

# De la iglesia al teatro: devenires de la gracia cómica hasta el Barroco español

## From the Church to the Theatre: Developments of Comic Grace up to the Early Modern Spain

**María J. Ortega Máñez**

<https://orcid.org/0000-0003-2802-0276>

Instituto de Estudios Hispánicos de la Modernidad

Universidad de las Islas Baleares

ESPAÑA

m.ortega@uib.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 317-334]

Recibido: 05-02-2025 / Aceptado: 23-04-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.24>

**Resumen.** La palabra castellana *gracia*, tal y como es patente en el periodo barroco, conjuga significados teológico y cómico cuya ambivalencia resulta sorprendente si se observa su total oposición en buena parte de la historia del cristianismo. Investigando las causas de tal paradoja conceptual, encontramos una clave en la resignificación del término *eutrapelia* por parte de santo Tomás de Aquino y en la repercusión que este término tuvo en España, visible en la controversia sobre la legitimidad moral del teatro que tuvo lugar a lo largo del siglo xvii. *Eutrapelia* constituye el punto de articulación entre cierta teología y una risa moderada que, a través de una serie de traducciones y derivaciones semánticas, posibilita que la gracia española sea a la vez teológica y cómica.

Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D+i «Novatores en el púlpito. La oratoria sagrada castellana ante la crisis dinástica y el cambio de paradigma cultural (1665-1733)» (PID2020-117974GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Una primera versión fue presentada en el *Seminario «Religión y sociedad civil»* de la Universidad de Navarra el 19 de septiembre de 2023. Su autora es beneficiaria de un contrato de incorporación «Vicenç Mut» financiado por el Gobierno de las Islas Baleares, el Ministerio de Trabajo y Economía social y la Unión Europea (Fondo Social Europeo).

**Palabras clave.** Gracia; risa; eutrapelia; teología; Teatro español del Siglo de Oro.

**Abstract.** The Spanish word *gracia*, as is evident in the Baroque period, combines theological and comic meanings. This ambivalence is surprising if we observe their total opposition in a large part of the History of Christianity. Investigating the causes of such a conceptual paradox, we find a key in the resignification of the term *eutrapelia* by Saint Thomas Aquinas and in the repercussion that this term would have in Spain, as the controversy over the moral legitimacy of theatre that took place throughout the 17th century shows. *Eutrapelia* constitutes the point of articulation between a certain theology and a moderate laughter which, through a series of translations and semantic derivations, makes it possible for Spanish grace to be both theological and comic.

**Keywords.** Grace, Laughter, *Eutrapelia*, Theology, Spanish Golden Age Theater.

Pocas nociones han desencadenado debates de mayor calibre y virulencia que la gracia dentro del mundo cristiano. En nombre de una determinada concepción de la gracia se escindió la Iglesia, se enfrentaron inteligencias eminentes, se abolieron libertades y se aniquilaron vidas. Por otro lado, pero en el mismo ámbito, pocos fenómenos han causado tanto furor sancionador y entusiasmo teórico como la risa: diatribas, prohibiciones, castigos, perplejidades, reivindicaciones pueblan su historia cristiana. Ninguna convergencia, aparentemente, entre ambas... si no es, en un determinado periodo histórico, en el término castellano *gracia*.

Desde una perspectiva histórica —sesgo ineludible de esta investigación—, el punto de partida de la problemática que trataremos es Pablo de Tarso, el primer teólogo de la gracia, en fecha e importancia. En sus epístolas escribe la palabra *charis* constantemente, al menos en el saludo y la conclusión de todas ellas<sup>1</sup>. No es, pues, casualidad que en los Evangelios *charis* solo aparezca en Lucas, discípulo suyo. Por esta palabra griega que traducimos por «gracia», san Pablo entiende una elección venida desde las profundidades divinas, más allá de la comprensión humana<sup>2</sup> y totalmente gratuita, como demuestra su propio ejemplo. El Apóstol recuerda que, si él mismo fue elegido, no lo fue en virtud de sus méritos personales. Judío de Tarso, Saulo participaba en la persecución de los primeros cristianos. Durante el martirio de san Esteban formó parte del juicio y votó a favor de su muerte. De camino a Damasco con la misión de dar caza a los cristianos, recibe la revelación; fulgurado, se convierte a la religión que perseguía, tomando el nombre de Pablo.

1. Ejemplo: en todas las epístolas leemos a modo de saludo: «Dios, nuestro Padre, y Jesucristo, nuestro Señor, den a vosotros gracia y paz»; la despedida reza: «La gracia del Señor Jesús esté con vosotros». Las concurrencias concretas se hallan en *Romanos*, 1,7 y 16, 20; *1 Corintios*, 1, 3 y 16, 23; *2 Corintios*, 1, 2 y 13, 14; *Gálatas*, 1, 3 y 6, 18; *Efesios*, 1, 2 y 6, 24; *Filipenses*, 1, 2 y 4, 23; *Colosenses*, 1, 2 y 4, 18; *1 Tesalonicenses*, 1, 1 y 5, 28; *2 Tesalonicenses*, 1, 2 y 3, 18; *1 Timoteo*, 1, 2 y 6,21; *2 Timoteo*, 1, 2 y 4, 22; *Tito*, 1, 4 y 3, 15; *Filemón*, 3, 25.

2. *Gálatas*, 1, 15; *Efesios*, 1, 4.

Pero en san Pablo hallamos igualmente una contundente condena de la risa. Sus epístolas prohíben los chistes por ser groseros, estúpidos, inapropiados. No difiere en ello de la apreciación general de la risa en todo el Nuevo Testamento. Ya sean las bromas de los verdugos a Cristo durante la Pasión (*Mateo*, 27, 41; *Marcos*, 15, 29-32; *Lucas*, 22, 63-64 y 23, 36-39) o las carcajadas de los filósofos de Atenas cuando san Pablo predica allí la resurrección de los muertos (*Hechos de los Apóstoles*, 17, 32-33), la risa aparece como algo negativo, reprobable en tanto que burla impía o sacrílega. Es justamente comentando a san Pablo en sus *Homilías sobre la Carta a los hebreos* donde Juan Crisóstomo, el mayor adversario de la risa de los padres de la Iglesia, nos ha dejado una de sus diatribas más feroces: las diversiones no son para él un don de Dios, sino del diablo; diversiones que ve en todas partes: en las iglesias, conventos, por la calle, en reuniones privadas y, sobre todo, en los teatros. Por tanto, no cabe mayor distancia entre la gracia teológica y la gracia cómica en los primeros tiempos del cristianismo.

