

La función estructural de la comicidad en la tragedia áurea

Melchora Romanos*

Resumen

La comicidad es uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español, pues en la mezcla de lo trágico y lo cómico se cifra la novedad o sea la modernidad de la comedia nueva. En el juego de posibilidades que ofrece esta estética de contrastes, es necesario deslindar, en las diversas manifestaciones genéricas, los múltiples cauces que componen la fábula dramática. El caso particular de la tragedia resulta ser paradigmático, pues, con la alternancia de pasajes trágicos y cómicos se generan varios planos y niveles de significación.

En esta ponencia, que se integra en el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre la comicidad en el teatro áureo, se revisa y confronta el entramado de los contrastes cómicos y su funcionalidad en una de las tragedias de Calderón: *El mayor monstruo del mundo*.

Palabras clave

Teatro áureo – tragedia – comicidad – Calderón

Abstract

Humor is one of the constitutive features of the Spanish baroque theatre, since it is in the mixture of tragedy and comedy that lies the novelty—that is, the modernity—of the new comedy. In the range of possibilities offered by this aesthetic of contrasts, it is necessary to discriminate, among the multiple manifestations of the genre, the diverse directions that make up the dramatic fable. The case of tragedy is paradigmatic, because in the alternance

between comic and tragic passages, several levels and planes of meaning are generated. In this essay, part of a broader research project on humor in the Golden Age theatre, we examine and confront the web of comic contrasts and their function in one of Calderón's tragedies: *El mayor monstruo del mundo*.

Keywords

Golden Age theatre – tragedy – humor – Calderón

En trabajos anteriores he planteado algunas de las problemáticas cuestiones que conlleva el Minotauro tragicómico, esa variedad que consolidada exitosamente por Lope de Vega a lo largo de la prolífica trayectoria de su evolución dramática se proyecta con vigencia indiscutida en todos los dramaturgos del Siglo de Oro. Por lo tanto, he procurado indagar, en la producción del Fénix cercana al momento de la escritura de su defensiva propuesta teatral, el juego paradigmático de posibilidades que ofrece esta estética de contrastes dado que se despliega en varios planos y niveles de significación: ya sea en la alternancia de pasajes trágicos y cómicos, en la mezcla simultánea en una misma escena como sucede casi siempre que los criados *distancian* al espectador al alternar con los señores, y también en el desarrollo de los entreactos pues en los de una tragedia se podía ver en el tablado un baile o un entremés, diversificando hacia otras instancias la amalgama de lo trágico y lo cómico.¹

La crítica –desde Edwin S. Morby a Maria Grazia Profeti–² ha fatigado con detenimiento y gran eficacia este difícil laberinto semántico que parece esconder la problemática definición del «hermafrodito» concepto de tragicomedia por su diferenciado estatus de la tragedia clásica. La vacilación invadía a los mismos poetas al momento de tener que clasificar sus propias creaciones dramáticas, especialmente si nos atenemos, para el caso de Lope de Vega, a sus obras más cercanas a la fecha de publicación del *Arte nuevo*.

En cambio, cuando en 1634 califica de tragedia a *El castigo sin venganza*, demuestra su orgullo porque el gusto ha logrado afianzar la irrevocable consolidación de sus preceptos: «Está escrita al estilo español, no por la antigüedad

1 Véase Romanos, Melchora (2010). En la Bibliografía se desarrollan las referencias completas.

2 Morby, Edwin S. (1943), «Some observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope»; Profeti, Maria Grazia (2000), «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa».

griega, y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». Manifiesto final de quien con una ingente obra dramática ha fraguado la fórmula de la comedia nueva en España, empresa que a fuerza de controversias y de disputas convoca como referente al vocablo «tragicomedia».³

Precisamente en esta oportunidad voy a centrar mi atención en la llamada década de oro del teatro clásico español, entre 1630 y 1640, y en Calderón con el fin de estudiar cómo funciona la comicidad en el contexto de algunas de sus obras de impronta trágica en el momento en el que se forja la consolidación de esa particular modalidad que Profeti denomina «comedia heroica o trágica» y que, con acierto, cifra en esta definición: «La estilización de los personajes, el código simbólico, la preponderancia de la palabra sobre la acción, perfilan la nueva forma de la comedia trágica».⁴

Los dramaturgos de la segunda generación, se muestran más conscientes de las fronteras que separan las obras cómicas y las obras trágicas y sus esfuerzos se concentran –como bien dice Mercedes Blanco– en «fundar, dentro del imperio de la comedia triunfante, una provincia claramente delimitada para la tragedia».⁵ Pero esta propuesta orientada hacia el retorno a la tragedia, no supone el desconocimiento de los recursos de la exitosa fórmula consagrada, entre los que la mezcla con lo cómico resultaba indispensable.

