

Olmedo Clásico



El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas

Homenaje a Francisco Ruiz Ramón

Edición de Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 12

El patrimonio del teatro clásico español : actualidad y perspectivas : homenaje a Francisco Ruiz Ramón : actas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 julio de 2013 / Edición Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Pedro Conde Parrado. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2015.

754 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 12)
ISBN 978-84-8448-837-8

1. Ruiz Ramón, Francisco (1930-2015) – Discursos, ensayos, conferencias 2. Teatro español – 1500-1700 (Período clásico) – Historia y crítica – Congresos I. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. II. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. III. Conde Parrado, Pedro, ed. lit. IV. Ruiz Ramón, Francisco (1930-2015), homenaje V. Universidad de Valladolid, ed. VI. Olmedo. Ayuntamiento, ed.

821.134.2-2“15/17”

Edición de
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
PEDRO CONDE PARRADO

EL PATRIMONIO DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS

HOMENAJE A FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Actas selectas del Congreso del TC/12
Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013

Olmedo Clásico
2015



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO

TC/12
PATRIMONIO TEATRAL
CLÁSICO ESPAÑOL
TEXTOS E INSTRUMENTOS
DE INVESTIGACIÓN



EDICIONES
Universidad
Valladolid

Con el soporte del Proyecto «TC/12, Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación», en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.



© LOS AUTORES, 2015
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Motivo de cubierta: Imágenes de Cristina Maestre para la cartelería del Congreso TC/12 (Olmedo 2013)
Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-837-8
Dep. Legal: VA-524-2015

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

ENTRE VERSIONES ANDA EL JUEGO: LA REESCRITURA DEL GRACIOSO EN LOS DRAMAS DE CALDERÓN

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Por mucho que alguno haya querido negárselo, es claro que Calderón tenía sentido del humor, como se deja ver principalmente en el gracioso, pieza clave en la arquitectura de la comedia nueva e ingrediente esencial en el horizonte de expectativas del público. Se trata por definición de un personaje proteico que, en parte por su añeja y variada ascendencia, desempeña un amplio abanico de funciones sobre las tablas más allá de su estatuto de «mayordomo de la risa», que diría Coquín (*El médico de su honra*, v. 759). No en vano, se trata del «personaje de mayor frecuencia y de más difícil interpretación del teatro áureo»¹.

LA REESCRITURA DEL GRACIOSO CALDERONIANO

La crítica se ha esforzado en levantar acta de sus antepasados, trazar lazos con la realidad coetánea (bufones, pícaros, etc.), y en desentrañar la riqueza y los recursos propios de la figura del donaire, que en Calderón transita por caminos novedosos². Empero, no puede olvidarse que en la construcción del gracioso calderoniano prosigue en la etapa de la reescritura, ya que el poeta era un consumado aficionado a trabajar con material propio y ajeno³. Así, cumple ya acometer una de las tareas que Vitse en-

¹ VITSE, Marc, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 717-55: 745.

² Ver especialmente HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986; y BARONE, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriculares, 2012. [Basado en: *La figura del «gracioso» nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012. (BIADIG)], que solo comenta la reescritura de *El mayor monstruo del mundo* (pp. 83-84). Ver los repastos de LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-70; y BORREGO, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 441-59. Nótese que se trata de un panorama mucho más reducido que en el caso de Lope, en el que destaca GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.

³ De hecho, Calderón ha sido bautizado por VITSE, Marc, *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, *Criticón*, 72 (1998), p. 6, como el dramaturgo por antonomasia de la reescritura. Entiendo por reescritura el fenómeno

comendara en su visita al «imperio del gracioso», a saber: «la explotación sistemática de los casos de reescritura», apenas esbozada en unos pocos ensayos⁴.

Si bien de entrada puede antojarse un asunto puramente ecdótico, contribuye a la exégesis en tanto permite apreciar la originalidad del poeta desde sus modelos y su maduración artística e ideológica desde sus primeras tentativas: una

mirada que no resulta nada baladí para el caso del gracioso, ya que en ocasiones se diseña directamente a partir de figuras de otros ingenios y suele reajustarse en los casos de auto-reescritura (chistes, funciones, número de versos...).

La reescritura del gracioso en el teatro calderoniano se reparte en cuatro categorías principales con algunas divisiones internas y ligazones mutuas⁵:

que se produce cuando es evidente que el poeta –u otro agente– actúa según una tentativa consciente de reutilizar en su creación –de la forma que sea– la parte o el todo de un texto original. Dentro de este caso extremo de intertextualidad intencionada pueden establecerse diferentes tipologías según los parámetros atendidos, pero baste deslindar entre la vuelta sobre textos propios (auto-reescritura) o ajenos (hetero-reescritura). Ver SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176, para más detalles; FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autorales», en Ignacio Arellano y Vsévolod Bagnó (eds.), *El siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO / Ermitage, San Petersburgo)*, Eunsa, 2010, pp. 23-37; y RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en Natalia Fernández (ed.), «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Prolope / TC/12, 2010, pp. 157-193, para el caso calderoniano.

⁴ Hasta donde tengo noticia, los únicos apuntes que conozco se hallan en las ediciones de comedias con dos versiones y en VITSE, Marc, «De Galindo a Coquín», en Luciano García Lorenzo (coord.) *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. 2, 1983, pp. 1065-1073 (sobre las versiones de *El médico de su honra* de Lope y Calderón); SERRALTA, Frédéric, «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice* y *Orfeo* (Antonio de Solís)», *Criticón*, 60, 1994, pp. 93-101 (las dos redacciones de *Eurídice* y *Orfeo* de Solís); y ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 30-31 (refundición de *Celos con celos se curan...* de Bances). En menor medida, PARKER, Alexander A., «The Role of the “graciosos” in *El mágico prodigioso*», en Hans Flasche (ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Munich, Max Hueber, 1968, pp. 317-330, comenta varias de las diferencias entre las dos redacciones de *El mágico prodigioso*.

⁵ Algunas piezas pueden encuadrarse en más de una categoría como *El laurel de Apolo*, que reescribe una historia mitológica y presenta dos versiones. La división por géneros dentro de la auto-reescritura sigue el consejo de Serralta, cit., p. 96, quien señalaba la ausencia de un estudio del gracioso y la graciosidad en los diferentes subgéneros teatrales, un aviso que repite ARELLANO, Ignacio, «El gracioso en el teatro de Bances Candamo», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (coords.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 15-34. p. 15. Por su parte, LOBATO, María Luisa, «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 267-287, citas en pp. 274 y 285 mantiene que el entremés refleja la mejor definición del gracioso, con una serie de diferencias con su homólogo de la comedia.

