de la misa*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *La lepra de Constantino*, ed. Luis Galván y Rocío Arana Caballero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
- *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *La serpiente de metal*, ed. Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *La vida es sueño*, ed. Fernando Plata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *Las espigas de Ruth*, ed. Catalina Buezo, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.

- *Lo que va del hombre a Dios*, ed. María Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *Llamados y escogidos*, ed. Ignacio Arellano y Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
- *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- CORTIJO, Antonio, «Estudio introductorio», en *El sacro Pernaso*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Unas enmiendas para la posteridad: *El laberinto del mundo* y la reescritura de un género», en prensa.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Elementos cómicos en los autos de Calderón. Función y sentido», *Criticón*, 60, 1994, pp. 129-142.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Fonction du *gracioso* dans l'auto sacramental *Mística y real Babilonia* de Calderón de la Barca», en *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, ed. Pierre Civil, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 328-338.
- KURTZ, Barbara E., «The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca», en *Play, Literature, Religion*, ed. Virgil Nemoianu y Robert Royal, Albany, State University of New York, 1992, pp. 61-85.
- LEAVITT, Sturgis, «Humor in the autos of Calderón», *Hispania*, 39, 1956, pp. 137-144.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Imaginería barroca en los autos marianos de Calderón», en *Divinas y humanas letras*, ed. Ignacio Arellano *et al.*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997, pp. 253-284.
- NIDER, Valentina, «La comicità negli Autos di Calderón e l'esegesi biblica», en *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, ed. Valentina Nider, Trento, Università di Trento, 2004, pp. 289-309.
- «El “Entremés de un dotor y lo que iziero[n] sus criados”, inédito, en los papeles de la Inquisición de Pisa: ¿un escenario?», en ... *Por tal variedad tiene belleza: omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaio-poulos, Firenze, Alinea, 2011, pp. 323-336.
- POPPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- RULL, Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- SERRANO DEZA, Ricardo, «Cómo crean el espacio escénico los graciosos de los autos: análisis de deícticos en *El año santo de Roma*», en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la*

- Rioja*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 243-254.
- SOULLER, Didier, «La dérision et le sacré dans le théâtre du Siècle d'Or: le gracioso calderonien», en *Actes du Colloque «Rire des dieux»*, ed. Dominique Bertrand y Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand, Publications Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 179-191.
- VOGHT, Geoffrey M., «Calderon's *El cubo de la Almudena* and Comedy in the autos sacramentales», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas, David M. Giltitz y José A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981, pp. 141-160.