Me propongo entonces indagar este aspecto en una tragedia calderoniana: *El mayor monstruo del mundo*. La

3 Rozas, Juan Manuel (1976) en su fundamental libro *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, analiza la evolución del devenir histórico del término, pp. 82-83.

4 Profeti, Maria Grazia (2000), p. 122. Para la llamada «década de oro» véase de Profeti, M. G. (1997), «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española 1630-1640*.

5 Blanco, Mercedes (1998), «De la tragedia a la comedia trágica», p. 50.

matriz histórica junto con los antecedentes literarios, le confieren a este drama una recepción condicionada y certera por parte del público pues contaba con ese valor agregado que aporta –según recuerda Profeti- «el argumento histórico, especialmente de la historia clásica, [que] puede preciarse de un fin didáctico; aparece, por lo tanto “moral” y “docto”, capaz de elevar al auditorio, de enseñar».⁶ La obra seleccionada para este acercamiento al estudio de la comicidad ofrece, dentro de la importante bibliografía crítica con la que cuenta, algunos planteos que pretendo considerar brevemente para sustentar la posibilidad de sistematizar las imbricaciones de la comicidad y los niveles de su funcionalidad en textos dramáticos de impronta trágica.

En primer lugar se hace necesario detenernos en algunas cuestiones relacionadas con la problemática de las dos versiones, una impresa y otra manuscrita, ya que se han generado concluyentes trabajos y ediciones entre las que se cuentan la de Everet W. Hesse (1955) y la de José María Ruano de la Haza (1989). Como es sabido, la *princeps* es la impresa incluida en la *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, publicada en Madrid, por María de Quiñones, en 1637 edición que, cuenta con la reprobación del dramaturgo; y la segunda versión es la conservada en el manuscrito (Res. 79 de la B.N.E.), en parte autógrafa, con aprobaciones de 1667 y 1672. Ahora bien, hay una gran divergencia entre los dos testimonios principales de esta tragedia, lo que nos remite –tal como señala María J. Caamaño– «a uno de los rasgos característicos del proceder compositivo de Calderón: los procesos de reescritura, doble redacción o revisión de textos previos».⁷ En efecto, después de realizar un minucioso análisis de ambos textos José María Ruano de la Haza considera que las distintas variantes consignadas deben ser entendidas como el resultado de un

6 Profeti, Maria Grazia (2000), p. 111.

7 Caamaño Rojo, María J. (2002), «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón: reescritura y tradición textual», p. 140.

proceso de reconstrucción mediante el cual Calderón trataría de subsanar los recortes efectuados por algún autor de comedias, aunque también entiende que puede tratarse, en ciertos aspectos, de una reelaboración. Por último, concluye que la producción de un texto teatral del Siglo de Oro es «una práctica colectiva, en la que intervienen, entre otros, el dramaturgo, el autor de comedias, el copista, el impresor, el actor, el memorión y el censor».⁸

Por su parte, María J. Caamaño se inclina a pensar que:

Además, atendiendo a las tendencias de reescritura calderonianas, resulta mucho más acorde pensar en una segunda versión en función de una adaptación para un nuevo ámbito escénico o en un nuevo público que en un mero interés por recuperar un *texto* mal editado, entre otras cosas porque, de ser así, tendría que haber revisado prácticamente todas sus comedias publicadas, ya que incluso las supervisadas por su hermano merecen la reprobación del dramaturgo.⁹

Finalmente, Santiago Fernández Mosquera después de comparar las ricas didascalias del manuscrito –parte de ellas autógrafas de Calderón– con las de los textos impresos, señala que la del manuscrito «es la versión última de la obra tal y como, previsiblemente, Calderón quiso componerla, y lo más interesante, refleja cómo quiso que se representase».¹⁰ Por tanto, tal parece que el origen de la segunda versión de *El mayor monstruo del mundo* es una adaptación para su

8 Ruano de la Haza, José María (1998), «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», p. 46. En un trabajo posterior (2004), «En torno a una edición crítica de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, vol. 2, 2004, pp. 1281-1296, retoma estos planteos con vistas a una edición crítica y matiza aspectos de su posición.