De un salto temporal, situémonos en el que consideraremos punto de llegada de la historia que aquí abordaremos: la España de los Novatores. José Boneta (1638-1714), racionero de la catedral de Zaragoza, publica en 1706 un libro que conocerá gran éxito, con más una docena de ediciones, titulado *Gracias de la gracia. Saladas agudezas de los santos. Insinuación de algunas de sus virtudes, ejemplos de la virtud de la eutropelia*<sup>3</sup>. Apareció un año después de otro volumen: *Gritos del Infierno para despertar el Mundo*. La primera frase del Prólogo es clara en cuanto a la intención de su autor: «*Post lacrymationem et fletum, exaltationem infundis*»; después de haber practicado la «pedagogía del miedo» en el primer volumen, desea, complementariamente, ofrecer una obra con «el importante fin de divertirse sin peligro una persona espiritual», para «poderse recrear una persona timorata con gusto y sin peligro». Se trata de un libro dirigido a todos los públicos, especialmente a los *espirituales*: «a monjes y monjas en sus momentos de espaciamento; a comunidades religiosas en el refectorio; a predicadores en sus sermones de santos». En la línea genérica de los *Reader's digest* y los *Jest books* anglosajones, y de la misma familia que los *Apophthegmata Christianorum* de Lorenzo Beyerlinck (1608)<sup>4</sup>, estas *Gracias de la gracia* consisten en un florilegio de anécdotas de santos y venerables, alejado de la tonalidad apocalíptica de numerosos tratados y de la oratoria sagrada del siglo anterior, cuyo objetivo es suscitar cierta hilaridad. El juego de palabras que constituye su título pone de manifiesto la polisemia y ambivalencia teológico-cómica del término *gracia* en este contexto.

Pues bien, a la vista de nuestro punto de partida, ¿cómo es posible llegar hasta aquí? ¿Qué mecanismos histórico-culturales han producido que, de una furibunda oposición en las primeras comunidades cristianas, gracia y risa sean sinónimas —y lo que es más, compatibles en el ámbito religioso— en la España barroca? Para dilucidar esta cuestión haremos un repaso de dos historias paralelas. Primeramente,

3. Zaragoza, Tomás Martínez, [24], 412, [4] p., 8.º. Debo a Marc Vitse la noticia de esta obra, hallada por él en la Bibliothèque des Capucins de Toulouse, así como la versión digitalizada de la misma, correspondiente a una edición tardía de 1790, por la que cito.

4. Ver Aragués Aldaz, 2005, pp. 249 y ss.

de la historia de la risa en la teología cristiana, con especial atención a la controversia sobre su pertinencia. En segundo lugar, nos detendremos en el teatro español del siglo xvii, templo de la risa —y de otros males, para algunos—, para analizar la controversia sobre su legitimidad moral. Nuestro objetivo, procediendo así, será el de encontrar el punto de articulación entre estos dos planos, en principio antagónicos.

### 1. DE LA IGLESIA... (BREVÍSIMA HISTORIA DE LA RISA EN LA TEOLOGÍA CRISTIANA)

Dado nuestro planteamiento, hemos estudiado comparativamente la *Histoire de la grâce* de Bernard Quilliet (2007) y la *Histoire du rire et de la dérision* de Georges Minois (2000). Nótese, antes de nada, que ambos autores son historiadores franceses de las mentalidades; en consecuencia, para ellos no existe ningún punto de contacto conceptual entre la gracia y la risa. Pero, curiosamente, la lectura cruzada de sus obras respectivas revela que, durante los primeros tiempos de la Iglesia —desde la muerte de Cristo hasta el 350 aproximadamente—, los protagonistas de ambas historias son los mismos. Es decir: los primeros padres de la Iglesia han contribuido decisivamente tanto a elaborar la doctrina de la gracia como a condenar la risa. En adelante, sin embargo, no siempre predominará tal hostilidad a lo risible desde los púlpitos. Observemos los principales hitos de estas historias paralelas que nos relatan Quilliet y Minois.

Pablo de Tarso (5/10-58/67 d. C.), hemos adelantado, oficia de padre fundador en la historia teológica de la gracia, a la vez que reprueba la risa con vehemencia. *Charis* designa para él los diferentes dones con los que Dios colma a su pueblo, desde la redención hasta el envío del Espíritu Santo, pero también una especie de doble generosidad: la del donante, por supuesto, pero también la generosidad con la que el beneficiario ha de responder a este don; la gracia se prolonga en el corazón del fiel (cfr. *Epístola a los Corintios*). Indicando la continuidad de la misma actitud, san Pablo insta a los destinatarios a intentar rivalizar con la generosidad divina. Por otro lado, insiste en que la salvación no es una recompensa por las buenas obras: «volviendo a la Ley no anulo el don de Dios; pues si la justicia viene del cumplimiento de la Ley, la muerte de Cristo fue en vano» (*Gálatas*, 2, 21). La salvación es la consecuencia de la misericordia de Dios, quien, habiendo ofrecido a su Hijo, redime a la humanidad. Ahora bien, este don puramente gratuito solo puede ser recibido mediante la fe: «por la gracia os salváis, por medio de la fe» (*Efesios*, II, 8). La gracia es la mano de Dios que baja a la tierra; la fe es la mano del hombre que se extiende para asir la de Dios. La dinámica de la salvación consiste en este doble movimiento gracia-fe. Dios ha establecido que su gracia esté disponible para todos los hombres de todas las nacionalidades, condiciones y de todos los tiempos. Pero la fe es la que se apropia de ella (*Efesios*, 4, 7). Esta es la base sobre la que asienta la doctrina de la gracia.

Similar posicionamiento, en cuanto a la gracia y a lo cómico, encontramos en Tertuliano (160-240 d. C.). Comentando precisamente la *Epístola de san Pablo a los Efesios* (2, 10) en *Adversus Marcionem* (V, 17), despliega varios argumentos orientados a definir el significado específico de la gracia. Al mismo tiempo, en su *De spectaculis* carga contra el teatro, considerando las representaciones demoniacas e impúdicas. Desde principios del imperio cristiano las condenas y prohibiciones de fiestas y espectáculos se multiplican. Incluso la risa restringida de la comedia desaparecerá a principios del siglo V: *Querolus* es una de las últimas comedias latinas; de ahí que Jean-Michel Poinssotte (1998) haya hablado de «muerte de la comicidad antigua».

