

Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido

por Víctor GARCÍA RUIZ
(Universidad de Navarra)

En principio, no parece el auto sacramental calderoniano la parcela del teatro áureo más apta para figurar en este coloquio sobre el gracioso. No obstante, a cualquier lector de autos le habrá llamado la atención la presencia en ellos de ciertos elementos cómicos vinculados a un personaje que dice algunas graciosidades, más o menos chocantes, en pleno mundo alegórico, y que trae a la mente al gracioso de comedia. Mi intervención pretende delimitar el alcance y sentido de estos elementos cómicos así como su relación con el tipo del gracioso.

Valbuena Prat, en los prólogos de su edición¹, menciona y pondera según los casos, la presencia de estos «graciosos». Leavitt, en el único trabajo dedicado directamente a este tema², reúne unas rápidas referencias a los «funny characters» de unos quince autos y dedica algo más de espacio a reivindicar la densidad e importancia del Pensamiento en *La cena del rey Baltasar* y del Labrador en *El gran teatro del mundo*, en contra de otras interpretaciones. Concluye que estos personajes calderonianos «though allegorical are more human» y que en el humor y en la creación de personajes humorísticos Calderón descuella enormemente sobre los demás dramaturgos (144b).

Consideraciones genéricas

Antes de pasar al estudio concreto de algunos autos, me parece necesario hacer una pocas reflexiones previas de tipo estructural que nos permitan determinar la función del humor en el marco del auto sacramental como un marco distinto del de la comedia. Creo que habría que partir de este principio: no puede el crítico abordar los elementos cómicos del auto con los mismos presupuestos con que se abordan los de la comedia de capa y espada. Consiguientemente, debe

¹ P. Calderón de la Barca, *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1952. Todas mis citas de textos sacramentales proceden de esta edición.

² Sturgis Leavitt, «Humor in the autos of Calderón», *Hispania*, 39, 1956, 137-44. Como señalaba Díez Borque (*Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983, 23), el humor en los autos es tema poco frecuentado. Vid. la lista final donde ofrezco una recopilación de trabajos.

huirse de apresurados paralelismos y valorar la función de esos elementos, más o menos abundantes, dentro de la concreta estructura dramática que denominamos *auto*³. El auto, a su vez, se integra en un ámbito más amplio, de carácter festivo, religioso y anual, que es el Corpus Christi. Por otro lado, la comedia y los géneros menores ofrecen seguramente algún tipo de influencia o referencia, que habrá que calibrar. Este es, a mi juicio, el conjunto de factores que puede condicionar la naturaleza y sentido de lo cómico en el auto calderoniano.

Mucho se ha escrito y hablado sobre la definición de la comedia de capa y espada. Los conceptos que a este propósito suelen manejarse me sirven a mí ahora como puntos de contraste porque, a pesar de discrepancias interpretativas, lo que parece claro es que la comedia de capa y espada presenta una serie de convenciones que determinan un pacto entre el público y el escenario. Según ese convenio, cuando el espectador ha pasado por taquilla, conoce de antemano muchos de los ingredientes de la comedia, porque en esa confianza ha entregado su dinero. Sabe que va a encontrarse con unos personajes tipificados: damas y galanes, criados y criadas, hermanos y padres; un tema eterno: el amor prematrimonial; y una técnica: el enredo. A la comedia se le pide sometimiento a determinados cánones y nada de desconciertos. Se estimará el desarrollo o complicación novedosa de la mecánica de siempre pero sabiendo el público, desde el primer momento, desde el vestuario, quién es quién, o sea, quién hará reír, quiénes disputarán por una misma dama, quién pondrá obstáculos que habrá que superar, etc. Que las sucesivas piezas se anuncien como comedias *nuevas* no es más que un *flatus vocis*. El gracioso de comedia se integra en esa estructura convencional que lo define a él y en la que encuentra su sentido como parte del artificio de diversión y juego que es fundante en el género cómico.

Si volvemos los ojos hacia el auto, nos encontramos con un género de límites menos claros, del que podemos decir menos cosas. El canon de las convenciones procede en buena medida del uso o consumo. La situación a este respecto es bien distinta en ambos casos, por dos causas básicamente: el carácter anual y el carácter no lucrativo de los autos. No serían demasiados los autos que un aficionado medio vería al cabo de su vida y, desde luego, el de comedias sería incomparablemente mayor. La anualidad iba unida a que los autos se encargaban a determinados autores y empresarios, con lo cual no eran muchos los cultivadores del género. Como, además, se trata de una actividad dramática subvencionada por el poder público, el autor, teóricamente al menos, puede moverse con la libertad que da el prescindir de la contaduría y desarrollar su técnica propia. También puede ser una dependencia el hacerse acreedor a esos encargos pero resulta bastante más complejo tratar de determinar los móviles que actuaban en esas adjudicaciones. No sé si estas circunstancias lo explican o no pero creo que pueden ponerse en relación con el hecho de que no encontremos en el auto un sistema de convenciones apreciablemente consistente, ni siquiera en el propio Calderón. De hecho, no parece fácil establecer una definición verdadera, esto es: intrínseca, de esas piezas que llamamos auto sacramental. Podemos señalar, claro está, elementos de todo tipo (temáticos, expresivos, de personajes, de dimensión...) que se repiten o acusan un evidente aire de familia pero lo diferencial es que *no predomina lo predecible*, como en la comedia. Y esto, a pesar de que en el auto la materia conocida de antemano es, en principio, más abundante que en el género cómico. El anual auto calderoniano presenta una *inventio* alegórica nuclear que consiste en una