9 Caamaño Rojo, María J. (2002), art. cit., p. 144.

10 Fernández Mosquera, Santiago (1996), p. 251.

representación en palacio lo que quizás se adecue de modo más acorde con los parámetros usuales de la composición calderoniana en particular y del teatro áureo en general. Por consiguiente, si bien hay ciertas variantes en relación con los núcleos cómicos, en este caso, me centraré únicamente en el texto de la versión manuscrita que es la que últimamente siguen los editores.¹¹

Es indudable que al margen de los problemas de crítica textual de este drama para muchos de sus críticos se trata de una de las tragedias calderonianas más complejas tanto desde el plano exegético como desde el intrínsecamente escenográfico.

La opinión de Ruano de la Haza acerca de que *El mayor monstruo* es «entre las muchas piezas dramáticas que compuso Calderón [...] una de las más difíciles de apreciar para un lector o espectador moderno» es confirmada por Ignacio Arellano en su fundamental trabajo sobre las lecturas trágicas calderonianas que ejemplifica con este tragedia, y sus puntualizaciones resultan más que esclarecedoras por cuanto determinan la necesidad de reponer el sistema descodificador desde las perspectivas de su marco de convenciones y situar a la obra en su horizonte de emisión y recepción.¹² De acuerdo con mi objetivo actual voy a concretarme a «la pertinencia de los elementos cómicos».

Aunque suele ser ejemplo repetido de incompreensión crítica del drama español del Siglo de Oro, creo que recordar las palabras de Menéndez Pelayo puede aportarnos al menos una lectura en clave decimonónica y antibarroca. En su opinión «es una de las obras más desigualmente escritas de Calderón» ya que:

11 Sigo y cito el texto por la edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe, 1999 (Austral, 81).

12 Ruano de la Haza, José María (1998), p. 10. Arellano, Ignacio (1994), «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (Notas para una síntesis del drama)», p. 13.

Al lado de rasgos trágicos de primer orden, que conmueven, admiran y son realmente hermosos, en pocos dramas suyos hay tanto desbordamiento de culteranismo y palabrería como en *El Tetrarca de Jerusalén*, así como tampoco en ninguno son más impertinentes los chistes del gracioso, que desgraciadamente toma mucha parte en el diálogo.¹³

Conviene aclarar que la referencia a los impertinentes chistes del gracioso, probablemente esté motivada por el hecho de que don Marcelino, si bien nunca es proclive a la mezcla de lo trágico y lo cómico, contaba en este caso con la primera versión impresa de la tragedia en la que el gracioso, por ejemplo, en una escena de la tercera jornada «*sale Malacuca* –nombre que cambia en la segunda versión– *con muletas y manco*» y le explica a Octaviano cómo ha sido torturado y maltratado por sus soldados que es –en palabras de Ruano de la Haza– «de un increíble mal gusto, totalmente impropia de Calderón y sin paralelo, [...] en su teatro» y que atribuye a un estilo «chabacano y cruel» que el dramaturgo nunca practicó.¹⁴ Puede ser que se trate de uno de los pasajes de la versión impresa producto de la intervención de autores, actores o copistas como los editores han demostrado.

De todos modos, no parece ser tan solo uno el pasaje que disgustaba a Menéndez Pelayo, así como también hay que reconocer que puede a veces resultar algo disonante la inserción de comicidad en situaciones de extremo dramatismo. Pero veamos qué sucede con dos episodios cómicos de *El mayor monstruo* que en la segunda redacción se adscriben, como es obligado, a la presencia del gracioso ahora llamado Polidoro.

13 Menéndez Pelayo, Marcelino (1941), *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, p. 254.

14 Ruano de la Haza, José María (1998), p. 44. La escena que fue suprimida en la segunda versión de la obra puede leerse en la edición A. J. Valbuena Briones (1995), reproducida en *Calderón de la Barca, Obras maestras*, coordinadores J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque (2000), pp. 66a-66b.