1. La transformación entre versiones, esto es, el fruto de la auto-reescritura que puede darse dentro de tres campos: autos sacramentales, comedias cómicas y dramas.
2. La adaptación o el desplazamiento que se produce desde las comedias hasta el universo alegórico del auto sacramental.
3. Los cambios desde comedias de otros ingenios o escritas en colaboración (hetero-reescritura).
4. La introducción del personaje cómico como parte de la adaptación de una obra previa al esquema de la comedia nueva: es decir, la configuración del gracioso cuando se dramatizan textos en prosa, relatos mitológicos y otros hipotextos historiales.

De este panorama me centro ahora en la reescritura de la figura del donaire entre dos redacciones de dramas (o comedias serias) calderonianas, dejando el resto para otras ocasiones⁶. Tras presentar el corpus seleccionado, atiendo a tres puntos significativos: el alcance de la reescritura a la caza de pautas constantes; un examen intratextual de los pasajes cómicos para apreciar cómo Calderón evoluciona en el desarrollo del agente cómico y cómo reutiliza ciertos lances; y, finalmente, la primacía que adquiere el decoro y la adaptación a nuevos

contextos de recepción como conductor principal de este proceso de reescritura.

A VUELTAS CON LA AUTO-REESCRITURA

Uno de los principales motivos por los que varía el tratamiento de la comicidad y sus agentes es la auto-reescritura, esto es, los cambios que el poeta realiza cuando regresa a una comedia previa por las causas que fueren. Aunque en este complejo proceso pueden intervenir otras manos, prescindo ahora de este debate para quedarme con que –al menos en algunos casos– el resultado final goza del *placet* –siquiera tácito– de Calderón⁷. Con ello y todo, el examen de la transformación del gracioso en textos con dos versiones puede ser una valiosa fuente de información para 1) entender las íntimas relaciones entre dramaturgos y compañías de cómicos y 2) el desarrollo de la fórmula dramática del ingenio, que trato de exponer en unas breves calas.

Me limito a un manojo de dramas con dos redacciones:

1. El dueto de *La vida es sueño* ve la luz en 1636: la primera versión, compuesta en 1629-1630 e impresa en la *Parte treinta de comedias fa-*

⁶ Sigo la taxonomía de ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 138-139.

⁷ Recuérdense las sabias palabras de RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en Marc Vitse (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Crítico*, 72 (1998), pp. 35-47, p. 46: «el texto definitivo de una pieza teatral es, a menudo, un texto escrito en colaboración», aunque «la contribución más importante es la de la mente creadora y directriz del dramaturgo, que puede, a su vez, haber sido influida por otros dramaturgos, el público, los actores, la censura y un largo etcétera», al punto «no sólo posible sino probable, de que Calderón –menos celoso que nosotros de su propiedad intelectual–, no solamente no objetara, ni rechazara, sino que aceptara y aprobara las contribuciones de otros –o que incluso las considerara suyas por desconocer que procedían de otros–».

- mosas de varios autores* (Zaragoza, con aprobación de 5 de mayo de 1636), mientras la segunda inaugura la *Primera parte* tras una demorada revisión previa⁸.
2. Similar es el panorama de *La devoción de la cruz*, con el cambio de título anejo: *La cruz en la sepultura* puede fecharse en 1622-1623 y pervive en un manojito de sueltas con 1629 como dato más temprano –pero armada algo antes, en 1627-1628–, y con una serie de variaciones entre la escena y la imprenta se estampa en la *Primera parte*.
 3. Este tomo se cierra con el caso especial de *El príncipe constante* (1629), que presenta «un estado textual desastroso» y que puede contar con una segunda versión manuscrita (*El príncipe constante y esclavo por su patria*, BNE: Mss 15.159) tal vez no debida a Calderón sino a un copista cercano a una compañía de comediantes⁹.
 4. El primero de los casos con doble versión de la *Segunda parte* (1637) es *Judas Macabeo*, una de las comedias más tempranas de Calderón de las que se tiene noticia: su primera redacción hubo de representarse no lejos del 30 de septiembre de 1623 y se guarda en dos manuscritos (BNE: Mss/16558 y HSA: B2613), mientras que el impreso alberga el resultado de una revisión efectuada en 1635-1636¹⁰.
 5. La otra es *El mayor monstruo del mundo*, que volvió a llevarse a la escena de palacio en 1667 y 1672 como *El mayor monstruo los celos*, según reza el título de un manuscrito parcialmente autógrafa con dos licencias de representación (BNE: Mss. Res-79).
 6. Por fin, *El mágico prodigioso* fue concebido inicialmente para el Corpus de la villa de Yepes en 1637 y luego reelaborado para los corrales: el primer texto se conserva en un manuscrito incompleto (BNE: Vitri/7/1, hológrafo Osuna; falta parte de la tercera jornada) y el segundo, pronto representado, se transmite en la desautorizada *Parte veinte de comedias varias* (Madrid, Imprenta Real, 1663) y en la *Sexta parte* (1683) con los retoques habituales de Vera Tassis¹¹.
- Según se ve, cinco textos se dan cita en las dos primeras partes (1636 y 1637) de Calderón, de modo que su salida en letras de molde cuenta con su apoyo, mientras *El mágico prodigioso* se mueve en un inestable equilibrio que sobrepasa la vida del poeta. En cualquier caso, estos volúmenes recogen las segundas versiones de las obras con la salvedad de *El mayor monstruo del mundo*.
- De otro lado, en el conjunto –y con los datos que manejo– se diferencian de entrada dos mo-

⁸ En esta ocasión, me veo obligado a hacer caso omiso del auto homónimo con doble redacción.

⁹ La expresión es de IGLESIAS FEJOO, Luis (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, p. XLII. Sobre el impreso, aclara que puede responder a una revisión superficial de Calderón, o quizá se acerque más a lo que fue la obra cuando se estrenó, sin manipulaciones ajenas debidas a actores» (pp. XLII-XLIII).

¹⁰ RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (ed.), P. Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 12-13, que aprecia una serie de «extrañas divergencias» en la revisión, que considera no del todo consciente.

