

R. 2660568

«A DOS LUCES, A DOS VISOS».
CALDERÓN Y EL GÉNERO
SACRAMENTAL
EN EL SIGLO DE ORO

Carlos Mata Induráin (ed.)

Edition Reichenberger · Kassel 2020



8220554-5

VERLAG
REICHENBERGER
KASSEL

ISBN 978-3-967280-01-2

ISBN: 978-3-967280-01-2

Dep. Legal: NA 583-2020

© 2020 by Edition Reichenberger, D-34121 Kassel, Pfannkuchstraße 4.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks oder der fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Einbandgestaltung: Klaus Reichenberger.

Druck und Einband: Ulzama Digital.

ÍNDICE GENERAL

Presentación	7
Teología y metafísica del auto sacramental: algunas interpretaciones francesas del teatro del mundo en contrapunto del maestro Calderón	9
<i>Dominique de Courcelles</i>	
El magisterio de la escritura calderoniana en sus autos sacramentales autógrafos	19
<i>Juan Manuel Escudero Baztán</i>	
Unas enmiendas para la posteridad: <i>El laberinto del mundo</i> y la reescritura de un género	41
<i>Santiago Fernández Mosquera</i>	
<i>El dote del rosario</i> de Claramonte, ¿un auto sacramental al uso?	53
<i>Delia Gavela García</i>	
El texto espectacular en <i>El gran teatro del mundo</i>	69
<i>Aurelio González</i>	
La percepción popular de <i>El gran teatro del mundo</i>	89
<i>Alejandro González Puche</i>	
Calderón y el metateatro	103
<i>Luis Iglesias Feijoo</i>	
<i>El laberinto de Creta</i> : de Lope de Vega a Tirso de Molina	127
<i>Naïma Lamari</i>	
Algo más sobre la construcción alegórica del auto sacramental de <i>La Araucana</i> , atribuido tradicionalmente a Lope de Vega (y más recientemente a Claramonte)	141
<i>Carlos Mata Induráin</i>	

UNAS ENMIENDAS PARA LA POSTERIDAD:
EL LABERINTO DEL MUNDO Y LA REESCRITURA
DE UN GÉNERO*

Santiago Fernández Mosquera
Grupo Investigación Calderón (GIC)
Universidade de Santiago de Compostela

Tal vez a partir de las conocidas palabras de Calderón en el prólogo de su *Primera parte de autos, Autos sacramentales, alegóricos y historiales* (1677)¹, Alexander Parker² delimitó la siempre útil diferencia entre *argumento* y *asunto* para los autos de Calderón, señalando que el asunto de las piezas era siempre el mismo, pero el argumento variaba.

Sin embargo, tras los múltiples trabajos sobre la reescritura y la intertextualidad calderoniana que a partir de los estudios de Marc Vitse han proliferado entre nosotros, casi se podría decir que siendo el *asunto* de los autos siempre el mismo, también los *argumentos* se repiten con insistencia, sin llegar a ser idénticos. En otras palabras, en la obra de Calderón existen múltiples elementos repetitivos que van desde un verso a diferentes composiciones estróficas, a escenas comunes y a temas repetidos en toda su producción dramática. Esto no es nuevo, pero los distintos enfoques que ofrecemos en su análisis pueden servirnos para explicar otras circunstancias de su labor teatral.

* Este trabajo se enmarca en la investigación llevada a cabo en el Grupo de Investigación Calderón (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, que coordina Santiago Fernández Mosquera, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, Grupo de Referencia Competitiva, GRC, 2019-2022.

- 1 Escribe que, «siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a diferente fin en su argumento», en *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, 1677, fols. [¶7v-¶8r].
- 2 Parker, 1983, pp. 120 y ss.

Quiero hoy volver sobre este *asunto*, debo decir sobre este *argumento*, porque también se repite en mis trabajos calderonianos. Y lo haré, además, con el agravante de haberlo estudiado en otro lugar, cuando no disfrutábamos todavía de la base textual que ahora nos ofrece la edición de la obra *El laberinto del mundo*, de la que se ha ocupado en varias ocasiones su perspicaz editor, Juan Manuel Escudero³. Me refiero a unos versos que son suprimidos en la versión manuscrita del auto por el mismo Calderón y que se centran en el desarrollo del personaje gracioso Inocencia⁴ del auto mencionado.