³ G. Güntert, por ejemplo, cita como apoyo a su teoría del gracioso como ser contradictorio un texto del Pensamiento en *La cena del rey Baltasar* («El gracioso en Calderón...», 442) dando por supuesto que gracioso de auto y de comedia son lo mismo.

nueva manera de conectar los misterios de la fe con algún ámbito del mundo creado: mitología, antiguo o nuevo testamento, historia nacional, política... En definitiva, las conocidas palabras de Calderón sobre *asunto* y *argumento* que figuran al frente de la edición de 1677. Si se me permite apurar la antítesis, el auto se orienta hacia la novedad y las comedias hacia lo consabido y aceptado.

Sin tratar de diseñar ahora una dudosa morfología del género sacramental, podemos preguntarnos qué esperaba o qué buscaba el público o los públicos en los autos. Enseguida habría que recordar que, en principio, no iban dirigidos al vulgo sino a las autoridades municipales que lo financiaban y al rey, en el marco de un día de fiesta grande. Heterogeneidad en el público que genera heterogeneidad en las expectativas pero, en el dramaturgo, conciencia de que no puede defraudar al sector culto y solemne de su auditorio ofreciéndole materia estrictamente popular⁴. Esta situación crea la dificultad de explicar la recepción del auto en la masa iletrada de los espectadores. ¿Buscaban los distintos públicos edificación doctrinal y deleite conceptual, adhesión emocional o cuasilitúrgica, goce sensorial, música nueva y escenografía espectacular, jolgorio de día festivo, cada uno según sus talentos?⁵ En cualquier caso, el autor daba y el público buscaba algo distinto de lo que se esperaba, por parte de todo tipo de público, en una comedia de corral.

Cuando uno se plantea concretar los elementos básicos de los autos calderonianos —no digamos de la histórica entidad *auto sacramental*— comprueba que cuenta con una serie de referencias demasiado poco concretas como para constituir convenciones sólidas: planteamiento no realista o mimético sino anticotidiano; personajes abstractos, colectivos o desaparecidos; asunto doctrinal católico plasmado en una acción e intención básicamente expositiva y exaltadora; lenguaje y tono grave y elevado; referencia eucarística; manejo, en un solo acto, de la música y la plasticidad escenográfica. Ninguna de estas coordenadas afecta a la configuración de la peripecia, más allá del enfrentamiento de Bien y Mal, momentáneo triunfo del Mal y final victoria del Bien. No me parece que en un auto calderoniano puedan señalarse muchos más aspectos comunes o pronosticables. De esto intentaré obtener algunas conclusiones.

En primer lugar, que el elemento cómico no se da en virtud de una exigencia genérica y es, por tanto, poco predecible. Un detalle significativo es la escasez de ironías autocríticas acerca de la técnica de los autos, en contraste con las abundantes alusiones a lo tipificado de las comedias que hacen los graciosos calderonianos⁶. Cuando aparece lo cómico en los autos es en virtud de esa

⁴ Otro asunto es qué pasa cuando el auto se representa en los corrales, como sabemos que sucedió. Seguramente que perdía mucho y resultaba poco atractivo, a no ser que se adaptase o que la oferta de comedias fuera escasa por cualquier motivo, especialmente por cierre de teatros.

⁵ Ninguno de estos me parece improbable, tampoco el primero, y en ello pongo mi propio testimonio, creo que legítimamente pues si de algo tenemos certeza es del texto compuesto por Calderón. Si puedo calificarme como receptor culto, encuentro que lo interesante del auto es su novedad de catequesis culta, que no trata de enseñar algo desconocido sino de volver a mostrar lo que ya se sabe de un modo nuevo, en parte dificultoso, original, con el fin de exaltar la belleza y verdad consoladora de la Revelación. Me pregunto hasta dónde influye en la interpretación del auto el conocimiento y disposición hacia la doctrina católica por parte del crítico. Personalmente me resulta difícil no pensar que los autos tienen como fin, más o menos virtual, la ilustración exaltadora de la fe, en la línea de la revitalización o actualización propia del sermón. Fin que, como es claro, no excluye otros.

⁶ Albedrío dice en *El pintor de su deshonra*: «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» (842a; subrayado mío). Ejemplos de autoironías de gracioso de comedia pueden verse en T. R. Mason, «Los recursos...».

libertad estructural que vengo comentando. Es decir, dentro del registro serio y entonado del auto, cuando le viene bien y lejos de cualquier sistematización, Calderón hace derivar a alguno de sus personajes algo más hacia lo cómico. Y cualquier lector de autos sabe a simple vista que el humor no es un aspecto relevante. Como resultado creo un error hablar de gracioso en el auto o, sin mencionarlo, manejar implícitamente ese supuesto. Ello induciría a engañosos emparejamientos con la comedia, con la que el auto mantiene relaciones pero de otro nivel no estructural.