¹¹ Ver VIÑA LISTE, José María (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. LIII-LIV. La primera versión ha sido editada por MOREL-FATIO, Alfred (ed.), P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso (manuscrito Osuna)*, Heilbronn, Henninger Frères, 1877, pueden verse algunas de las variantes en las notas de la edición de VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias religiosas. La devoción de la cruz. El mágico prodigioso*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

delos de actuación: cuatro de ellas (*La vida es sueño*, *La devoción de la cruz*, *El príncipe constante* y *Judas Macabeo*) responden a los inicios dramáticos del joven Calderón, de quien suele decirse que en algún momento regresó sobre estos dramas, fuese para pulirlas antes de su paso por la imprenta o para amoldarlas a una nueva subida a las tablas; a su vez, *El mayor monstruo del mundo* y *El mágico prodigioso* proceden de finales de la década de 1630 y la reescritura del primero se aleja hasta una treintena de años después. En otras palabras: si se da por bueno que las variantes responden a la pluma de Calderón, el catálogo previo reúne frutos de tres momentos de su carrera: 1) etapa de mocedad con textos redactados en 1623-1630 y revisadas hacia 1635-1636, 2) consolidación de su arte en torno a la salida de sus primeras partes y 3) dedicación única a palacio –y autos sacramentales– tras su ordenación de 1651. El diálogo entre estas tres fases creativas puede dar fe de la forja de una dramaturgia con algunas constantes o ciertos patrones comunes de redacción y revisión con los que tal

vez sea posible afinar la distinción de Vitse entre un primer «primer Calderón» anterior a 1644-1649 y un segundo «primer Calderón» posterior que

reescribe o refunde obras por él anteriormente escritas, no solamente para el público de la versión impresa, sino más bien, y más decisivamente aún, porque él ha evolucionado ideológica y estéticamente, y cree necesario elaborar un nuevo texto destinado tanto a oyentes como a futuros lectores¹².

LA METAMORFOSIS DEL GRACIOSO: ALGUNAS CALAS

1. Suele afirmarse que Calderón tiende a reducir la carga cómica en las segundas versiones de sus comedias: así se ha dicho para *Amor, honor y poder*, *El mágico prodigioso*, *El mayor monstruo del mundo*, *Judas Macabeo*, *La devoción de la cruz*, *La púrpura de la rosa* o *La vida es sueño*¹³.

¹² ANTONUCCI, Fausta, y VITSE, Marc, «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Crítico*, 72 (1998), pp. 49-72: 71.

¹³ VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*», en José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-62, p. 57; MCKENDRICK, Melveena, «Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo», en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 313-326.

PARKER, Alexander A. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 8; CAAMAÑO ROJO, María José, «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón: reescritura y tradición textual», *Crítico*, 86, 2002, pp. 139-157.

PARKER, Alexander A. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006. [Tesis doctoral inédita. CD-Rom.], pp. 70-72, 86-87, 95-96, 176-177, etc.; SÁEZ, Adrián J., (ed.), P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 146-147; WILSON, Edvard M., «The Text of Calderón's *La púrpura de la rosa*», en Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.), *The Comedias of Calderón. A Facsimile Edition*, London, Gregg International Publishers / Tamesis, 1973d, vol. 1 (*The Textual Criticism of Calderón's Comedias*,

Si se hace caso de este supuesto, parece derivarse una constante en la reescritura calderoniana: a más de un rasgo de maduración artística, si en las revisiones –para la imprenta o un marco escénico distinto al original– se limaban las graciosidades en cuantía y/o decoro, se antojaba lógico que la mayor concepción inicial a las figuras del donaire reflejara una suerte de pacto –con pintas de tácito– de los dramaturgos tanto con el público como con las compañías de comediantes. Me explico: si el gracioso es pieza esencial de la comedia nueva, tal vez se podría juzgar que su actuación era más necesaria para la representación, más relevante para el espectador que para el lector e, igualmente, parecía legítimo pensar que la existencia de actores versados en papeles cómicos hacía que los poetas creasen sus comedias pensando en su lucimiento –baste recordar a Cosme Pérez–, del mismo modo que el autor de comedias era amo y señor de los textos que adquiriría para poner y quitar lo que se le antojase según las necesidades de su grupo (exhibición de alguna figura, falta de suficientes actores, etc.), no siendo infrecuente que se añadiesen nue-

vos chistes de su propia cosecha o, al contrario, se limasen algunas gracias¹⁴. Casa bien, además, con el hecho de que ciertas primeras versiones se muestren más preocupadas por los gestos de los actores¹⁵.

La idea, como todas, puede caer durante el análisis, y esta se ha precipitado al vacío o, al menos, se ha quedado suspendida en el aire porque ni siempre se cumple ni las noticias favorecen mayores disquisiciones. Por de pronto, el supuesto recorte de las jocosidades tiene que examinarse con lupa porque constituye en realidad una reconfiguración: no tanto una labor de reducción como de pulido.

Un buen botón de muestra es *La vida es sueño*, objeto de una demorada revisión de la que no quedó fuera Clarín, posiblemente el gracioso más enigmático y zarandeado por la crítica. Ruano de la Haza mantiene que Clarín se vuelve «algo más serio en la versión madrileña que en la zaragozana», ante todo porque en la segunda jornada «su papel ha sido sistemáticamente cortado, especialmente sus chistes»¹⁶,

pp. 161-182. [Versión original en *Modern Language Review*, 54, 1959, pp. 29-44.], pp. 167-169; RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University, 1992, pp. 72, 76; Don W. CRUICKSHANK (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, London, Tamesis, 1971, pp. xii-xvi aprecia en el manuscrito autógrafo de *En la vida todo es verdad y todo mentira* la supresión de distintos pasajes cómicos.

¹⁴ Parece más común lo primero, tal como muestran HERNANDO MORATA, Isabel, «En torno al texto de *El príncipe constante*, de Calderón: el manuscrito 15.159 de la BNE», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88.2, 2012, pp. 197-234, para *El príncipe constante* y RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de *Cada uno para sí*», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres 1973)*, Berlín / New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 126-147, sobre la intervención de Escamilla en un manuscrito de *Cada uno para sí*.

¹⁵ Así lo ve RUANO DE LA HAZA, José María, para *La vida es sueño*, *La primera versión*, cit., pp. 46-47.