La magnífica edición de Escudero propone en su *stemma* que todos los testimonios derivarían del manuscrito autógrafo (MA) y que las diferentes variantes serían subsidiarias a través de un ascendente ilativo α o β . Se trata de una visión sincrónica que parte de las modificaciones de MA, del manuscrito autógrafo copiado en limpio de la Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. 1255, 2. Sin duda es el estudio más pertinente y productivo, pero no permite explicar algunas variantes de importancia que tal vez no sean posteriores a MA, sino muy anteriores y quizá incluso salidas de la mano del mismo Calderón por medio del supuesto testimonio ilativo β de su *stemma*.

Por otro lado, el estudio de Escudero demuestra la gran cantidad de correcciones que ha sufrido MA, tanto de la mano del propio poeta como de mano ajena. Y resulta que *El laberinto del mundo* es de los autos más corregidos de todos los que se conservan en los volúmenes de la biblioteca madrileña. Esta circunstancia ya es un indicio de la «inseguridad» del propio poeta a la hora de fijar un texto «definitivo» que perdurase como memoria de su creación. Subrayo esto porque la confección de estas copias en limpio, destinadas a la imprenta o con otros fines prácticos, sin duda refleja la voluntad final del poeta con respecto a sus obras. Y esta voluntad puede diferir del texto escrito o representado años antes.

Por otra parte, puede darse, como es el caso, que aquellas variantes que últimamente no se tienen por definitivas de Calderón, han sido las que han tenido una historia editorial y una difusión más exitosa, incluso hasta nuestros días, porque el acceso al autógrafo en limpio es muy reciente y, en fin, la edición de Escudero es de 2015.

3 Calderón, *El laberinto del mundo*, 2015.

4 *Sic*, cuando seguimos la tradición manuscrita, mientras que la familia de impresos leerá Inocencia y Theos.

Las variantes que nos interesan ahora son aquellas más destacadas en cuanto al número de versos y también más señaladas en cuanto pueden modificar el concepto que soportan. Ya he señalado en otro momento cómo dichas variantes son parte esencial de la caracterización del gracioso y cómo su protagonismo ha podido influir y hasta forzar una interpretación desajustada en más de un estudioso. Pero quiero volver sobre este asunto porque tal vez no ha sido subrayado con la eficacia necesaria el papel del gracioso en los autos y, sobre todo, la posible estrategia calderoniana para con la consolidación de su modelo canónico de auto sacramental.

Las variantes a las que me refiero pertenecen a la familia M1, M2, M4, M6, M7, M9, M10, P, A, VP, testimonios que «reflejan la adición de versos nuevos y sustitución de unos versos por otros que no se encuentran en el autógrafo (ni en las tachaduras y enmiendas). Parece razonable postular la existencia de un testimonio perdido que pudo introducir estas lecturas nuevas»⁵. Nótese, además, que en esta familia se incluye también toda la tradición impresa de Pando, Apontes y Valbuena Prat.

Lo que nos interesa en concreto ahora es la supresión de los versos 77 y siguientes y 918-922 en relación con MA, siempre en la edición de Escudero. Son ambas escenas con destacado protagonismo del gracioso. Y por significativas conviene recordar ahora la primera de ellas:

INOCENCIA	Hoy serán estos piélagos la ruina con sañuda violencia grande, Teos, de ti y de tu Inocencia, en cuyo susto por mi cuenta he hallado que no es gracioso él, aunque es salado, mas fuera dicha suma que el chocolate hiciera tanta espuma ⁶ .
-----------	---

Frente a la versión de MA:

INOCENCIA	Hoy serán estos piélagos la ruina con sañuda violencia grande, Teos, de ti y de tu Inocencia.
-----------	---

5 Escudero, en su edición de Calderón, *El laberinto del mundo*, p. 60.

6 Calderón, *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, p. 1560a.

En la otra escena, la supresión de versos es más significativa, tanto en número como en calidad de los versos (vv. 918-922 de la edición de Escudero), que analizaremos más adelante.

Reflexionemos un poco acerca del porqué de estas supresiones.

En primer lugar, estamos ante intervenciones del gracioso. Importa tener presente, y no es un dato baladí, que el gracioso era interpretado en el estreno de este auto por Juan Rana, ni más ni menos. Valentina Nider⁷, en 2004, aborda muy brillantemente el papel del gracioso en los autos, planteando un problema que más tarde recogerá Abraham Madroñal:

[habrá] que tener en cuenta hasta qué punto la comicidad entremesil influyó en la comicidad de la comedia por el hecho de compartir con esta actores que destacaron por su papel de gracioso de entremés, como es el caso. Quiero decir que un personaje como Juan Rana, especializado en papeles cómicos en los entremeses, tuvo que inundar necesariamente otras obras serias en que participaba⁸.