Agustín de Hipona (354-430) lleva reconocida su extraordinaria contribución teológica al concepto que nos ocupa en su apelativo mismo: «Doctor de la Gracia». En el marco de su controversia contra Pelagio, defensor de un humanismo que reforzaba el papel del libre albedrío, san Agustín perfila su doctrina, que prevalecerá frente a aquella, considerada herética<sup>5</sup>. Aquello que es susceptible de socavar la eficacia de la gracia es revocado, mientras que todo lo que concierne la acción sobrenatural de Dios en nuestra vida toma una importancia capital en obras como *De libero arbitrio* (387-395), *De peccatorum meritis et remissione* (412), *De perfectione iustitiae hominis* (415), *De natura et gratia* (415), o *De gestis Pelagii* (417).

Justamente en un pasaje de su tratado sobre el libre albedrío (*De libero arbitrio* I, 8, 18)<sup>6</sup> leemos un apunte crítico sobre la risa: pese a ser una facultad natural, san Agustín la considera despreciable. En su sermón 175 el obispo de Hipona plantea directamente la cuestión: «¿qué es mejor: reír o llorar?» Su respuesta es: «pensando en el dolor saludable del arrepentimiento, el Señor puso en el llanto el deber y en la risa la recompensa. ¿Cómo? Cuando dice en el Evangelio: *Dichosos los que lloran, porque reirán*. Por tanto, el llanto es un deber y la risa es el premio de la sabiduría»<sup>7</sup>. La conclusión general que resume su pensamiento al respecto es que mientras estemos en este mundo, no es todavía tiempo para reír, por miedo a tener luego que llorar<sup>8</sup>.

Las que pueden ser consideradas las más feroces diatribas contra la risa fueron probablemente pronunciadas por Juan Crisóstomo (344-407), patriarca de Constantinopla. Varias de ellas figuran en sus *Homilías sobre el Evangelio de san Mateo*, en las que se afirma rotundamente la naturaleza satánica de la risa:

No es, pues, cosa nuestra reír continuamente y entregarnos a la molice y al placer. Quédese eso para los farsantes de la escena, para las mujeres perdidas, para los hombres que con ese fin se han inventado: los parásitos y aduladores. Nada de eso dice con quienes son herederos del cielo, con quienes están inscritos en la ciudad de allá arriba, con los que llevan armadura espiritual; sí con los que se han consagrado al diablo. Él es el que ha hecho de eso una profesión para arras-

5. Ver Ortega Máñez, 2019, pp. 532-533.

6. [https://www.augustinus.it/spagnolo/libero\\_arbitrio/index2.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/libero_arbitrio/index2.htm)

7. Sermón 175, «La encarnación salvadora (1 Tm 1,15-16)», trad. de Pío de Luis Vizcaíno, OSA., sec. 2. <https://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm>

8. Cfr. el Comentario al salmo 51. [https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni\\_salmi/index.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/index.htm)

trar a los soldados de Cristo y enervar los aceros de su fervor. A este fin ha construido teatros en las ciudades y ha amaestrado a sus bufones, y, tras perderlos a ellos, por su medio a la ciudad entera<sup>9</sup>.

La misma reprimenda se repite en su *Homilía pascual*, pero con un curioso argumento fisiológico: «los dientes y los labios se han colocado delante de la lengua para impedir que cruce ligeramente estas barreras [...]. La risa inmoderada debe evitarse a toda costa»<sup>10</sup>. Esta concepción de los dientes como muro de contención para la risa será retomada en una regla monástica del siglo IX, la *Regla del Maestro*. Precisamente en el ámbito monástico es donde la risa es castigada con mayor violencia, como ha demostrado Jacques Le Goff (1999). Con sanciones que van de los azotes a la reclusión perpetua, la consideración subyacente es que la risa denota falta de humildad, rompe el silencio monacal y es, en suma, obra del diablo.

Presente ya en la obra de san Juan Crisóstomo y san Basilio, a lo largo de toda la Edad Media se extenderá el tópico del Cristo *agelastos*, según el cual «Jesús nunca ríe»<sup>11</sup>. Simplificado, el razonamiento que lo sostiene viene a ser el siguiente: no hay ninguna mención en los Evangelios al hecho de que Jesús riera. Por tanto, nunca ríe. Sin embargo, en virtud de la Encarnación, Jesús era hombre. La risa, según Aristóteles, forma parte de la naturaleza humana. Luego Jesús pudo haber reído. Si pudiéndolo nunca lo hizo es que la risa es mala. Y como los cristianos deben imitarlo en todo, tampoco deben reír<sup>12</sup>.

Pero la coerción absoluta no es viable socialmente, de manera que otra corriente, más permisiva, se va abriendo paso. La alternancia entre risa y gravedad —amparada en un versículo del *Eclesiastés* (3,4): *tempus flendi et tempus ridendi*— constituye uno de los ejes esenciales de la disposición del calendario cristiano, como advierte Aragüés Aldaz. Ejemplos de ello son el Carnaval, subordinado a la Cuaresma, o el *risus paschalis*: «explosión de júbilo por la Resurrección de Cristo —contrapunto al tiempo de luto de la Pasión— resuelto en la proposición desde el mismo púlpito de una comicidad de tono erótico y obsceno»<sup>13</sup>.

Algunas fiestas medievales y celebraciones litúrgico-teatrales jocosas perdurarán hasta bien entrado el siglo XVII en España. De ellas testimonian viajeros extranjeros como François Bertaut en su *Journal du voyage en Espagne* (París, Barbin, 1669) o Claude Jordan en *Voyages historiques de l'Europe* (1693):

9. San Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Evangelio de san Mateo I*, p. 99.

10. Minois, 2000, p. 128.

11. Llegará hasta al siglo XX de la mano de Umberto Eco con su novela *El nombre de la rosa* (1980).

12. La iconografía medieval parece corroborar este mito, puesto que en ella quienes ríen son mayoritariamente los diablos. Dos excepciones, y por ello famosas, serían el profeta Daniel del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (1168-1188), a quien el maestro Mateo y los artistas de su taller esculpieron riéndose, y el «Ángel de la sonrisa» del pórtico norte de la fachada occidental de la catedral de Reims (1236-1245), icono de dicha ciudad. Ya en el Renacimiento empiezan a proliferar tímidas sonrisas en personajes infantiles: ángeles y, como ha rastreado Francesca Alberti (2018), el Niño Jesús. Así, el tópico habría sido superado por los artistas góticos y renacentistas.