¹⁶ RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión*, cit., p. 72. Ver también para su examen del gracioso pp. 54-56, 72-73/76-78 y 86, de donde tomaré algunos detalles; IGLESIAS FEIJOO, Luis, *Comedias*, cit.

pero una mirada a la tabla siguiente revela que los versos del gracioso han crecido algo con la reescritura¹⁷:

Y es que *a priori* los números no engañan: en varias de las comedias examinadas se aprecia un ligero aumento de los versos pronunciados por el gracioso tanto en bruto como en porcentajes:

<i>La vida es sueño</i>	<i>Jornada I</i>	<i>Jornada II</i>	<i>Jornada III</i>	<i>Total</i>
Versión 1 Z: Parte XXX...	54 / 983 vv. 5'49%	68'5 / 1150 vv. 5'96%	133'5 / 1164 vv. 11'47%	256 / 3297 vv. 7'76%
Versión 2 M: QCL	52 / 985 vv. 5'28%	73 / 1202 vv. 6'07%	138 / 1132 vv. 12'19%	263 / 3319 vv. 7'92%

		<i>Jornada I</i>	<i>Jornada II</i>	<i>Jornada III</i>	<i>Total</i>
<i>La devoción de la cruz</i>	1	113'5 / 756 vv. 15'01%	74 / 617 vv. 11'99%	153'5 / 729 vv. 21'06%	341 / 2102 vv. 16'22%
	2	116 / 944 vv. 12'28%	90 / 827 vv. 10'88%	88'5 / 805 vv. 10'99%	294'5 / 2576 vv. 11'43%
<i>El príncipe constante</i>	1	32 / 970 vv. 3'29%	0 / 927 vv. 0%	8'5 / 888 vv. 0'96%	40'5 / 2785 vv. 1'45%
	2	37'5 / 973 vv. 3'85%	91 / 996 vv. 9'14%	72'5 / 993 vv. 7'30%	201 / 2962 vv. 6'79%
<i>Judas Macabeo</i>	1	45 / 958 vv. 4'69%	115 / 1034 vv. 11'12%	38 / 1058 vv. 3'59%	198 / 3050 vv. 6'49%
	2	59 / 908 vv. 6'49%	84'5 / 856 vv. 9'87%	40 / 956 vv. 4'18%	183'5 / 2740 vv. 6'69%
<i>El mayor monstruo del mundo</i>	1	50'5 / 1104 vv. 4'57%	53 / 1008 vv. 5'26%	51 / 1068 vv. 4'78%	154'5 / 3080 vv. 5'02%
	2	73 / 1208 vv. 6'04%	81'5 / 1218 vv. 6'69%	39'5 / 1204 vv. 3'28%	194 / 3630 vv. 5'34%
<i>El mágico prodigioso</i>	1	176 / 1289 vv. 13'65%	291'5 / 1383 vv. 21'08%	196 / 1129 vv. 17'36%	663'5 / 3801 17'45%
	2	105'5 / 1032 vv. 10'22%	110'5 / 996 vv. 11'09%	185'5 / 1115 vv. 16'64%	401'5 / 3143 vv. 12'77%

¹⁷ Complétese mi cuadro con el apéndice de LAUER, A. Robert, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del “gracioso” en la tragedia barroca calderoniana», en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderoniana*, México, Colegio de México / Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-167, p. 167.

Dos son los patrones principales que detecto: primero, contra lo que suele pensarse, se nota el aumento general de los versos de la figura del donaire y su participación en el conjunto de la comedia en *La vida es sueño*, *El príncipe constante* y *El mayor monstruo*, mientras solo se da parcialmente en *Judas Macabeo*, cosa que no ocurre en *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*. Este crecimiento deriva parcialmente de la habitual mayor extensión de las segundas versiones (no se da en *Judas Macabeo* y *El mágico prodigioso*, que se abrevian) y para comprenderse cabalmente se tiene que examinar el sentido de esta revisión en cada caso dentro de la arquitectura dramática, ya que, por ejemplo, en la tercera jornada de la segunda versión de *El mayor monstruo* el gracioso se arrincona más dentro del ambiente esencialmente trágico que domina; en segundo lugar, destaca la regularidad, ya que Calderón tiende a mantener la distribución de la comicidad por jornadas y la dinámica escénica de entradas y salidas de los graciosos, a excepción de la polémica segunda redacción de *El príncipe constante* y de los notables cambios que albergan *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*.

Aclaro ya que, con todo, se trata por lo general de variaciones que no trastocan sustancialmente el trazado del gracioso, según se ve al espigar unos pocos ejemplos de esta labor de detalle. Calderón se detiene en pulir un posible exceso: en *La vida es sueño*, Clarín pedía a Clotaldo «que te enternezcas y ablandes» (v. 362), ruego que podía resultar «algo desvergonzado al público de la época» y que se torna más respetuoso en la segunda redacción: «te pido / que nos remedies

y ampare» (vv. 353-354)¹⁸. A su vez, en *Judas Macabeo* la comicidad visual de Chato se potencia: si en la primera versión dos didascalías indicaban movimientos risibles («*Sale Chato, cargado de armas diferentes*», v. 1018acot.; «*Sale Chato armado ridículamente*», v. 2698), en la segunda se limita a una ocasión que explota el efecto jocoso («*Sale Chato de soldado ridículamente con muchas armas*», v. 964acot.) al aunar dos medios cómicos. Es una puntada con mucho tino que añade coherencia a la comedia, porque si la primera redacción presentaba al gracioso con su disfraz ridículo durante la guerra final, en un momento de tensión que no debía quebrarse, Calderón suprime esta nota chistosa en la reescritura («*Sale Chato y desde dentro hablan tocando alarma*», v. 2419acot.). Un último ejemplo de *El mágico prodigioso* prueba el cuidado de estas revisiones: en el manuscrito se cierra la segunda jornada con la retirada de escena de Clarín y Moscón antes del pacto diabólico de Cipriano (v. 2452acot.), pero más adelante el primero de ellos sale de la cueva (v. 2781acot.) donde el demonio les ha enseñado sus artes, sin que se conozca cómo ni cuándo ha entrado; en la adaptación para corral Calderón anuda este hilo suelto con una picardía típica del gracioso: mientras Moscón abandona las tablas (v. 1874, didascalia implícita), Clarín se esconde (v. 1876acot.) y puede contemplar el acuerdo; el demonio se peca de ello y hace que pague su curiosidad llevándose como criado para el año de lecciones y, así, asegurar el secreto (vv. 1998-2004).