Valentina Nider⁹ y de nuevo Madroñal posteriormente aportan un ejemplo significativo del auto *Llamados y escogidos*. También yo mismo me he detenido en este asunto en otro momento¹⁰, con ejemplos y con el seguimiento del papel de Juan Rana tanto en este como en el auto *El laberinto del mundo*.

Sobre lo que deseo ahora alertar es la doble posibilidad del origen de este chiste, bien tópico, por otra parte: ¿Es iniciativa del autor de comedias para explotar al famoso protagonista? ¿Se trata de una idea del mismo Juan Rana para alimentar el horizonte de expectativas del público, que esperaba de él un papel más espectacular y gracioso? ¿Es una estrategia del dramaturgo que sabe explotar las posibilidades de una representación concreta, con un elenco determinado y ante un público que reiría mucho las gracias del famoso representante?

Varios elementos me inclinan a pensar que se trata de una decisión del propio Calderón. Por una parte, es sabido que hacia esta época

7 Nider, 2004.

8 Madroñal, 2013, p. 759.

9 Nider, 2004, pp. 303-304.

10 Fernández Mosquera, 2015, pp. 150-170. Remito a la bibliografía más detallada e indicada en este libro.

Cosme Pérez estaba cansado de Juan Rana. Dicho de otra manera, el comediante estaba pasando una crisis personal, tal vez en parte generada por el encasillamiento en los papeles de gracioso que todos, incluidos los empresarios, le demandaban¹¹. Si esto fuese cierto, con poco gusto Cosme Pérez hubiese incluido morcillas que incidiesen en el papel del que deseaba alejarse y que ya comenzaba a molestarle.

Por otra parte, Calderón era un hombre plenamente integrado en el sistema teatral de la época, que conocía a la perfección el contexto, el público, los actores y los textos, y nadie mejor que él era consciente de la necesidad del triunfo popular de unas obras que, si bien espectaculares y dogmáticamente profundas, tendrían que captar también la atención y el aplauso del público menos intelectualizado. Para ello, el protagonismo del gracioso, incluso en un auto sacramental, era en ocasiones necesario. Pero, además, si el papel estaba interpretado por Juan Rana, ¿cómo iba a desperdiciar la oportunidad de explotar su presencia que, sin duda, le reportaría el aplauso agradecido? Es decir, frente a la supuesta severidad calderoniana, este es un buen ejemplo de predominio de su faceta más teatral en el más amplio sentido del término.

Pero, añadido, para atribuirle a Calderón este chiste contamos con otro argumento, y esta vez de tono menos especulativo y más textual: se trata de unos versos que ya habían aparecido con anterioridad (pues el auto data de 1654) en la obra de Calderón, concretamente en *El mayor encanto, amor*, fiesta mitológica representada en 1635, y que volverán a utilizarse posteriormente en *Ni Amor se libra de amor* (1662). Es un chiste bien conocido, aunque en la versión de *El mayor encanto, amor* se aprovecha mejor la agudeza:

CLARÍN	Del mar vengo enfadado, que no es gracioso el mar, aunque es salado.
LEBREL	No es aqueso forzoso, que yo no soy salado y soy gracioso ¹² .

Por lo tanto, frente a la posibilidad de que el chiste sea una morcilla del actor o incluso del autor de comedias para explotar la figura del gracioso y del actor Juan Rana, considero que son versos del propio

11 Ver, sobre este asunto, Sáez Raposo, 2005, p. 36, y mi trabajo ya citado (Fernández Mosquera, 2015).

12 Calderón, *Comedias, II*, ed. Fernández Mosquera, p. 12.



Calderón porque pertenecen a su acervo cómico y porque el dramaturgo sabe muy bien cómo explotar una pieza para obtener el éxito que sus contratos y su fama le demandaban. Es indudable la autoría de estos versos en la obra más temprana y, por lo tanto, no habría que dudar de que Calderón se repite antes de ser imitado por Cosme Pérez. A la pregunta de por qué, entonces, los elimina de la versión última del auto responderemos al final de esta argumentación.

También es cierto que un chiste tópico como este se puede incluir sin mayor transcendencia y con toda facilidad. Más difícil de justificar sería la escena entremesil que analizamos a continuación:

CULPA	Ven; echarete a la fiera.
INOCENCIA	¿Luego no lo es usted?
CULPA	No, sino otra de horrores llena, a quien su suerte condena.
INOCENCIA	¿Otra hay más?
CULPA	Y vienes cuando estaba de hambre rabiando.
INOCENCIA	Rabien muy enhorabuena.
CULPA	Entra.
INOCENCIA	Hagámosla rabiar un poco.
CULPA	A aplacar su ardor.
INOCENCIA	¿Cómo se habrá de aplacar?
CULPA	Haciéndola descansar.
INOCENCIA	¿Pues soy yo saludador?
CULPA	¿No escuchas aquel bramido con que su hambre da a entender?
INOCENCIA	¿Pues es acaso marido que, bramando por comer, bramó por no haber comido?
CULPA	¡Ea, ven, villano, ven!
INOCENCIA	Mire usted que plato tal más que agasajo es desdén.
CULPA	¿Por qué?

Se trata de una escena en la que la Culpa trata de capturar a la Inocencia para alimentar al monstruo del laberinto y Teos sale en su ayuda. El forcejeo inicial entre la Culpa y la Inocencia se complica en la versión representada porque entra en la lucha también Teos, que en la versión final no se enfrenta físicamente con tanta claridad con la Culpa.

Pero si la parte gestual y kinésica en la que la Inocencia es agarrada por uno y por otro ya sería muy aprovechable espectacularmente, la escena se enriquece con varios chistes digamos que populares.

Los primeros versos juegan con la expresión *rabiar de hambre* y *hacer rabiar* al monstruo, que hacen referencia no a la rabia como al supuesto enfado del monstruo, sino a la enfermedad que padece, ya que la Culpa pide a la Inocencia que «aplaque» la rabia del monstruo y esta se pregunta si cree que es un «saludador», es decir, según el *Diccionario de Autoridades*, «Comúnmente se aplica al que por oficio saluda con ciertas preces, ceremonias y soplos para curar del mal de rabia». Y Corominas aclara que «Saludar, en otra sinificación, vale curar con gracia *gratis data*; y a los que esta tienen llamamos saludadores, y particularmente saludan el ganado». Es decir, el término está muy precisamente elegido porque el saludador debe aplacar la *rabia* de un monstruo que es un Minotauro, quien podría ser percibido como *ganado*.

Pero al mismo tiempo, el término *saludador* tiene una connotación negativa: la de 'embaucador', como señala el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española: «Embaucador que se dedica a curar o precaver la rabia u otros males, con el aliento, la saliva y ciertas deprecaciones y fórmulas», y también en Covarrubias: «muchos de los que dicen ser saludadores son embaidores y gente perdida». De ahí la pregunta asombrada de la Inocencia: no solo no podrá aplacar a la bestia siendo pasto para ella, sino que no acepta que se le considere un embaucador, un maleante.

El siguiente eje cómico se basa en el término *bramido*, expresión de la furia y hambre que tiene el monstruo. Define Covarrubias: «Y dar bramidos es de fieras, como el toro el tiempo de la brama, y cuando las reses salvajes están en celo, como los ciervos y gamos», y el *Diccionario de Autoridades*: «La voz y sonido que naturalmente forman los animales y reses salvajes cuando están alterados, furiosos y en celo». El vocablo, pues, que corresponde exactamente con el rugido de una fiera como el Minotauro es un bramido, el de un bóvido en celo o hambriento.

Ilustra este chiste con otro relacionado con el marido que esconde una agudeza tradicional sobre el marido cornudo escondida en la di-

logía del verbo *comer*, campo semántico que seguirá explotando en los versos siguientes.

La escena continúa con un argumento muy querido por Calderón y que repite en otras ocasiones, reutilizando, además, elementos comunes. Me refiero al gracioso que teme ser comido y que se presenta como plato (aquí «pasto», coherentemente con el Minotauro que lo va a devorar) poco apetitoso porque el miedo que padece provoca que acabe oliendo mal. Es un elemento tan recurrente en Calderón que ha merecido un magnífico trabajo por parte de Zaida Vila¹⁴, en el que recoge y explica este motivo que arranca desde el mismo inicio de la obra dramática de Calderón, en *Amor, honor y poder*. En este artículo, la investigadora pone de manifiesto esta peculiar caracterización del gracioso y la recurrencia del tópico en distintas obras, épocas y géneros, aderezado, además, con diferentes chistes lo integran: cocido / no cocido, oler mal / plato poco apetecible, etc. Todos ellos están presentes en estos versos que elimina Calderón en *El laberinto del mundo* en su última versión y en varias otras obras, en especial para lo que ahora nos interesa, en *Los tres mayores prodigios*¹⁵.

Y si nos ocupa más el desarrollo coincidente de este tópico en el auto y en la comedia mitológica es porque se encuadra en la misma situación temática, la amenaza del Minotauro:

LIBIO	Está bramando el Minotauro de hambre.
PANTUFLO	Pues ¿y qué le importa a usted que brame el otro o no brame? ¹⁶
PANTUFLO	¿Bramiditos... y acercarse? Mas ¿que del banquete de hoy vengo yo a servir los antes? Mas ¿luego para los postres? Mas ¿que el veneno no masque? ¡Ay!, que siento unas pisadas que temblar la tierra hacen. Si por estar esto oscuro

14 Vila Carneiro, 2015.

15 Lo ha descrito perfectamente Vila Carneiro, 2015, pp. 222-224.

16 Calderón, *Comedias, II*, p. 1068.

por el olor ha de hallarme,
 aunque sea romo, harto olor
 dejo para que me saque.
 ¡Ay! ¡Que se anda el laberinto
 hacia... como que se cae!
 ¡Qué gran ruido!
 [...]

PANTUFLO (Morí sin decir «Dios, valme»
 Señor Minotauro, un plato
 que hoy se le sirve fiambre
 no le pruebe, que echará
 las entrañas al probarle,
 que no huele bien¹⁷).

Es reseñable, a simple vista, la estricta coherencia léxica que guardan estas escenas comunes que no hacen más que reflejar también la pertenencia a un mismo acervo común calderoniano. Esta recurrencia coincidente del campo semántico de la comida dentro del tópico del gracioso que teme ser comido, la del rabioso monstruo, la del bramido de la fiera... son elementos que confirman que estamos más allá de una imitación o una coincidencia.

Calderón usa escenas comunes para situaciones cercanas y lo hace con un léxico ajustado y apropiado, como es el caso. La concatenación de agudezas sobre las mismas bases, en momentos muy alejados de su producción dramática, en géneros muy diferentes, confirma que son versos del propio poeta y no añadidos de un autor de comedias, ni del propio comediante. Y, además, ilustran una manera de componer muy característica y que tiene en la reescritura y en la intertextualidad y reutilización de materiales una de sus señas de identidad. Ya se sabía, pero conviene recordarlo con nuevos argumentos.

Cabe, para finalizar, preguntarse por qué Calderón elimina esos versos en la versión final del auto, si verdaderamente también habían salido de su pluma años antes. El dramaturgo actúa de forma inteligente con respecto a sus textos y no sacraliza lo escrito que obedecía a las circunstancias particulares de la representación. En el estreno y contando con Juan Rana para la función, Calderón quiere (y hasta debe) rentabilizar la presencia y la capacidad del gran Cosme Pérez y le ofrece más versos

17 Calderón, *Comedias, II*, pp. 1070-1071.

para su lucimiento, lucimiento que, por otra parte, habría de ser aplaudido con devoción ya que no estaba Moratín entre sus espectadores.

Sin embargo, cuando Calderón quiere dejar para la posteridad un texto que obedece a su concepto de género «auto sacramental» elimina aquellos versos circunstanciales y mantiene la severidad de las escenas, sin eliminar de raíz el papel del gracioso que sigue manteniendo cierto protagonismo, pero suprimiendo chistes más fáciles y, como se ha demostrado, frecuentes en su obra. Que se haya transmitido principalmente la versión inicial, con los chistes de la Inocencia durante más de tres siglos, se debe a que la base textual recogió la versión representada y no la corregida por Calderón para ser impresa.

Por todo ello, se demuestra una vez más que Calderón escribe para la escena y también para la imprenta, pero en un último proceso, Calderón también corrige un texto para la posteridad, para que el concepto de género sacramental se mantenga dentro de los cauces decorosos de un texto destinado a ser recibido por las generaciones posteriores. Podríamos decir, remedando una feliz expresión aplicada a Shakespeare, que Calderón escribe *for the stage and for the page, and lastly for the age*.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales. Primera parte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1677.
- *Comedias, II, Segunda parte de comedias*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *El laberinto del mundo*, ed. de Juan Manuel Escudero, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2015.
- *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.
- Fernández Mosquera, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Madroñal Durán, Abraham, «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 751-765.

- Nider, Valentina, «La comicità negli Autos di Calderón e l'esegesi biblica», en Valentina Nider (ed.), *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Trento, Università di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche), 2004, pp. 289-309.
- Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Sáez Raposo, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Vila Carneiro, Zaida, «El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón», en Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 217-226.