La razón básica es que el personaje que hacer refr ocasionalmente es, en principio, un personaje con una función seria en el ámbito del auto. Me parece que aquellos comentarios de Leavitt están marcados por esa equiparación poco aceptable: como el «gracioso» del auto dice también cosas «importantes» es como los «graciosos importantes» de algunas comedias. En *La cena del rey Baltasar*, el Pensamiento, como personificación sustantiva de una potencia espiritual que es, simplemente responde a su naturaleza y función dentro del mundo del auto, que es un mundo grave e «importante». Después, secundariamente en el orden lógico, el talento cómico de Calderón saca rendimiento en este sentido al personaje, lo mismo que podría haberle dado un giro más serio.

El auto no tiene gracioso porque no tiene estructura fuerte; lo que sucede es que hay algunos personajes que dicen algunas gracias en algunos autos. En la comedia lo cómico es más que el gracioso; es algo intencional, estructural, básico. En el auto, lo cómico es menos que el «gracioso», es un puro añadido, una propina para el espectador, un alivio «gracioso».

No obstante, en algún sentido sí cabría hablar de gracioso: pero sería el gracioso del Corpus. El ámbito festivo, y en principio devoto, de una fiesta eucarística que ocupa el día entero sí establece unas concretas expectativas de comicidad y diversión porque se da lo predecible, lo estructurado. En la procesión con el Santísimo va la tarasca arrancando caperuzas; junto al auto, lo esencialmente lúdico del entremés y la mojiganga. Estos sí me parecen elementos cómicos convencionales dentro del sistema festivo y religioso que es el Corpus. Pero en este sistema, la función del microcosmos *auto sacramental*, tanto por su intencionalidad como por el público de autoridades a que va prioritariamente dirigido, es de carácter grave.

Me he detenido en considerar las condiciones extratextuales que estimo imprescindibles para situar adecuadamente los elementos cómicos de los autos calderonianos. Digamos ahora cosas más concretas sobre ellos, tomando como base los que Valbuena clasifica como mitológicos.

Algunos análisis

En la versión manuscrita de *El divino Orfeo*, según Valbuena anterior a la de 1663, encontramos que el rústico Albedrío interviene bastante en la primera mitad del auto. Podríamos aislar dos secuencias de este auto y analizar el papel de este personaje. La primera (1822b-23) es abierta por el Albedrío, que comenta cómicamente, subversivamente, la advertencia de Orfeo a Eurídice de que no pruebe otros frutos que los señalados por él.

Albedrío Muy mal me estuviera a mí
 y fuera cosa muy linda
 que para haber de comer
 cada vez licencia pida.

Gracia ¿No ves que la más hermosa
 manzana tiene podridas
 las entrañas?

Albedrío ¿Pues hay más
de mondarla y de partirla
y en viéndola sana, zas?7

En suave transición, el Albedrío pronuncia un parlamento en que da razón de su naturaleza, o sea, el concepto de libertad humana. El tono es de agudeza e ingenio, al asociar libertad y locura, pero la intención no me parece intrascendente ni cómica sino que está en el mismo rango funcional que una exposición de la Gracia o la Fe sobre sus esencias.

Albedrío Claro está
que siendo yo libre, había
de ser loco, que no es
la locura, si lo miras,
mas que darse libertad
para que se haga y diga
todo cuanto yo quisiera,
y en aquesto se averigua
libre el loco, el loco libre
porque es una causa misma.
Y pues soy libre albedrío
ningunas leyes me obligan
por fuerza, porque a los locos
no les ponen ni les quitan.

Estos versos se cierran con dos recursos cómicos de raíz proverbial:

	Libre nací, loco soy y toda la villa es mía, porque del desvergonzado dicen que es toda la villa.
Amor	¿Cuándo has de estar cuerdo?
Albedrío	Nunca que es tan dulce golosina que el que la prueba una vez o tarde, o nunca, la olvida. Con cuidado y vigilancia curó a cierto loco un día un su amigo; y él sanando, el cuidado agradecía diciendo, Dios te perdone que buenos ratos me quitas.

La otra secuencia (1823b-24) consiste en un diálogo entre Albedrío y Aristeo, el personaje demoniaco, que va disfrazado. Empieza también en clave cómica:

Albedrío No es mi trabajo pequeño
que aquesto de no poder
a todas horas comer
me quita a muchas el sueño.

7 Modernizo el texto que da Valbuena.

Pero en el diálogo Albedrío da informes sobre el Jardín y la genealogía de Orfeo en un registro que incluye hasta una interpretación etimológica del nombre de Aristeo. Y antes ha dicho:

Muy larga cuenta os he dado
de tierra, esposo y esposa;
y esta es la primera cosa
que en juicio en mi vida he hablado.

El remate de la escena es también cómico, a cuenta del disfraz de pastor que lleva Aristeo:

Albedrío Gana me dais de reír.
¿Quién escucha y no celebra
que a ser pastor se venía
un príncipe, que podía
venir a ser la culebra
de estos jardines, mejor
langaruta, triste y fea.
Aristeo ¿No podrá ser que lo sea?
Albedrío Endemoniado pastor,
estoy por nombrar aquí
suegra o tía para ver
si también lo podéis ser
que si a esto decís que sí,
que es más que culebra, a fe
que es vuestra locura extraña.