En general, pues, aunque los cambios reelaboran intervenciones y aquilatan la conducta escénica de las figuras del donaire, no producen

¹⁸ RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión*, cit., p. 51.

una configuración radicalmente novedosa de su papel; más bien son pinceladas que perfilan su integración y sentido en la trama, que dan otra vuelta a la mezcla de lo cómico con lo trágico. Así, no es común que se añadan ni se quiten escenas completas protagonizadas por el gracioso, por mucho que puedan suprimirse pasajes tan largos como en el salto de *La cruz en la sepultura* a *La devoción de la cruz* o de *El mayor monstruo del mundo* a *El mayor monstruo*

los celos; únicamente se da esta modificación en las revisiones de *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*, casos paradigmáticos que comentaré más adelante.

En este orden de cosas viene el escaso espacio que Calderón concede en la reescritura al nombre de los graciosos, en consonancia con su apego a mantener el título de sus comedias (la hetero-reescritura es caso aparte):

Comedia		Gracioso
<i>La vida es sueño</i>	1	Clarín
	2	Clarín, gracioso
<i>La devoción de la cruz</i>	1	Gil Menga
	2	Gil, gracioso Menga
<i>El príncipe constante</i>	1	Brito, gracioso
	2	Cutiño, gracioso
<i>Judas Macabeo</i>	1	Chato, gracioso
	2	Chato
<i>El mayor monstruo del mundo</i>	1	Malacuca
	2	Polidoro
<i>El mágico prodigioso</i>	1	Moscón y Clarín, graciosos Livia, criada
	2	Moscón y Clarín, criados Livia, criada

Aun así, vuelve a bautizar a un gracioso en una ocasión, o en dos si se abarca *El príncipe constante*. En *El mayor monstruo del mundo* el cambio es significativo de la menor concesión «al humor propio de los mosqueteros de los co-

rrales de comedias»¹⁹ de la segunda versión: las resonancias cómicas y algo vulgares de Malacuca («hombre malicioso y de genio dañado», *Aut.*, más otras asociaciones)²⁰ puede que resultasen inadecuadas para el marco palaciego

¹⁹ CAAMAÑO ROJO, María José, «*El mayor monstruo*», cit., p. 146. Sobre las motivaciones, ver CAAMAÑO ROJO, cit., pp. 79-97.

²⁰ Anotaba VALBUENA PRAT, Ángel, cit., n. a vv. 477-481: «El nombre de *malacuca* lo había utilizado Quevedo con el sentido de “hombre malicioso y de genio dañado” (*Diccionario de Autoridades*). Cuca significa oruga,

al que se destinaba la reescritura, por lo que Calderón se decanta por Polidoro, nombre más neutro y sin resonancias cómicas, a la vez que más acorde con la ambientación clásica del drama, ya que se inspira en un príncipe troyano, hijo de Príamo y muerto a manos de Aquiles. A su vez, el gracioso Brito de *El príncipe constante* pasa a llamarse Cutiño en el manuscrito²¹: el eco rústico se transforma en melodía lusitana en un esfuerzo por engastar al personaje en el ambiente portugués de la comedia, si bien en las ediciones impresas existe otra figura, el noble don Juan Coutiño, que para Hernando Morata niega que la refundición pueda deberse a Calderón²². Tampoco los comparsas quedan al margen, pues en *La devoción de la cruz* se añade una nota de comicidad con Chilindrina, sustituto de Leoncio (o Leonelo), que vale «[c]osa de poca entidad [...] burla, chanza, gracejo o sainete» (*Aut.*).

El apellido del gracioso parece que sí preocupa algo más al poeta, que se cuida de precisar su función en la lista de *dramatis personae*: así, la

marca «gracioso» se añade en algunas de las segundas versiones (*La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*) pero se lima en *Judas Macabeo*; en *El mágico prodigioso* se iguala el estatuto sociodramático de Clarín, Moscón y Livia; y, a su vez, el desplazamiento de Chato desde «gracioso» hasta «villano» da fe de una mayor conciencia dramática porque, aunque podría ser pista de un acento rústico, casa mejor como señal convencional para expresar el tipo de comicidad entremesil que encarna²³.

2. A más de constatarse la transformación interna de un personaje, este cotejo deja entrever el desarrollo de la dramaturgia calderoniana. Desde esta ladera intratextual, se descubre la reutilización de un lance o paso jocoso entre *Judas Macabeo* y *El mayor monstruo los celos*²⁴: se trata del apresamiento del gracioso y sus burlescos lamentos tras salvarse de un castigo. Chato es capturado en el campamento asirio y rápidamente Lisías lo condena a la horca, sen-

polilla, bicho, sabandija. Puede indicar también un tipo de garza grande de vuelo torpe. Cuca es, además, el femenino de cuco, adjetivo que se aplica a un hombre taimado y astuto que mira por su medro y comodidad. Calderón tiene presente este complejo semántico para la creación de su personaje cómico».

²¹ PORQUERAS MAYO, Alberto, «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El príncipe constante*: notas sobre representación dramática en la Edad de Oro», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 235-248, pp. 236-237 lee «Catiño» y «Cotiño».

²² Ver HERNANDO MORATA, cit., p. 203.

²³ Se niega la primera opción por el pulido del sayagués «güérfano» (v. 471), que pasa a «huérfano» (v. 433). ANTONUCCI, Fausta, «Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro», en Gerardo Grossi y Augusto Guarino (eds.), *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di studi (Napoli, 15-16 maggio 2003)*, Mercato San Severino, Paguro, 2004, p. 113, precisa que la negación del rótulo «gracioso» puede deberse a su «función dramática y cómica relativamente marginal».

²⁴ Esta técnica consiste en «el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente» (RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones», cit., p. 26).

tencia que conmuta al conocer que sirve a Zarés; entonces, perdonado, Chato se niega a irse:

[...] me han de ahorcar
y, después de ahorcado, yo
diré a Zarés de la suerte
que a sus criados dan muerte
sin decirles sí ni no;
y, cuando la vuelva a ver
de la suerte que hoy ha ido
—que agora le he conocido—,
ella le dará a entender
si estoy bien o mal ahorcado.
[...]
No he de partirme;
entero me han de colgar.