13. Aragüés Aldaz, 2005, p. 255. Ver Jacobelli, 1990.

La cérémonie que les Espagnols font la veille de Noël ne paraît pas moins ridicule à ceux qui n'y sont pas accoutumés. Les moines et autres ecclésiastiques représentent dans le Chœur de leurs Eglises des Comédies burlesques, avant et pendant la Messe de minuit, ils se travestissent en femmes, ou prennent d'autres déguisements, mettant sur leurs visages des masques défigurés [...]. Les tambours de basque et les hautbois sont mêlés avec l'harmonie des orgues. Après quelques cérémonies, ils font une procession dans l'Église sans se démasquer, sautant et dansant, et faisant faire les mêmes postures aux images de la Sainte Vierge, de Saint Joseph et à un petit Jésus qu'ils portent dans un lit<sup>14</sup>.

Por su carácter cómico-teatral-eclesiástico merece mención aquí la fiesta del obispillo. Hay documentos del siglo xv que la atestiguan, como el firmado por Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. Bermúdez de Pedraza escribe en 1608 que su origen debe estar en la costumbre romana mencionada por Macrobio en sus *Fiestas Saturnales* de elegir por un día como rey a un sirviente y obedecerle en todo<sup>15</sup>. La del obispillo, pues, forma parte de las fiestas de inversión en las que los roles de los poderosos son tomados temporalmente por los miembros más humildes de la sociedad. Consiste en la investidura de uno de los niños de la escolanía de una catedral o abadía como máxima autoridad. Habitualmente se elegía al obispillo el 6 de diciembre, fiesta de san Nicolás de Bari, patrón de los niños, y su obispado terminaba el 28 de diciembre, Día de los Santos Inocentes. El niño investido obispo y acatado como tal en tono burlesco —vestía los ropajes propios, mitra y báculo incluidos— tomaba el lugar del verdadero obispo, que dimitía simbólicamente. A continuación, recorría la ciudad repartiendo bendiciones y celebraba jocosamente todos los oficios, salvo la misa. Las travesuras y alboroto fueron despertando reticencias, hasta que el Concilio de Trento generalizó su prohibición. Aunque la figura del niño obispo se hace eco de las palabras de Jesús: «quien no reciba el reino de Dios como un niño, no entrará en él» (*Marcos*, 10, 15), esta fiesta no dejaba de ser una subversión. Llegó a haber prohibiciones so pena de cárcel. No obstante, en algunos lugares la costumbre perduró hasta época contemporánea<sup>16</sup> o ha resurgido en el siglo xx<sup>17</sup>.

A nivel teórico es también evidente la evolución que manifiestan los escritos cristianos hacia una aceptación parcial del humor, aunque con dudas, retrocesos, diferencias regionales... Los siglos xii y xiii, afirma Aragüés Aldaz, son el «tiempo de la risa escolástica». A vueltas con que si Jesús rio alguna vez o no, puesto que la Revelación no se pronuncia al respecto, toca dirimir a la razón. Durante el siglo xiii la universidad de París organiza anualmente un debate público sobre la cuestión, un *quodlibet*. Y aquí vienen los matices. Lo que sobre todo intriga a los escolásticos es el hecho de que la risa sea un fenómeno espiritual y físico al mismo tiempo. La

14. Jordan, *Voyages historiques de l'Europe*, II, pp. 99-100.

15. Ver Minois, 2000, p. 160.

16. En Cataluña (*fiesta del bisbetó*) y Sicilia (*l'episcopello*). Ver Alberti, 2018, pp. 362-363.

17. Burgos en 1998, cada vez con más auge; Palencia en 2009. Emparentado con esta fiesta puede estar el *Sermón de la Calenda* que en Mallorca se sigue celebrando desde el siglo xvi: durante la misa del Gallo (o *nit de matines*) un niño vestido de sacerdote pronuncia desde el púlpito un sermón en el que exhorta a la alegría por el nacimiento de Jesús.

risa «buena» es aquella que menos parte concede al aspecto físico. El latín clásico solo disponía de un término para nombrar la risa (*risus*). Para marcar esta distinción, los escolásticos emplean la palabra *subrisus*, que durante mucho tiempo significó «risa interior» o «secreta»<sup>18</sup>. Es durante el siglo XII cuando el vocablo toma el sentido de «sonrisa», lo cual lleva a Jaques Le Goff a hipotetizar que esta sea una creación medieval<sup>19</sup>.

De tal manera se va desarrollando una casuística que sentaba, definitivamente, la oposición entre una «risa reprehensible» y una «risa honesta y disciplinada»<sup>20</sup>. La sola consideración de esta última posibilidad —la de una comicidad afín al pensamiento cristiano— es el resquicio por el que había de deslizarse toda una teoría y práctica en torno a la «risa ejemplar»<sup>21</sup>. A esta concepción apunta la *modesta hilaritas* que precisa Juan de Salisbury (115-1180) y la aceptación de san Bernardo de un *risus moderatus et rarus sine cachinno* (moderada, esporádica y sin carcajadas). Ilustran esta concepción dos *exempla* medievales comentados por Aragüés Aldaz<sup>22</sup>, interesados en mostrar la utilidad del ocio, de una «honesta recreación», como paréntesis en la labor religiosa del cristiano. Los protagonizan san Juan Evangelista y san Antonio Abad, personajes diversos pero próximos por la imagen del necesario destensado del arco del cazador. Ambos figuran en la *Legenda aurea* o en los últimos ecos de esta obra latina en nuestra península, los aportados por el *Flos sanctorum* (1604).

No podemos soslayar en este repaso de la risa cristiana a san Francisco de Asís (1181-1226), autodenominado «juglar del Señor» (*joculatores Domini*). La alegría es una de sus originalidades, en completa ruptura con las órdenes anteriores. La primera regla franciscana precisa, en efecto: «guárdense los hermanos de mostrarse tristes exteriormente o hipócritamente ceñudos; muéstrense, más bien, gozosos en el Señor y alegres y debidamente agradables» (VII, 13)<sup>23</sup>. Con el fin de propiciar esta alegría los monjes franciscanos se permitirán hasta el final de la Edad Media verdaderas payasadas durante sus sermones.