Advertimos en Albedrío glotonería, bajeza refranera y de cuentecillo, chiste antisuegras, hábito rústico, es decir, técnicas habituales del gracioso, villano o personaje cómico de las comedias de corral. ¿Significa esto que aquél y éstos son lo mismo? Desde luego que no, porque estas semejanzas son puramente externas y responden a los eternos recursos de lo risible. En estas dos escenas la misma estructura de póstico y remate cómicos nos advierte sobre su función cortical en la caracterización del personaje. Lo nuclear era exponer —aunque sea humorísticamente— el concepto de Albedrío y dar informaciones básicas sobre el mundo imaginario de la obra.

Poco más adelante (1824b) nos encontramos que el Albedrío, *actuando según su naturaleza*, inclina a Eurídice al pecado. Esto es lo básico, aunque vaya envuelto en tono proverbial:

Albedrío Ya que habéis salido aquí,
si os quereis entretener,
pues dicen que suele hacer
un loco ciento, de mí
sabed que el pastor que veis
hoy a estos campos llegó
y es mayor loco que yo.

En 1829a-b, como Albedrío que es, muestra el árbol del pecado en versos metafóricos y remontados, aunque bastante tópicos:

Albedrío ¿Has visto árbol más bello
en cuantos reverdecen
al beber de la aurora,
cuando lágrimas vierte

en copas de esmeralda
carámbanos de nieve?,

y a continuación incita a Eurídice en versos que alternan registros digno y bajo. El mismo caso es el de 1829a cuando Albedrío desempeña su naturaleza, aunque sea con aspecto cómico que incluye contraste con el elevado tono precedente, ironía en los tratamientos, pulla directa al demonio:

Albedrío Mi señor Aristeo,
vuestra merced despeje,
porque aquestas zagalas
de ningún modo tienen
sarna, ni han menester
el azufre a que huele,
despeje.

Aristeo Yo me iré,
pues tú, Albedrío, quieres,
que en ti no tengo imperio
y es fuerza obedecerte.

También la comicidad de este personaje puede ser un puro chiste que se apoye en la situación dramática para hacer reír al público y no para hacerla avanzar. Así ocurre en su presentación mediante un juego ingenioso cuyo efecto es el de oposición por torpeza (1821b):

Albedrío Si yo canto, yo aseguro
que a mi dulce melodía
se muevan aves y brutos,
peñascos y fuentes frías,
como a la voz de tu esposo.

Eurídice ¿Es posible que eso digas?

Albedrío Sí, mas moveránse huyendo
que en moverse no se explica
que llegaran para oírme,
pues virtud tiene atractiva
quien se va como quien viene,
y a la primera voz mía
se moverán todos puesto
que huirán todos, por no oírla.⁸

Para que se tenga idea de la proporción de los elementos cómicos en el conjunto de la obra, estas que acabo de mencionar son todas las intervenciones del Albedrío a lo largo de este auto, que es, dentro del corpus que manejo, uno de los sobresalientes en este aspecto. Y ya se ve que no son muy numerosas. Según Valbuena, el auto procede de la comedia de Lope *Orfeo* y ha pasado por dos redacciones. Lo antedicho corresponde a la versión manuscrita, anterior a la versión impresa en 1677, que presenta cambios muy notables y donde el Albedrío es sustituido por un Placer, villano, sin relieve cómico.

Hermano gemelo de este Albedrío es el Pensamiento de *La cena del rey Baltasar*, al que Leavitt se refiere con más acierto, a mi juicio, que cuando analiza *El gran teatro del mundo*. Este

⁸ Para la agudeza, téngase en cuenta que «Orfeo significa / orador, y tú lo eres / tanto que atraes y cautivas» pues «oficio es el de orador / atraer con la energía y afectos de la oración / cuantos la escuchan y miran» (1822a).

Pensamiento me parece un paradigma del sistema calderoniano de integrar lo cómico en el auto haciéndolo fluir como algo intrínseco desde el concepto mismo que encarna el personaje. Al comienzo de la obra (155-56), una larga intervención del Pensamiento, vestido de loco, nos pone ante la clave de su esencia: es ingobernable, vario y loco, en cuanto que representa lo prerracional. Esta declaración es como un cheque en blanco para que resulten naturales y coherentes sus posteriores intervenciones de desvergüenza o desinhibición, ya que gran parte de su comicidad procede de que dice en voz alta sus reacciones prerracionales (156a):

Andar de loco vestido
no es porque a solas lo soy,
sino que en público estoy
a la prudencia rendido;
pues ningún loco se hallara
que más incurable fuera,
si ejecutara y dijera
un hombre cuanto pensara;
y así lo parecen pocos,
siéndolo cuantos encuentro,
porque vistos hacia adentro,
todos somos locos,
los unos y los otros.

Exceptuando las incrustaciones del juego verbal con «cenador» y de una copla proverbial (173), cuando Pensamiento provoca irrisión, especialmente en la cena, es a base de desarrollar coherentemente esa noción de pensamiento, respondiendo a su concepto como personaje del auto. Por otro lado, actúa también en registro serio y con bellos efectos como cuando lleva la Muerte ante Baltasar (167) o cuando Baltasar piensa en Idolatría y Vanidad y Pensamiento empieza a moverse en torno a ellas (168; vid. también 169, 172, 173).

La proporción de elementos cómicos es semejante en *El laberinto del mundo* y *El sacro Parnaso*. La Inocencia de *El laberinto* responde a su naturaleza y cumple una función digna de ella en el mundo del auto. A su lado, se da también la presencia de jocosidades basadas en cobardía, juego verbal, misoginia, necedad pero, sobre todo, la degradación ingeniosa de la Inocencia en ingenuidad, estupidez o indiscreción que dan lugar a situaciones humorísticas (1568a, 1565, 1578a-b). Destaco aquella en que Inocencia (1568) forcejea con la Culpa, que la quiere llevar al monstruo para que la devore, hasta que la salva Teseo. Los recursos cómicos son abundantes y de seguro habría muchas risas en el auditorio pero la escena, creo, no pierde su sentido alegórico-doctrinal ni el personaje su coherencia, ya que lo incoherente sería castigar a la Inocencia. Si la aisláramos, la escena sería enteramente cómica y digna de un entremés pero, al formar parte de la estructura significativa que es el auto, su comicidad está al servicio de un designio serio. Según Valbuena, este auto procede de otro anterior de Tirso *El laberinto de Creta*, donde hay un gracioso llamado Risel.

El sacro Parnaso es, a mi modo de ver, un caso algo especial. El argumento es un certamen en el Parnaso entre la sabiduría cristiana y sus doctores contra la sabiduría pagana y el Judaísmo, con la conversión de San Agustín como episodio central. Dentro de este planteamiento, el Regocijo es el encargado de dar el vejamen. Es decir, tiene una misión lúdica asignada expresamente dentro de la estructura de este auto. Luego *El sacro Parnaso* tiene previsto un personaje *funcionalmente* cómico. Y esto sucede porque es su estructura la que se ha aproximado a la comedia, y no

simplemente porque se acumule un mayor número de jocosidades. De hecho, *El sacro Parnaso* está cercana a una comedia de santos con licencias temporales. No encontramos aquí explicación doctrinal alegórica mediante una misma fábula que signifique dos cosas a dos visos⁹. Es, sencillamente, una contienda de textos. Así pues, el Regocijo sí es, en este caso, un gracioso que recibe golpes y cuenta historietas e incluso lleva tintes de personaje grotesco en la larga escena del vejamen (793 ss.); pero para que esto sea así han tenido que modificarse parte de esas mínimas convenciones que pueden observarse en la mayoría de los autos calderonianos. En cierto modo, la excepción confirma que, generalmente, el gracioso no encaja.

Creo que se dan incluso extensiones de lo cómico fuera del Regocijo. Me lo parecen, por ejemplo, ciertas intervenciones de Fe y Música (791a-92) y la figura del terco Judaísmo, especie de viejo cascarrabias que es finalmente burlado y cuyo fracaso acogería el público con chacota.

La piel de Gedeón presenta un caso semejante. Fará sí es un gracioso pero no un típico personaje de auto calderoniano. Su personalidad proviene de su habla sayaguesa, de su cobardía, de su grosería y aversión al agua y su funcionalidad es puramente cómica porque no tiene un concepto al que responder dentro del mundo imaginativo del auto, como Albedrío, Sencillez, etc. Es un personaje ni abstracto ni alegórico sino individual y con nombre propio, reverso de Gedeón, tan completamente marginal en la estructura del auto como prescindible, lo cual vale decir irrelevante desde una perspectiva genérica.

Otros casos

Me veo obligado ya a hacer referencias más someras a otros autos. *Psiquis y Cupido* (Madrid), *Psiquis y Cupido* (Toledo), *Los encantos de la culpa*, *Andrómeda* y *Perseo* presentan un panorama parecido al de *El laberinto* o *El divino Orfeo*, es decir, cierto número de elementos cómicos radicados en un personaje alegórico que primariamente cumple una función no cómica, acorde con la estructura del auto.

Así, la Sencillez en *Psiquis y Cupido* (Madrid), cuando ocasionalmente trata con el otro villano del auto, la Malicia, echa pullas, emplea un tono bajo y sayagués, etc, pero en cuanto cambia de interlocutor su lenguaje se torna básicamente decoroso aunque no desaparecen del todo los chistes (cfr. 372, 376, 377b, 379, 383). En la versión para Toledo, que es sensiblemente distinta, Albedrío tiene un papel más activo que en la otra versión la Sencillez. Conserva el tono de bajeza elemental, pero como contrapunto a su primordial función de llevar a cabo su concepto. Véase, por ejemplo, el largo parlamento (357b-58), lleno de menciones a realidades bajas y con chiste final contra los taberneros aguadores de vino que, sin embargo, no desvirtúan el sentido básicamente catequético del pasaje. O la información que ofrece a la Apostasía (358-59), desenfadada pero sólida.

Andrómeda y *Perseo* abunda en recursos cómicos ligados a otro Albedrío y no por eso deja de actuar como tal concepto en el mundo del auto. Por ejemplo, véase (1704a) cómo una sola alusión contra los médicos tñe el pasaje de comicidad pero su gran peso funcional de incitar al pecado permanece inalterado.

En *Los encantos de la culpa*, basado en su propia comedia *El mayor encanto amor* (1635), la presencia de los sentidos corporales como personajes permite a Calderón concentrar en el más material de ellos, el Gusto, toda una serie de cómicas destemplanzas sobre comida y bebida,

⁹ «La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es; / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla, / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas» (*El verdadero dios Pan*, 1242b). Definición que supone un progreso sobre los «Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la Sacra Teología» (427a).

relacionadas con un animal tan tradicionalmente grosero como el cerdo. Pero la glotonería, en contraste con los objetos más espirituales de los otros sentidos, no es sólo un puro recurso cómico porque, funcionalmente, contribuye a caracterizar la naturaleza del personaje.

En el caso de *El verdadero dios Pan* no hay sino unas pocas puntadas graciosas a cargo de la Simplicidad, que hace honor a su rústico aspecto. Funcionalmente es importante y Pan lo busca como único que puede reconocerle por su falta de prejuicios. Judaísmo y Sinagoga aparecen también como jocosos en cuanto que el público sabe que su obstinación presuntuosa está destinada al fracaso y puede sentirse seguro y superior a ellos.

Lo cómico está ausente en *El divino Jasón*, suponiendo que haya que atribuírselo a Calderón¹⁰. Desde luego, se advierte esquematismo estructural, cercanía a un modelo más narrativo, estrecho paralelismo entre historia sagrada e historia profana que quizá constituye un pie forzado; la simbología y las correspondencias de elementos son intensas pero también más ingeniosas que profundas. Me pregunto si la menor destreza inicial (según Valbuena, lo compuso Calderón antes de 1630) está en relación con la inexistencia de lo cómico.

Final

He estado imponiendo como una lente de aumento sobre los elementos cómicos de algunos autos calderonianos. Ahora es el momento de retirarla y comprobar que, en conjunto, esos elementos son minoritarios. Según cómputo de Leavitt (138a), sólo en 27 de los 75 autos editados por Valbuena, es decir algo más de un tercio, tiene alguna relevancia este aspecto.

Las obras mitológicas que he manejado preferentemente presentan elementos cómicos en 7 de 10 casos. No obstante, hay que hacer algunas precisiones. La proporción de lo cómico siempre resulta minoritaria si se tiene en consideración el auto en su conjunto. Por otro lado, son obras cuya creación está condicionada por la existencia previa de mitos que generan una peripecia concreta y unas exigencias de «aventura». Esta más o menos forzada adaptación de los mitos paganos se une a la relación respecto a obras concretas, comedias y autos, de las que Calderón pudo servirse en mayor o menor grado. De los autos mencionados, sólo de *El verdadero dios Pan*, *El sacro Parnaso* y *El divino Jasón*, no puede citarse una obra posible término a quo.

¿Facilitan estas circunstancias pretextuales la presencia de lo cómico en el auto? Lo cierto es que, por ejemplo, en *El pintor de su deshonra* (auto) el Albedrío introduce elementos de comicidad rústica junto al desempeño de su función conceptual y *La vida es sueño* (primera redacción) ofrece una apariencia mixta semejante. Y, sin embargo, que es lo que quiero destacar, en *La vida es sueño* (segunda redacción) no hay rastro de lo cómico. De dos comedias con gracioso han salido autos con elementos cómicos pero a la primera reelaboración estos elementos decaen. Nada de esto es definitivo. Sólo pretendo llamar la atención sobre la posible influencia de este conjunto de circunstancias. Un caso semejante que podría estudiarse son los autos basados en el Antiguo Testamento. Lo mismo que en los mitológicos, hay en ellos un pre-texto que impone limitaciones. De hecho, Leavitt cita 8 de los 13 que Valbuena clasifica como veterotestamentarios. Como resultado, pienso que lo cómico en los autos, cuando se da, va unido a ciertos personajes que principalmente son algo que responde a su naturaleza conceptual y después, eventualmente, contraen más o menos funciones lúdicas. Así, el Albedrío aparece mencionado en *El gran teatro del mundo* pero como cualidad del alma (209a), sin ser personaje alegórico; o es personaje alegórico

¹⁰ Según A. A. Parker (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, 246), que rechaza su autenticidad, no tiene el sello de Calderón.

pero en clave seria en *El año santo en Madrid*¹¹. La inestable morfología del auto les permite ser ambivalentes pero no se encuentra en el auto el gracioso puro cuya misión sea hacer reír porque, aunque diga muchas cosas graciosas, primariamente, ese personaje es serio. En cambio, sí se da el auto en que la risa está ausente. Y ello porque así como la comedia exige la presencia del gracioso y de lo cómico en su misma estructura, el auto, en principio, exige la presencia de lo grave sin impedir la de lo irrisorio. En algunos autos hay personajes serios que dicen también cosas graciosas o cosas serias cómicamente, pero no personajes cómicos que digan «cosas importantes», como se pretende a veces descubrir en algunas comedias¹².

Así, creo que Leavitt (142-43) marra en su interpretación-reivindicación del Labrador de *El gran teatro del mundo* al considerarlo un personaje enteramente cómico cuyas palabras no pueden tomarse en serio. Es, además, uno de los personajes más activos de la pieza. Yo creo que el Labrador no es un gracioso sino, como diría Pero Grullo, un labrador. Para caracterizarlo como labrador que es, en el mundo inmanente del auto, Calderón lo marca con tres notas: inconformismo, avaricia egoísta y bajeza de condición. Esas notas que hacen de él un verdadero tipo de labrador son al tiempo fuentes de comicidad, porque Calderón así lo ha planteado. Tanto el juego de palabras «oficio-beneficio» (207b), nada chistoso a mi juicio, como la respuesta que culpa a Adán y Eva de que le den un azadón en el reparto de papeles (210a), no me parecen sino formas humorísticas de algo sustancial en los labradores: sus quejas inveteradas. En el plano lógico, estos versos son antes una queja que un chiste. El defecto campesino de ver el mundo avaramente desde la exclusiva perspectiva del propio interés se manifiesta también cómicamente en sus deseos de abuso mercantil (211); en su conducta ante el pobre (214) al que quiere poner a trabajar porque equipara mendicidad con bribonería; en la muerte del Rey (215) y Hermosura (216), que le importan un comino ya que a él sólo le afectan las cosechas y las posibles herencias; en la ridícula y patética codicia con que se apega al mísero azadón en el momento de su muerte (219b). Sólo una episódica modificación de su carácter le permitirá salvarse (216-17). En conjunto, me parece que estamos, una vez más, ante derivaciones cómicas de un personaje serio.

Este fenómeno no se da indiscriminadamente con cualquier personaje sino con aquéllos que tienen en común una entidad conceptual y una capacidad de degradación. Hemos visto que el más frecuente es Albedrío, cuyo contenido, clarificado tras la ruidosa polémica *De auxiliis*, es la base de su actuación y presencia en el auto. Pero el Albedrío, puesto que es esencial en él no someterse, ofrece una serie de posibilidades cómicas por el lado de la no convencionalidad, de lo extravagante o trastornado. Lo mismo sucede con el Pensamiento. Sencillez, Simplicidad, Inocencia se degradan en simpleza o mentecatez mientras que Gusto o Regocijo tienen una directa relación con todo lo alborozado. Calderón crea efectos cómicos al trasladar transitoriamente una idea seria en sí a un ámbito más cotidiano y realístico. La ambivalencia de estos personajes propicios para lo cómico nos ilustra acerca de lo subsidiario y prescindible de la risa dentro de la estructura del auto. Todo depende de que el ingenio de Calderón saque punta cómica a esos conceptos-personaje.

Alonso López Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poetica*¹³, examinando las causas de la risa, hace una distinción que nos interesa ahora por incluir una referencia al tipo de auditorio:

¹¹ A pesar de su esporádica gracia sobre Absalón y los postizos capilares (550a).

¹² Esta ambivalencia funcional, contemplada desde la a mi juicio errónea equiparación con la comedia, es seguramente lo que hace considerar a Leavitt que «[estos personajes cómicos], though allegorical, are more human, if one can use that word in such a connection» (143b).

¹³ Ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, 44; otros pasajes al respecto 32-33, 68, 73. Para un rápido acercamiento a la teoría de lo cómico, vid. Arellano, «La comicidad escénica...», 47-50.

Las palabras unas son urbanas y discretas, que sin perjuicio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal que puede parecer delante de reyes. Las demás, que nacen de la dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras son malas y así se guarde el cómico de ella en todo caso de acciones delante de reyes y príncipes grandes, los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad.

Aplicando estos principios de decencia y haciéndolos extensivos también a situaciones y acciones, podemos comprender que la justificación intelectual de lo cómico en el auto procede del carácter inteligente, ingenioso o agudo con que Calderón lo busca en la misma naturaleza conceptual de sus personajes.

Es más, el correlato con los criados urbanos de Calderón y la orientación general de la comedia del XVII hacia lo cómico ingenioso¹⁴, puede ser esta habilidad para establecer tensión de humor, pero no ruptura, entre el aspecto ligero y el contenido grave. Cuando el efecto deja de ser humorístico para ser francamente cómico y detonante, cuando no se mantiene la agudeza para divertir sin que se rompa el tono del auto, es que estamos ante procedimientos vecinos de lo torpe y lo feo. Dice Calderón, en algún lugar no especificado por Valbuena (154b) que:

también es culto el contento
como el contento sea culto

Podemos quizá aprovechar estas palabras para destacar que la integración de lo cómico en el auto no se produce sino bajo ciertas reservas o condiciones de unidad¹⁵.

Por otra parte, una vez que lo cómico se da en el auto, si lo segregamos de su función y nos quedamos con la pura fenomenología, comprobamos que algunos recursos son asimilables a los de la risa de comedia, como es lógico. Después de todo, ni los recursos básicos de la risa son ilimitados ni el autor es otro distinto del urdidor de tantos enredos cómicos. Y así, no es de extrañar que surjan tanto los procedimientos de la risa ingeniosa y creativa como los de la risa por torpeza, más mecanizados y susceptibles de catálogo. De estos, puedo citar los siguientes:

— Vinculados a lo tradicional: misoginia, sátira contra suegras, cuentecillos populares y paremiología.

— Defectos morales: glotonería, ebriedad, necedad, credulidad, cobardía y miedo.

— Vinculados a lo lingüístico: empleo irónico de tratamientos, lenguaje rústicamente transgresor o sayagués, juegos verbales a veces vecinos de la incompetencia lingüística.

— Vinculados a lo escénico: indumentaria villanesca o de bufón y algunos coscorrones es lo poco que nos consta por el texto. Pero indudablemente hay que contar con que la mímica, la entonación, el movimiento de los actores podían intensificar los recursos cómicos e incluso crearlos a partir de un texto previsto como serio parte del autor. Además los mecanismos y la sensibilidad de la risa han podido variar y resultarnos hoy risibles cosas que entonces no lo eran y opacas otras colocadas con intento cómico. Recordemos que por este costado apuntó la crítica ilustrada contra los autos sacramentales¹⁶.

¹⁴ Cfr. Arellano, cit., 50; también A. Navarro, Mason y Portera destacan la picardía, ingenio, urbanidad del gracioso de comedia calderoniano.

¹⁵ Los comentarios de Parker «The Rôle...» sobre el papel de los graciosos en ese drama, que no comedia, apuntan también a este objetivo de la unidad.

¹⁶ Sin embargo, a pesar de ciertos testimonios contemporáneos, sospecho que la puesta en escena de un auto en el XVIII no difería en exceso, ni siquiera en el texto, de un montaje del XVII y que nos engañamos

Estos recursos se basan en la explotación de lo torpe, de lo incorrecto, y su efecto ridículo proviene de la brusca colisión de planos, de la súbita intrusión de lo impropio dentro del registro de lo apropiado, o sea, del *bajonazo*. En definitiva los tópicos de la risa popular.

Como se ve, estamos ante una gama de procedimientos fenomenológicamente idénticos a los de la comedia. Pero funcionalmente distintos porque el gracioso de comedia se constituye como personaje cómico con esos recursos dentro de una estructura cómica mientras que en el auto, por su distinta morfología genérica, lo cómico es potestativo, puede no darse y de hecho lo más corriente es que no se dé. Cuando el Albedrío inclina a pecar en clave cómica cumple una función seria y necesaria que Calderón podía haber desarrollado en un tono serio. Pero prefirió decir lo grave en tono ligero. En suma, pienso que lo cómico en los autos se da en forma aleatoria, ligado a ciertos personajes propicios y funcionalmente serios, y según las técnicas habituales, no las funciones, del gracioso de comedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ignacio Arellano, «La comicidad escénica en Calderón», *BHi*, 88, 1986, 47-92.
- Susan Fischer, «The Function and Significance of the *Gracioso* in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Romance Notes*, 14, 1972-73, 334-40.
- Georges Güntert, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», *CHA*, 324, 1977, 440-53.
- J. Kellenberger, *Calderón de la Barca und das Komische, unter besonderer Berücksichtigung der ersten Schauspiele*, Berna, Herbert Lang/ Frankfurt, Peterlang, 1975.
- Sturgis Leavitt, «Humor in the *autos* of Calderón», *Hispania*, 39, 1956, 137-44.
- T. R. A. Mason, «Los recursos cómicos en Calderón», *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Berlín-Nueva York, W. de Gruyter, 1976, 99-109.
- Alberto Navarro, «La comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», *Iberorromania*, 14, 1981, 116-32.
- C. Pailler, «El gracioso y los "guiños" de Calderón: apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica», A.A. V.V., *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, 33-48.
- A. A. Parker, «The Rôle of the *graciosos* in *El mágico prodigioso*», H. Flasche (ed.), *Litterae Hispaniae et Lusitaniae*, Munich, Hueber, 1968, 317-30.
- John Portera, «El gracioso pícaro en Calderón», M. Criado de Val, *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 841-47.
- Amelia Tejada, *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns'*, Berlín, W. de Gruyter, 1974.

*

al suponer una carnavalización de los autos del Corpus. Lo que quizá hay que tener más en primer lugar es el fortísimo cambio en la mentalidad de los cultos y de las autoridades, que torna inaceptables, entre otras cosas, esas pequeñas dosis de comicidad.

GARCÍA RUIZ, Víctor, *Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido*. En *Crítica* (Toulouse), 60, 1994, pp. 129-142.

Resumen. Este estudio evidencia que los *autos sacramentales* de Calderón utilizan una gama de procedimientos cómicos fenomenológicamente idénticos a los de la comedia pero funcionalmente distintos, en la medida en que no se encarnan siempre en un personaje de *gracioso* sino que los utilizan, a trechos, los personajes serios, por supuesto según las técnicas habituales, pero no las funciones, del *gracioso* de comedia.

Résumé. Cette étude montre que les *autos sacramentales* de Calderón utilisent des procédés comiques intrinsèquement identiques à ceux de la comedia mais fonctionnellement différents, dans la mesure où ils ne s'incarnent pas toujours dans un personnage de *gracioso* mais sont au contraire épisodiquement assurés par des personnages «sérieux», selon, certes, les techniques habituelles, mais non les fonctions, du valet comique dans le théâtre profane.

Summary. This study shows that Calderón's *Autos sacramentales* use comic devices which are thoroughly identical with those of the *comedias*, but work in a different way, to the extent that they do not always coincide with the character of the *gracioso*, but may occasionally belong to the "serious" characters. And this, to be sure, according to the usual techniques, but not the functions, of the "witty servant" of secular drama.