¡Bueno es andarme engañando
con «ahórcate y ya no»,
como si fuera hombre yo
con quien se han de andar burlando! (vv. 1436b-
1445, 1451b-1456, versión de QC)

Producto de la reescritura, Calderón añade un pasaje similar protagonizado por Polidoro en *El mayor monstro*: si en la primera versión Maluca era torturado, aquí Polidoro se libra de ser ahorcado. Tampoco lo acepta con la alegría que era de esperar, sino que se queja de esta «superchería» (v. 2747), pues ya estaba preparado para el espectáculo:

¿Es bueno hacerme caer
en falta con todo un pueblo
que estaba ya convidado
al plato de mi pescuezo?
¿A mí perdonarme? ¿Acaso
es juego de niños esto?
¡Venga usted a ser ahorcado!»
¡Vaya usted, que ya está absuelto!»
¿Qué ha de decirse de mí,
sino que soy un grosero
y que para ahorcado no
valgo cuatro cuartos, viendo
que se los vale cualquiera
ladroncillo cicatero
La costa que tenía hecha
de más de veinte mil gestos,
para escoger los que había
de ir por el camino haciendo,

¿qué he de hacer de ella? Y después,
¿qué he de hacer sin el consuelo
de ser como un pino de oro
en el plañido lamento
de todas las verduleras
cualquier ahorcado? ¿Está el tiempo
para no ser pino de oro
siquiera por un momento?
¿Dejaré de mí la fama,
de un garrotillo muriendo,
que dejaré de morir
de un garrote todo entero?
Pues luego ¿es bobo el delito,
sino oír al pregonero:
«¡esta es la justicia, a este hombre
por príncipe contrahecho!»?
(vv. 2759-2792)

No se repite el esquema punto por punto, pero el recurso a una pieza ya publicada (de la que podría tener copia) o el simple recuerdo a unos 40 años de distancia no deja

lugar a dudas, especialmente en la referencia al público que esperaba su ejecución, mencionado en el manuscrito de *Judas Macabeo*²⁵:

²⁵ Otro ejemplo de recuperación de versos entre obras, en esta caso *El mayor encanto, amor, Los tres mayores prodigios* (ambas de 1635) y, con algunos problemas textuales, en el auto *El laberinto del mundo* (1665-1670) en FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Unos chistes problemáticos en *El laberinto del mundo* y su reescritura calderoniana: versos para la escena y versos para la posteridad», en prensa.

No he de partirme;
entero me han de colgar,
que, pues estoy sentenciado,
no quiero dar, imprudente,
a tanta y tan noble gente
la mitad solo colgado.
(vv. 1601b-1606, versión de Ms)

También llama la atención la relevancia de lo jocoso en las comedias religiosas (en torno al 11% en *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*) frente al resto, cuando la risa podría parecer ajena al universo sacro que dramatizan²⁶: signo del *lieto fine* que espera, por más que no puedan leerse ni lejanamente en clave lúdica. La muy reducida funcionalidad de Chato en *Judas Macabeo* (con una media de 6'5%) es buena muestra de la necesidad formularia del gracioso aunque sea «prácticamente inoperante en el desarrollo dramático»²⁷. Su comicidad resulta poco integrada y más bien pegadiza, injertada por imperativos del esquema teatral en una historia de fundamento bíblico. Un escaso impacto no parece deberse solo a su origen temprano sino al género, puesto que la situación es semejante en las otras dos comedias bíblicas de Calderón, ya más tardías: *La sibila del Oriente* (1634-1635) y *Los cabellos de Absalón* (1634-1636).

Por su parte, se confirma la marginación –o imbricación– de la comicidad en dramas de corte trágico como *La vida es sueño* (alrededor del 7%) y *El mayor monstruo del mundo* (5%). Precisamente esta intensidad dramática vale para justificar también la ínfima presencia de Brito en la versión impresa de *El príncipe constante* (de 1'45% a no más de 3%), pero no su irregularidad, que contrasta con la tendencia ya apuntada: su ausencia en la segunda jornada del impreso es caso único –hasta donde se me alcanza– en Calderón, y tiene que deberse a las deturpaciones del texto, ya sea una laguna de transmisión o un corte del autor de comedias²⁸.

Esta comicidad limitada condujo a que sufriese la reelaboración más profunda de una figura cómica: el Cutiño del manuscrito tiene mayor presencia escénica (8 / 3) y una buena cantidad de versos más (201 / 40'5), por lo que su participación aumenta considerablemente (hasta 6'79%). Wilson y Hernando Morata niegan que las innovaciones del gracioso puedan deberse a Calderón por su «barbarity» y el «tono chusco» de sus chistes²⁹. Pues bien, otro argumento contrario a la autoría calderoniana de esta revisión es que el nuevo protagonismo del gracioso excede las tendencias apreciadas du-

²⁶ Ver SOUILLER, Dominique, «La dérision et le sacré dans le théâtre du Siècle d'Or: le “gracioso” calderónien», en Didier Bertrand y Véronique Gély-Ghedira (eds.), *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2000, pp. 179-91; y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.1., 2013, pp. 173-184, aunque se trata de un aspecto que merece mayores indagaciones.

²⁷ ARELLANO, Ignacio, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, pp. 51-65. [Luego en: *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 205-218.], p. 63, para el primer caso.

²⁸ No creo que la intervención de la censura explique completamente esta situación del gracioso, como piensa BACZYNSKA, Beata (ed. bilingüe), P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009, p. 28.

²⁹ WILSON, Edward M., «An Early Rehash of Calderón's *El príncipe constante*», *Modern Language Notes*, 76, 1961, pp. 785-794, pp. 788-791; HERNANDO MORATA, Isabel, cit., p. 201.

rante la reescritura, especialmente en las 5 apariciones que no constan en el impreso, si bien no puede descartarse que alguna de ellas fuese víctima de la transmisión textual y ya estuvieran en el original.