Pero el auténtico vuelco teórico, rico de consecuencias, lo dará Tomás de Aquino (1225-1274), mediante la resignificación de un nombre de impronta aristotélica: *eutrapelia*. En su *Ética a Nicómaco* (IV, 8), Aristóteles diferenciaba entre virtudes morales e intelectuales. Entre estas últimas, junto a la sabiduría, la ciencia, la prudencia, Aristóteles incluía la εὐτραπεία, que podemos traducir como «ingenio», «gracia», «modo afable en el trato», «buen sentido del humor». Siguiendo el principio general de la ética aristotélica, el *eutrapelos* sería el justo medio entre el hombre callado y aburrido (*agroikos*) y el grosero bufón grosero (*bomolochos*). Como

18. Ver Minois, 2000, p. 207.

19. Le Goff, 1989, pp. 7-8

20. Dicotomía sugerida por el *Doctrinal de religiosos* (1499), recordada por Lacarra Ducay, 1998.

21. Aragüés Aldaz, 2005, p. 258.

22. Aragüés Aldaz, 2005, pp. 258-260.

23. San Francisco de Asís, *Primera regla, no bulada* (1221) <http://www.fratefrancesco.org/escr/147.reglas2.htm>

indica Antonio Orejudo<sup>24</sup>, y por las razones que venimos señalando, «hasta santo Tomás de Aquino, el cristianismo tendió a identificar el *eutrapelos* aristotélico con el *bomolochos*, es decir, considerar chocarrero cualquier hombre moderadamente divertido». Así parece ponerlo de manifiesto la traducción del griego al latín que hizo san Jerónimo de la paulina *Epístola a los efesios*. En esta carta, el Apóstol exhortaba a huir de la torpeza, de la necedad y de un tercer peligro que el texto denominaba en griego *εὐτραπελία*. San Jerónimo, consciente de las connotaciones pecaminosas que había adquirido con el cristianismo todo amago de diversión, tradujo *εὐτραπελία* al latín como *scurrilitas*<sup>25</sup>, es decir, como «truhanería» o «chocarrería», situando el término, no el justo medio, sino en uno de los extremos aristotélicos. Santo Tomás impugnó esta traducción, rehabilitando en latín el término griego: *eutrapelia*. De este modo, dignificó de nuevo la palabra para la cristiandad, proclamando, además, su célebre *ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*:

Tiene el juego cierta razón de bien, en cuanto que es útil a la vida humana. Porque así como el hombre necesita a veces descansar de los trabajos corporales desistiendo de ellos, así también se necesita a veces que el alma del hombre descanse de la tensión del alma, con la que el hombre encara las cosas serias, lo que se hace por el juego (*Suma de Teología*, 2a, 2ae, quest. 168, art. 3).

Y como buen lógico, santo Tomás deducirá que, si la «honesta recreación» o *eutrapelia* es lícita, el oficio de quienes favorecen esta distracción, los actores, lo es también. En la segunda parte se mostrará el extraordinario recorrido que tal postulado tendrá en España.

San Francisco de Sales (1567-1622) rechazó igualmente la traducción de *εὐτραπελία* por *scurrilitas* y lo que ese traslado de san Jerónimo en la Vulgata implicaba. En su *Introducción a la vida devota* (1609) san Francisco de Sales escribió:

Los juegos de palabras, que se hacen de unos a otros con modestia, regocijo y alegría, pertenecen a la virtud llamada Eutrapelia por los griegos y que nosotros podemos llamar buena conversación. Mediante estos entretenimientos recibimos una honesta y amigable recreación en las ocasiones frívolas que las imperfecciones humanas ofrecen. Conviene guardarnos solamente de no pasar de esta honesta alegría a las burlas, las cuales provocan la risa por menosprecio del prójimo, pero el regocijo y entretenimiento la provocan por una simple libertad, confianza y franqueza familiar, junto con la sutileza de alguna palabra bien dicha<sup>26</sup>.

Rehabilitando la *eutrapelia*, san Francisco de Sales invierte la perspectiva que en su tiempo volvía a ser mayoritaria. Para él, lo que es diabólico no es la risa, sino la tristeza. Aun consciente de que no siempre es fácil reír, el obispo de Annecy

24. Orejudo, 1996, p. 97.

25. Saint Jerome, *Vulgate Bible*,

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0060:book=Ephesians:chapter=5&highlight=scurrilitas>

26. San Francisco de Sales, *Introducción a la vida devota*, III, 27, p. 176.

prescribe no dejarse llevar por la melancolía. En su *Tratado del amor de Dios* (1616) titula un capítulo «Que la tristeza es casi siempre inútil», y le atribuye, como primera causa, el «enemigo infernal».

En la estela de Francisco de Sales vendrán algunos jesuitas, que con su risa escandalizarán a más de uno<sup>27</sup>. Así, el célebre *dictum* de san Ignacio de Loyola (1491-1556) sobre la necesaria alegría (*laetitia*) del cristiano queda recogido en sus *Apophthegmata sacra* (1662), aunque el periodo fuera ya poco grato a la vocación humorística de la hagiografía<sup>28</sup>.

Tales son, a grandes rasgos, algunas de las más relevantes posturas de la teología cristiana con respecto a la risa hasta el siglo xvii, época que nos interesa. ¿Qué ocurre por entonces en los teatros?

## 2. ... AL TEATRO (LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD MORAL DEL TEATRO EN LA ESPAÑA DEL XVII)

Marc Vitse señala la relación de rivalidad que el teatro mantiene con otras dos formas de palabra hablada: la de las cátedras de enseñanza y la de la predicación. Entre púlpitos y escenarios se da una competencia constante<sup>29</sup>, la cual se observa, por ejemplo, en el mimetismo de los predicadores respecto a los actores. Emilio Orozco Díaz estudió la compleja relación entre arte dramático y oratoria sagrada en el siglo de Oro, de la que este aspecto no es sino una de las múltiples facetas, no ignorada por sus mismos protagonistas:

En conjunto la iglesia, grande o pequeña, llega a convertirse en una sala de fiesta teatral para todas las gentes [...]. El predicador acude a un verdadero montaje técnico de espectáculo teatral. Pero dentro de ese gran espectáculo cuenta decisivamente el actuar —y no solo como organizador— como verdadero comediante el propio predicador<sup>30</sup>.

Y entre los recursos teatrales que el predicador moviliza, está la gracia. Ya desde tiempos medievales era evidente que las historietas graciosas despertaban el interés de los feligreses, facilitaban la memorización de la lección y, sobre todo —lo que más parece preocupar a los predicadores—, les mantenía despiertos<sup>31</sup>. Pero el alcance del humor no se limita al contenido de los sermones; en cuanto a la forma, los oradores sagrados podían manejar con maestría las técnicas de la comicidad. Aun así, la lucha por la captación de almas parece saldarse con la victoria del teatro, que vacía las iglesias y arruina los resultados de los sermones de Cuaresma, ya que hasta las religiosas leen comedias:

27. Minois, 2000, pp. 343-346.

28. Aragüés Aldaz, 2005, p. 249.

29. Vitse, 1990, p. 46.

30. Orozco Díaz, 1980, pp. 172 y 188.

31. Minois, 2000, p. 191.

Las religiosas [...] apetecen ver las [comedias] y se las llevan sus devotas o parientes. ¡Cuánto valiera más llevales sermones píos que las animara a estimar su estado, que no estos predicadores que les levantan los pensamientos y les hacen fastidiosas la disciplina de la religión, que está fundada en lo contrario!