En el primero, que se encuentra en la jornada segunda (vv. 1447 y ss), después del triunfo de Octaviano que los ha tomado como prisioneros y, a pedido de Aristóbolo que es el hermano de Mariene y su amo, se ha visto obligado a ocupar en la cárcel el lugar de este. Esta secuencia teatral de suplantación de la personalidad da lugar a equívocos y, por lo tanto, se producen diálogos disparatados que son provocados por situaciones absurdas y risibles. En primer lugar, hay que considerar que esta escena cómica, en la que se esboza una burla de los celos, tema central de la tragedia, se desarrolla después de una de alto voltaje dramático en la que Herodes, al comprobar que Octaviano posee un retrato de su mujer, presa de los celos, intenta matarlo con su daga pero falla y, en consecuencia, esta suerte de paso de comedia protagonizado por el criado, opera de contraste de un núcleo escénico de opuesta contextura, por cuanto distiende y distancia la tensión de la acción.

La conversación de Polidoro con unos soldados que lo cuidan, gira en torno de que una enamorada debería venir a rescatarlo:

POLIDORO

¿De qué manera, picaño?	
¿Qué príncipe se prendiera	
donde una infanta no hubiera	1465
que, condolida a su daño,	
con músicas le avisara	
desde el cubo del terrero,	
y a pagar de su dinero	
las guardas le sobornara,	1470
para que una noche oscura,	
en dos caballos los dos,	
por parque, a la paz de Dios,	
se fuesen a su ventura? ¹⁵	

Sus interlocutores, con la intención de averiguar quién es la dama del retrato, ante la posibilidad manifestada de

15 Ed. cit., vv. 1463-1474.

que en su ausencia pueda engañarlo, le ofrecen facilitarle que le escriba para avisarle de su situación y le traen «los aderezos para escribir». Después de que en demorada conversación va pidiendo y constatando cada uno de los materiales, al final todo se frustra porque les confiesa la verdad sobre lo que falta: «El que yo no sé escribir». La reacción que provoca, como en tantas escenas cómicas, son los golpes y los insultos que recibe: tonto, loco, menguado. Polidoro les replica: «¿Quién vio príncipe aporreado?».¹⁶

La otra escena cómica que cuenta con los mismos personajes, se encuentra en la jornada tercera (vv. 2743 a 2800) y tiene como eje de la comicidad la absurda lamentación de Polidoro, que se queja a los soldados porque ha sido perdonado cuando tendrían que haberlo ahorcado:

¿Es bueno hacerme caer

en falta con todo un pueblo 2760
que estaba ya convidado

al plato de mi pescuezo?

¿A mí perdonarme? ¿Acaso

es juego de niños esto?

«¡Venga usted a ser ahorcado!» 2765

«¡Vaya usted, que ya está absuelto!»

Este insólito razonamiento, poco habitual en la construcción del gracioso que siempre trata de salvar su vida, en esta tragedia de celos que finaliza con la muerte de los protagonistas, propone una suerte de parodia de las decisiones extremas a las que son arrastrados los personajes trágicos, pues hasta hay punto de honor en su reclamo ya

16 Ed. cit., vv. 1478-1525.

que a él, «un príncipe contrahecho», como se autodefine, no lo ahorcan y, en cambio, ajustician a cualquier ladroncillo.

En el trabajo que I. Arellano ha dedicado a esta tragedia, considera que estos episodios cómicos no tienen función estructural en la trama básica, y que Polidoro, que se integra en una acción secundaria y sirve a Aristóbolo, carece de la complejidad que ostentan otros bufones trágicos, como Clarín de *La vida es sueño* o Coquín de *El médico de su honra*. Sin embargo, si bien entiendo –como señala este estudioso– que esos episodios «obedecen a un ingrediente indispensable en las expectativas de un teatro comercial en el que la figura del gracioso no puede ser expulsada»,¹⁷ el requerimiento de la fórmula teatral puede ser asumido por el dramaturgo con mayor o menor grado de pertinencia y esto es lo que habría que indagar en esos complejos itinerarios que la comicidad parece trazar cuando acompaña la materia trágica.

En este sentido, los valiosos trabajos de Francisco Ruiz Ramón (2005) sobre la «interesante familia» de las *figuras del donaire* en las tragedias de Calderón ofrecen una posibilidad de análisis que bien puede ayudarnos a desentrañar los matices que potencian los significados socio-dramáticos de algunas de sus funciones. Para el caso específico de Polidoro –al que menciona aunque le dedica menos atención que a los archifamosos antes mencionados– es significativo considerar la construcción del personaje a partir de su conexión con la «figura del poder» pues, atrapado en una guerra que no es la suya adopta, ante las partes en conflicto, la misma actitud: la no participación o la inacción que no debe ser juzgada simplemente como cobardía.

Al desempeñarse, en un momento del drama, como el doble de su amo y ser confundido como el Príncipe encarcelado, tal como hemos comentado en los dos fragmentos cómicos, se configura como un personaje que está a la vez dentro y fuera del sistema y que asumirá

17 Arellano, Ignacio (1994), pp.14-15.

la función dramática de mediador entre el espacio de la autoridad y el espacio de la libertad. A propósito de este funcionamiento señala F. Ruiz Ramón:

Bajo su apariencia de juego bufonesco y de pasatiempo cortesano, dirigido a ridiculizar y desenmascarar a los grandes revela, también una de las más importantes funciones, quizás la más simbólica asignada por Calderón a su figura del donaire: la de actuar como doble paródico del rey.¹⁸

Su frecuentación del mundo cortesano no significa su pertenencia a él y su posición pone en juego paralelismos, analogías y equivalencias en los planos del lenguaje verbal, de acción y escénico.

Cabe destacar, ya que desarrollarlo ahora es imposible, que en función del respeto al principio del decoro, cuando Polidoro finge ser Aristóbolo, se eleva curiosamente del registro lingüístico habitual del gracioso. Es notorio al respecto observar que, en el nivel de gracioso, aspecto que Ignacio Arellano pone en evidencia, construye su lenguaje según los recursos del conceptismo burlesco ya que encontramos recurrencias de la «graciosidad aurisecular»: insultos, alusiones costumbristas a los sastres o a escenas de ajusticiamientos típicas del siglo XVII, frases hechas coloquiales, neologismos («con que me aristoboló / y yo le polidoré», vv. 1589-90), alusiones intertextuales a piezas jocosas conocidas como la que hace a una jácara de Quevedo,¹⁹ juegos de palabras, etcétera.

Por último, para cerrar mi exposición y como

18 Ruiz Ramón, Francisco (2001), «El bufón calderoniano y su proyección escénica», p. 117. Entre otros trabajos que ha dedicado al tema retoma algunas de estas mismas ideas en (2005) «La figura del donaire como figura de la mediación (El bufón calderoniano)».

19 En los vv. 1594-95, señala I. Arellano que se refiere a la jácara «Zampuzado en un Banasto», n° 856, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

corolario, considero que tal como propone Luis Iglesias Feijoo en su estudio sobre «Calderón y el humor» es necesario plantearnos «un trabajo totalizador» que considere en conjunto la variedad de recursos y motivos cómicos calderonianos y «descubra su funcionalidad, su posible evolución y su carácter de recurso siempre disponible en todo tipo de obras». ²⁰ Las perspectivas que ofrece la tragedia que acabo de exponer, son muy parciales y limitadas pero la potencialidad que encierra ese transvase «del horror a la risa» merece ser revisada y replanteada por cuanto sus enlaces e interrelaciones abonan la complejidad de la estructura de la tragedia de Calderón.

***Melchora Romanos.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Profesora Consulta Titular y Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» de la misma Universidad. Es autora de trabajos y libros sobre Literatura Española aurisecular, entre los que se destacan los relacionados con la polémica sobre las *Soledades* de Góngora: la edición del *Discurso poético* de Juan de Jáuregui y los estudios sobre las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas a los poemas gongorinos. Es también especialista en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca y ha coeditado volúmenes colectivos como *El gran teatro de la Historia. Calderón y el drama histórico*, Buenos Aires: EUDEBA, 2002. Integra el Consejo Asesor de revistas y publicaciones argentinas e internacionales. Ha sido co-fundadora y presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas (AAH), vicepresidente de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) y de la Asociación Internacional de Teatro español y novohispano del Siglo de Oro (AITENSO). Ha presidido la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) por lo que actualmente es Presidenta de Honor. En 2007 el gobierno español le concedió la cruz de oficial de la Orden de Isabel la Católica en mérito a su colaboración para el desarrollo de las relaciones culturales entre España y la Argentina.

20 Iglesias Feijoo, Luis (2002), «Calderón y el humor», p.30.