Algunas de estas variaciones responden a la variedad de diseños cómicos que ensaya Calderón: del gracioso prototípico –con sus muchas variantes– que actúa en solitario (Clarín en *La vida es sueño*, Brito en *El príncipe constante*, Malacuca / Polidoro en *El mayor monstruo* y Chato en *Judas Macabeo*) a los conjuntos de agentes cómicos, ya sean duetos (Gil y Menga en *La devoción de la cruz*) o tríos (*El mágico prodigioso*), en esencia, más otros comparsas jocosos. Así, la notable y constante presencia del donaire a lo largo de *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso* (siempre superior al 10% y más aún en la jornada final) proviene de la multiplicidad de embajadores de la gra-

ciosidad (Gil y Menga más un grupo de villanos y el *ménage à trois* de Livia, Moscón y Clarín), que debe entenderse conjuntamente con el desarrollo de sus funciones dramáticas.

4. Como decía, es capital indagar en las motivaciones que guían la reescritura de los pasajes cómicos, más allá de la búsqueda de la coherencia y la perfección dramáticas que se da por sentado en este proceso. Entre otras razones, a mi juicio hay dos preceptos fundamentales: el decoro (dramático y/o moral) y los nuevos parámetros de recepción³⁰. Solo tres ejemplos.

En *Judas Macabeo* destaca la supresión de tres intervenciones del gracioso: un par de referencias bíblicas chistosas dentro de la burla de los tintes (vv. 497-500 de la primera versión), una burla a figuras deformes (vv. 1022-1035, que copio abreviada) y un juego de palabras (vv. 1603-1606, ya citado):

Las que a transformarse van
piensan con notable error
que brota unguento el Tabor,
que corre tinta el Jordán.

(vv. 497-500)

¡Válgame el cielo! ¡Quién fuese
narigón o corcovado
porque más cómodamente,
ya elefante, ya camello,
pudiera ayudarse a veces!,
que con trompa y con corcova
llevara más fácilmente
antojos en las espaldas
o fardo en el caballete.

(vv. 1022-1030)

Rodríguez-Gallego explica el corte del primer parlamento por su escasa ortodoxia³¹, pero creo que igualmente puede tenerse por un intento

de simplificar una alusión un tanto oscura dentro de la tónica general de la comicidad en *Judas Macabeo* y que podía no captarse fuera

³⁰ Sobre las dos variantes del concepto de decoro ver ARELLANO, Ignacio, *Historia*, cit., p. 125. FERNÁNDEZ MOSQUERA, en prensa, aduce que Calderón «pretende una mayor severidad y rigor genérico en la versión escrita que en la representada».

³¹ RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (ed.), P. Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012, n. vv. 499-500 de Ms.

del público palaciego. Si fuese una transgresión, no se entiende que la broma valiese para palacio y no para otro contexto de representación o para su lectura, a no ser que se juzgue que el pulido tiene más en cuenta el decoro. Por su parte, el segundo chiste no resultaba muy coherente en medio de los lamentos amorosos de Zarés y el último (ya citado) viene de la mano de la adaptación a un receptor que ya no es aquella «tan noble gente» mencionada, una variación que se cobra esta jocosidad³².

De los dos pasajes fundamentales que varían de *La cruz en la sepultura* a *La devoción de la cruz* interesa la eliminación de la réplica chistosa de Gil al lamento de Curcio, porque la escena de los «juicios de Eusebio» (v. 1875+) ya ha sido explicada por McKendrick³³. El cuadro se produce tras la muerte de su hijo Lisardo a manos de Eusebio, y el viejo se lamenta en un planto en octavas reales cuyas variantes no hacen al caso:

<i>La cruz en la sepultura</i>	<i>La devoción de la cruz</i>
<p>¿Por cuál boca fatal, por cuál herida, el hado triste en rigurosa suerte, el alma, clara lengua de la vida, pronunció desengaños a la muerte? ¿Quién fue, amigo, el bárbaro homicida, que al sangriento furor, que al golpe fiero dos vidas sujetó? Pues si lo advierto, no sé cuál es el vivo o cuál el muerto. Decid, decid pastores, que habéis sido testigos fieles de mi triste llanto: ¿de cuál Edna cruel habéis traído dolor al alma y a la vida espanto?, ¿quién fue el autor cruel?</p> <p>(vv. 1-13, ap. 1)</p>	<p>Dejadme ver ese cadáver frío, depósito infeliz de heladas venas, ruína del tiempo, estrago del impío hado, teatro funesto de mis penas ¿Qué tirano rigor (¡ay, hijo mío!) trágico monumento en las arenas construyó, porque hiciese en quejas vanas mortaja triste de mis blancas canas? ¡Ay, amigos! Decid: ¿quién fue homicida de un hijo en cuya vida yo animaba?</p> <p>(vv. 763-772)</p>

Este parlamento es un buen ejemplo de «llanto fúnebre» que desarrolla una suerte de «retórica trágica» en secuencias con finalidad emotiva: la pintura de imágenes impactantes de dolor, horror y muerte se desarrolla en octavas «tanto

en término de respeto del decoro (Curcio es el anciano de casa, el padre de la víctima) como en cuanto culminación de lo trágico», de modo que este metro adquiere una cierta función de «marca genérica», a decir de Antonucci³⁴.

³² A cambio, se entiende la adición de otro chiste metateatral («Y no le harán mal; si no, / le aciertan los mosqueteros», vv. 2512-2515) que podía, al igual que el sexteto lira irregular (vv. 517-521, carece de un verso), ser genuino de Calderón o constar en el texto empleado para preparar la versión de la *Segunda parte*, como dice RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, cit., pp. 106-107.

³³ MCKENDRICK, Melveena, cit., 1989.

³⁴ ANTONUCCI, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», en Wolfram Aichinger, Martina Meidl y Michael Rössner (eds.), *Melos y opsos en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica, Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 142-159.

He aquí la respuesta de Gil:

<i>La cruz en la sepultura</i>	<i>La devoción de la cruz</i>
<p>Yo, señores, no sé del fin violento, de cadáver, estrago, ni de braga, de ruin tiempo, infeliz, ni hado sangriento, ni para responder sé lo que haga; Jueves Santo conozco el monumento. Mí autor crüel es el que no me paga: pero si me preguntas quién han muerto, a Lisardo, señor, esto es lo cierto. Menga, que iba en la burra caballera, se metió toda junta en un pantano; fuese a llamar quien a ayudar viniera, solo quedé, salieron a lo llano; Eusebio le llamó, no sé quién era; mucho hablaron, metieron después mano, dióle, cargó con él, vinieron, fuimos, hallamosle en la ermita y le trujimos.</p> <p>(vv. 17-32, ap. 1)</p>	<p>Yo solo sé que Eusebio le llamaba cuando con él reñía.</p> <p>(vv. 776-777a)</p>

En otro lugar la parodia podía pasar como una jocosidad más del gracioso, pero aquí rompe fuertemente con el tono trágico dominante. Por ello, en *La devoción de la cruz* Calderón elimina el pasaje para acentuar la desgracia al tiempo que refuerza la función emotiva y genérica de la octava real.