[...] Los libros compuestos también entran dentro de los monasterios. Muchas religiosas gustan de leerlos, y cebadas y aun enviadas en esta lectura, ¿cómo gustarán del *Guía de predicadores*?<sup>32</sup>

A la luz de este testimonio entendemos más plenamente el contexto y el alcance del libro de Boneta. E igualmente la animadversión con que buena parte de los eclesiásticos veían a sus poéticos rivales. La polémica sobre la licitud moral del teatro estaba servida. Pero no todos los predicadores fueron hostiles al teatro. Vitse establece tres tipos de actitudes en esta controversia. Es notable que, pese a la disparidad de sus veredictos, las tres tengan un denominador común: la autoridad de santo Tomás y su *ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*. Más allá de las virulentas posturas que opondrán a teatrófilos y teatrófobos, la base del consenso es el reconocimiento de la conveniencia y legitimidad del esparcimiento. Lo recoge el acta de la Junta superior reunida por Su Majestad el 15 de abril de 1672 y lo resume Ignacio de Camargo, fiero detractor, en su *Discurso teológico sobre los teatros*: «esta es la doctrina del Doctor Angélico en esta cuestión, resumida con brevedad y fidelidad, en la cual convienen todos los teólogos, así antiguos como modernos, sin que haya ninguno que la haya llegado a poner en duda»<sup>33</sup>. Veamos sucintamente los matices interpretativos esgrimidos por los distintos oponentes.

### 2.1. Detractores

Integran este grupo Pedro de Ribadeneira, García de Loaisa y Girón, Ignacio de Camargo, José de Jesús María, Pedro Hurtado de Mendoza, Diego de Celada, José de Villalba, Agustín de Herrera, entre otros. Sin negar la validez teórica de los postulados tomistas, los enemigos del teatro vendrán a decir que no es pecado el representar ni ver comedias, sino lo que en la práctica se ve en los teatros de la Comedia Nueva: palabras lascivas, gestos provocativos, meneos, bailes obscenos, hombres infames, mujercillas perdidas, etc. Su denuncia dejaba a salvo el principio, mientras se cebaba con la realidad de los escenarios, con argumentos muy similares a los de los primeros padres de la Iglesia —de hecho, apelan a ellos recurrentemente. Como la risa, el teatro fijado por Lope de Vega —ese «lobo carnicero de almas», vitupera una voz anónima— es lugar predilecto del mal diabólico y una vía de introducción de herejías. «Con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabandas, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios», se queja fray Marco Antonio de Camos en 1592<sup>34</sup>. Y el anónimo de 1620 censura:

32. Anónimo de 1620, cit. por Vitse, 1990, p. 47.

33. Cit. por Vitse, 1990, pp. 43-44.

34. Vitse, 1990, p. 54.

Estos ingenios depravados, contagión general de la república, parricidas de su patria, traidores, enemigos secretos de la cristiandad que con su poesía e ingenio luciferino realzaron tanto esta diabólica invención<sup>35</sup>.

## 2.2. Reformadores

Entre ellos se cuentan fray Agustín Dávila y Padilla, fray Juan González de Critana, Pedro de Guzmán, Miguel de Cervantes, Alonso López Pinciano, Antonio Liñán y Verdugo. Críticos con ciertas derivas de la Comedia Nueva, pero conscientes al mismo tiempo de que las representaciones no pueden suprimirse del todo, para ellos se trata de conciliar los imperativos morales y la conveniencia política; ni más ni menos que de dejar la diversión teatral «en los términos de una honesta recreación», es decir, que corresponda con la noción ideal que Aristóteles denominaba *eutrapelia*, retomada por santo Tomás. ¿Cómo? Se barajan varios mecanismos: la censura, la prohibición a las mujeres de actuar, no construir edificios reservados exclusivamente al uso teatral, la prohibición de representaciones ciertos días... o sea, mediante un control efectivo de las funciones. Al fin y al cabo, piensan los pedagogos de la Compañía de Jesús, el ejercicio dramático tiene sus ventajas: cultivar la memoria, hablar bien en público, proporcionar las acciones, usar del ademán de las manos con propiedad, etc. Muchos de estos reformadores tienen la convicción de la utilidad del teatro para el Estado y su eficacia para conquistar las almas. Numerosas propuestas son elaboradas para la recuperación de un teatro considerado, no como la antítesis, sino como prolongación de la actividad predicativa<sup>36</sup>.

Marc Vitse observa sagazmente que estas dos primeras posturas no entienden la naturaleza de la obra de teatro como objeto de ficción. En otras palabras, tanto detractores como reformadores ignoran la distancia que separa la literatura o la representación de la vida.

## 2.3. Defensores

Por el contrario, los partidarios del teatro sí reconocen la distancia entre obra y espectador, y la necesaria cooperación del último para la recepción de la primera. Es decir, por un lado, lo representado y lo vivido tienen entidades distintas; por otro, una misma obra puede generar buenas y malas interpretaciones. Este perspectivismo hermenéutico en ciernes queda de manifiesto en la apreciación metafórica que Francisco Ortiz hace de *La Celestina* en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614): «es una flor de la cual saca miel el discreto y ponzoña el malicioso». Manuel de Guerra y Ribera extrema las consecuencias de tal argumento, retomando a santo Tomás: «*propter aliquam vitia, quae ex*

35. Anónimo de 1620, cit. por Vitse, 1990, p. 51.

36. Vitse, 1990, p. 58.

*ea accidentaliter quandoque procedunt*»; pues si no, «fuera necesario anatemizar todos los objetos del mundo, porque, mientras hubiere hombres, podrán nacer de las mayores perfecciones muchos vicios accidentales»<sup>37</sup>.

Si sus oponentes se habían atenido a la autoridad de santo Tomás, los comediófilos se librarán a una activa recuperación de sus elementos teóricos y a un encomio exaltado del teatro. El mismo padre Guerra defendió con grandes elogios a Calderón en su *Aprobación de la Verdadera quinta parte de las Comedias de Pedro Calderón de la Barca* (1682) y en sus argumentos se apoyó en la apología de la eutrapelia de santo Tomás: «Sepa, pues, todo el mundo que santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera: sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana»<sup>38</sup>.

La de Francisco Cascales será una de las argumentaciones mejor articuladas, que marcará a sus sucesores. En su celebración de la comedia por su universalidad, «perfección» y «utilidad» se añaden autoridades antiguas: «Minturno dice, con Cicerón, que la comedia es imitación de las costumbres e imagen de la verdad». Las bondades de la comedia la hacen incluso equiparable a la predicación: «¿Los padres de la Compañía y otros religiosos no predicán sermones que llaman de ejemplos? [...] ¿Qué otra cosa hacen los poetas con sus imitaciones de buenos y malos? ¿No hacen lo mismo?», escribe en su *Carta a Lope de Vega en defensa de las comedias y representación de ellas*<sup>39</sup>.

Un anónimo *Discurso apologético en aprobación de la comedia* de 1649 resalta así mismo el papel que juega el teatro en los procesos educativos y de socialización. Además de la comparación entre cátedra y tablado, aludiendo a los sermones de ejemplos, al *Flos sanctorum* y el *Speculum exemplorum* de fray Luis de Granada, en él se caracteriza la comedia como «sermón mejorado», lo que equivale a la promoción del teatro, por su eficacia, como instrumento de difusión cultural. «Con que se saca por consecuencia que la Comedia es entretenimiento, no sólo lícito, sino necesario a la conservación de la república y el reino», concluye en 1646 Cabrera y Guzmán<sup>40</sup>. El manido postulado tomista sobre los *ludi* adquiere, desde esta perspectiva, una dimensión política.

Esta reivindicación de los dramaturgos en boga en nombre de la eutrapelia molestó mucho a algunos enemigos del teatro, quienes contraatacaron con una obra anónima (al parecer escrita por Pedro Fomperosa y Quintana) titulada precisamente *La eutrapelia* (1683). El opúsculo se afanaba en delimitar el concepto: la eutrapelia es el medio en los juegos y divertimentos, y si este medio le guardan las comedias, no hay pecado en ellas; pero sí en cualquier exceso.

37. Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón*, p. 143.

38. Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón*, p. 136.

39. Cascales, *Cartas filológicas*, vol. II, pp. 54 y 67-68.

40. Vitse, 1990, p. 70.

En definitiva, el concepto de eutrapelia tuvo en España gran recorrido e influencia en la controversia sobre la legitimidad del teatro, siendo el punto focal de todas las posturas. Los textos que constituyen dicha querrela reflejan además la transformación que la palabra sufre en el siglo xvii, de *eutrapelia* en *eutropelia*. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) la nueva palabra se define como «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral»<sup>41</sup>. Y sobre estos últimos, anota Covarrubias:

Juego de masecoral o de pasapasa [...] o de manos. Y entre otros traen el de los cubiletes, adonde meten ciertas pelotillas que a nuestro parecer quedan dentro, y al asentar el cubilete las saca y las pone en otro que nos muestra ponerle cerca del vacío, y con un palillo da ciertos golpes y dice ciertas palabras repitiendo el «pasa, pasa», de donde tomó nombre el juego; y alzando muy despacio el cubilete, no se halla nada en él<sup>42</sup>.

A primeros del xvii, por tanto, sin perder su connotación de diversión moderada, la palabra *eutropelia* hace también referencia a un pasatiempo en el que se produce un trueque o engaño merced a la agilidad de movimientos de un embaucador, lo que en cierto modo supone remontar a la etimología griega de la palabra: agilidad mecánica. En griego antiguo, efectivamente, *eutrapelía* designaba la calidad de los objetos que giraban bien.

Una versión más deformada, sin el prefijo, *tropelia* o *tropelía* corría por aquellos mismos años. Significaba solamente «manipulación que hace parecer una cosa por otra». En un perspicaz artículo sobre las comedias de capa y espada, Antonio Orejudo interpreta este subgénero, tan popular en el siglo de Oro, a través de estas categorías, puesto que «ayudan a entender mejor en qué pensaban los poetas al escribir y el público al pagar los diez cuartos de la entrada para ver una comedia de capa y espada»<sup>43</sup>. Defiende Orejudo la tesis según la cual

La naturaleza de la comedia de capa y espada es esencialmente eutropélica —con o— porque su intención consiste en entretenernos honestamente con un enorme juego de manos o con una serie de tropelías. De todos es sabido que en el mundo de la comedia de capa y espada los personajes se engañan, se desdoblan, se ocultan, aparecen y desaparecen. En este género de comedias nada es lo que aparenta ser, y todo está sujeto a «aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra», como diría la Cañizares del *Coloquio de los perros*<sup>44</sup>.

A esta luz analiza varias comedias de Calderón. Una vez establecido el horizonte de emparejamientos, que por obligación genérica han de consumarse, el dramaturgo interpone entre la expectativa de matrimonio y su consumación una serie

41. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 864.

42. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1144.

43. Orejudo, 1996, p. 101.

44. Orejudo, 1996, p. 101

de obstáculos de creciente número, grado de dificultad y complicación. Mediante ágiles manipulaciones, Calderón, prestidigitador del «*más difícil todavía*», hace pasar unas cosas por otras, salvando mil trabas para que el público se divierta eutrapélicamente.

### 3. CONCLUSIÓN: EUTRAPELIA

El punto de articulación que buscábamos se llama eutrapelia. Dicha noción aristotélica, rescatada por santo Tomás, es la bisagra conceptual que comunica dos campos, en los principios de sus respectivas historias, irreconciliables: el de la teología y el de la comicidad. Tal es el común denominador a la controversia sobre la pertinencia cristiana de la risa y a la de la legitimidad moral del teatro.

Se objetará que este trabajo partía de la paradójica conjunción de significados teológico y cómico de *gracia*, mientras se termina con *eutrapelia*. Falta por dar, en efecto, el último paso de este sorprendente camino semántico: *gracia* es la traducción castellana que *eutrapelia* asume en el siglo xv, época en la que, por influjo de los manuales de comportamiento cortesano, se amalgaman los sentidos estético y cómico del término. Hallamos esta equivalencia en el *Memorial de virtudes*, traducción anónima del *Memoriale virtutum* (1422) de Alfonso de Cartagena, compendio de la doctrina moral de Aristóteles para la instrucción de un príncipe:

Puédese dezir que *eutrapellia* o *graçiosidad* es un hábito electivo de la burla liberal e ordenada, non injuriosa, non inoportuna, non pesada, mas conveniente, honesta e *graçiosa*, abastada e nesçesaria a la recreación de la vida e folgança por quitar el enojo e angustia, cuyta e fatigaçión, mediante entre disposiçión del varón agreste que en ninguna manera quiera burlar, e disposiçión del bemollocho, idest, desordenada, injuriosa, inoportuna, cargosa e indiscretamente burlante<sup>45</sup>.

Mediante esta definición, el traductor hermanaba en castellano *eutrapelia* y *gracia*, asociándolas a aquella risa ordenada, convenientemente desvinculada de la burla injuriosa del *bomolochos* de la *Ética a Nicómaco*, que aparecía codificada en la tradición italiana de las facecias —a la que pertenecen el *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini o el *De Sermone* de Giovanni Pontano—, de la que también bebe Alfonso de Cartagena.

Sin este eslabón, la eutrapelia no se hubiera quizá deslizado tan cómodamente por la pendiente de lo cómico en su devenir hispánico. Porque conviene puntualizar, llegados a este punto, que la eutrapelia no solo tendrá en España gran repercusión, sino también un sentido cómico y teatral del que carece en otros idiomas. Celine Piot y Emanuele De Luca, en *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*<sup>46</sup>, ponen de relieve la especificidad española con respecto a la eutrapelia. Tanto en Aristóteles como en santo Tomás, este término se refiere al alivio necesario para el alma a través del entretenimiento<sup>47</sup>. Ni en italiano

45. Cartagena, *Memorial de virtudes*, p. 141.

46. VV. AA., 2018, pp. 615-616.

47. Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, quests. 72 y 138.

(traducido como *ristoro*) ni en francés (*délassement, divertissement*), tiene nada específicamente teatral. Sin embargo, *eutrapelia* adquirió muy pronto en España un sentido cómico, próximo a la *graciosidad*, que no tenía en el original griego y que las traducciones italiana y francesa del término no subrayaron. Si la noción de *eutrapelia* parece movilizarse especialmente en España, es en primer lugar porque, en el contexto europeo de la querrela sobre la moralidad del teatro, la voz española adquiere un tono diferente al de Francia e Italia. En estos dos últimos países, el debate enfrentó a defensores y detractores del teatro, que condenaron unánimemente la risa provocada por sus excesos, al considerar que ponía en peligro la moralidad del público. Por el contrario, los reformadores españoles trataron de defender la legitimidad moral de la risa desarrollando justamente la noción de *eutrapelia*, la cual llegaría incluso a convertirse en un medio cómico de edificación moral, viéndose así el teatro, como indicaba Vitse, como una suerte de prolongación de la predicación.

Así pues, a través de una serie de traducciones —*εὐτραπελία, scurrilitas, eutrapelia*, honesta recreación, graciosidad— y sus derivaciones —*eutropelia, tropelia, tropelía*— e implicaciones semánticas, se va forjando un concepto de muy distinta connotación con respecto a sus hermanos europeos. Para ellos, como para los primeros padres de la Iglesia, la oposición entre lo teológico y lo cómico no puede ser más absoluta. En consecuencia, su sinonimia en el seno de nuestra *gracia* española es, cuando menos sorprendente, cuando más, milagrosa. Aunque bien mirado no es tan descabellado el vínculo semántico entre la gracia divina, salvífica, y la cómica, que vendría a ser la expresión terrenal de saberse bienaventurado, en gracia de Dios. La homonimia resulta ser, de tal modo, el hilo de continuidad entre la ayuda sobrenatural y la alegría, que hace de esta última y su expresión, la risa, anticipo de la salvación y muestra de la felicidad celestial.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín, san, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994-2025, 41 vols., en línea: <https://www.augustinus.it/spagnolo/links.htm>
- Alberti, Francesca, «*Ridente redentore. Le rire de l'Enfant-Jésus dans l'art italien de la Renaissance*», en *Rire en images à la Renaissance*, coord. Francesca Alberti y Diane H. Bodart, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 327-363.
- Aragüés Aldaz, José, «Facecia, apotegma y hagiografía barroca: del ingenio a la *stultitia* (I). La risa ejemplar», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2005, pp. 249-263.
- Aristotle, *Nicomachean Ethics*, trad. H. Rackham, The Loeb Classical Library, Cambridge / London, Harvard University Press / William Heinemann Ltd, 1982.
- Bertaut, François, *Journal du voyage en Espagne*, París, Barbin, 1669.

- Boneta y Laplana, José, *Gracias de la gracia. Saladas agudezas de los santos. Insi- nuación de algunas de sus virtudes, ejemplos de la virtud de la eutropelia* [1706], Barcelona, María Ángela Martí, 1790.
- Cartagena, Alfonso de, *Memorial de virtudes*, ed. Mar Campos Souto, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2022.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas* [1626-1634], ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 3 vols.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española, 2020.
- Francisco de Sales, san, *Introducción a la vida devota*, ed. Eugenio Alburquerque Frutos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Guerra y Ribera, fray Manuel de, *Aprobación a la Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón* [1682], ed. Carine Herzig, *Criticón*, 93, 2005, pp. 95-154.
- Jacobelli, Maria Caterina, *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, Queriniana, 1990.
- Jerome, saint, *Vulgate Bible*, Bible Foundation and On-line Book Initiative ed., Perseus Digital Library, Gregory R. Crane (ed.), Tufts University. [ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate](http://ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate)
- Jordan, Claude, *Voyages historiques de l'Europe*, II, París, Pierre Aubouyn, 1693.
- Juan Crisóstomo, san, *Homilías sobre el Evangelio de san Mateo I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Juan Crisóstomo, san, *Homilías sobre la Carta a los hebreos*, ed. Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva, 2008.
- Lacarra Ducay, María Jesús, «"De la disciplina en el reír": santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto Rábanos, Madrid, CSIC, 1998, pp. 377-391.
- Le Goff, Jacques, «Rire au Moyen Âge», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3, 1989, pp. 1-10. <https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>
- Le Goff, Jacques, *Un autre Moyen Âge (Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen Âge)*, París, Gallimard, 1999.
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, París, Fayard, 2000.
- Orejudo, Antonio, «La eutropelia en las comedias de capa y espada de Calderón», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 95-106.

- Orozco Díaz, Emilio, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188.
- Ortega Máñez, María J., «De la gracia en Calderón (I): teología y comicidad», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 527-543. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.41>
- Poinsotte, Jean-Michel, «Fin de l'Antiquité, mort du comique antique», en *Le rire des Anciens*, ed. Philippe Hoffmann, Monique Trédé y Clara Auvray-Assayas, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp. 315-326.
- Quilliet, Bernard, *L'acharnement théologique. Histoire de la grâce en Occident (III-XXI<sup>e</sup> siècle)*, París, Fayard, 2007.
- Sagrada Biblia*, versión oficial de la Conferencia Episcopal Española / Biblioteca de Autores Cristianos, en línea: <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>
- Tomás de Aquino, santo, *Suma de Teología*, trad. José Martorell Capó, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- VV. AA., *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. Véronique Lochert, Marc Villermoz y Enrica Zanin, Ginebra, Droz, 2018.