La labor de refinamiento (dramático y decoroso) prosigue en las dos mayores modificaciones en la configuración de la figura cómica en *El mayor monstruo los celos*. La primera se sitúa en la segunda jornada, cuando el gracioso «aristobolado» se halla en prisión custodiado por dos soldados, donde lo encuentra el Tetrarca

ya preso³⁵. Malacuca se limita a defender que no sufre de melancolía sino de la más aristocrática hipocondría, de acuerdo con su fingimiento (vv. 1397-1404), pero ya en la versión manuscrita el parlamento de Polidoro se amplía en unos 70 versos (vv. 1446-1525), sobre todo con la chistosa petición de los aparejos de escribir que luego no sabe usar y los golpes de los burlados guardias. Esta adición sorprende dentro de la reescritura general de la comedia, pero viene motivada por varias causas: responde a las expectativas del público y no a los requisitos de la acción trágica, pues el gracioso sigue pasando de incógnito³⁶; añade una nota de comicidad entremesil –cercano a un entre-

³⁵ Por cierto, en el impreso Herodes no capta la traza, mientras en el manuscrito sigue el juego echando mano de la simulación.

³⁶ ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico*, cit., p. 40.

més empotrado— muy del gusto del espectador de palacio³⁷; y, no menos importante, perfecciona el desarrollo de la acción, pues explica que el Tetrarca pueda escribir luego la sentencia de muerte de Mariene, con lo que Calderón ata un cabo algo suelto que, si se quiere, aumenta «la sensación de intervención de un hado o fuerza misteriosa que ha interpuesto en su camino el instrumento de su autodestrucción», como dice Ruano de la Haza³⁸.

Precisamente, Ruano de la Haza negaba que la escena (vv. 2317-2351) en la que Malacuca comparece «con muletas y manco» (v. 2316acot.) y para referir las torturas que ha padecido pudiera ser del dramaturgo porque es «de un increíble mal gusto» y «pertenece más bien a un tipo de teatro chabacano y cruel que Calderón nunca practicó, pero que obviamente tenía sus adeptos»³⁹. Defiende, así, que la reescritura posterior pretendía eliminar un añadido ajeno a su voluntad, pero el *usus scribendi* no es una prueba irrefutable y esta suerte de comicidad basada en la violencia se asemeja al castigo —cómico aunque muchos lo nieguen— que el rey don Pedro idea para Coquín en su apuesta: «si no me hubiereis hecho / reír en término de un mes, / os han de sacar los dientes» (vv. 781-783)⁴⁰. A mi juicio, la presión viene de la

mano de la adaptación para las nuevas condiciones de recepción (de espacio y público) porque este humor de sal gorda podía agrandar en los corrales, mas no delante de la corte⁴¹. Este senado prefería, al igual que en el ejemplo aducido de *El médico de su honra*, que el castigo quedase en potencia y, así, con Polidoro (vv. 2743-2800) todo queda en un lamento por no recibir el anunciado castigo (vv. 2759-2762), en recuerdo —ya se ha dicho— de *Judas Macabeo*. Con ello, Calderón privilegia la agudeza cómica sobre el ridículo de un espectáculo que, en el fondo, se movía en un límite difuso que podía rozar la lástima y no despertar siempre la risa del auditorio, meta que se asegura con este cambio en la reescritura.

FINAL

En fin, la reescritura del gracioso prueba la importancia de la comicidad para Calderón, que concede un notable cuidado a sus figuras donairosas en la revisión de los hijos de su ingenio. En esta primera incursión se revelan ya algunas claves del diseño del personaje cómico calderoniano: si bien no siempre se verifica el recorte de los papeles jocosos en las segundas versiones, en este manojo de comedias serias Calde-

³⁷ Ver TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 287-303; y FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», en Álvaro Baraibar y Marieta Insúa (eds.), *Varia lección de teatro áureo, Rilce*, 29-3 (2013), pp. 654-668.

³⁸ RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones», cit., p. 43.

³⁹ RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones», cit., p. 44.

⁴⁰ Ver SÁEZ, Adrián J., «Gracias cortesanas en *El médico de su honra*: más sobre la apuesta del bufón Coquín y el rey don Pedro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 2014, pp. 267-285; CAAMAÑO ROJO, María J., *El mayor monstruo*, cit., p. 220, ya advierte esta similitud.

⁴¹ Del mismo parecer era CAAMAÑO ROJO, María J., *El mayor monstruo*, cit., pp. 143-145.

rón sí se esfuerza por integrar la risa en la estructura general; la brújula fundamental para esta labor es el decoro, tanto en su cara moral para refinar ciertos excesos o irreverencias (la parodia algo desvergonzada de Gil) como especialmente en su cruz dramática que depura las conductas y los discursos de los personajes (chistes ambiguos, irreverencias, etc.). Y es que seguramente esta expansión del decoro sea la piedra de toque de la maduración de Calderón, la seña de identidad de un legado dramático que también se refleja en la reescritura, estrategia con la que también pudo dar «decoro a las tablas» y «norma a la comedia española» (*Teatro de los teatros*, p. 28), a decir de Bances Candamo.

EDICIONES DE CALDERÓN

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

— *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

— *El mágico prodigioso (manuscrito Osuna)*, ed. Alfred Morel-Fatio, Heilbronn, Henninger Frères, 1877.

— *El mágico prodigioso*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2008.

— *El mayor monstruo del mundo*, ed. María José Caamaño Rojo, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006. [Tesis doctoral inédita. CD-Rom].

— *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

— *El príncipe constante*, en *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 1053-1139.

— *El príncipe constante y esclavo por su patria*, ed. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.

— *La vida es sueño (primera versión)*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University, 1992.

— *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

ISBN: 978-84-8448-837-8



9 788484 488378



OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

TC/12

PATRIMONIO TEATRAL
CLÁSICO ESPAÑOL
TEXTOS E INSTRUMENTOS
DE INVESTIGACIÓN



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO