

# El «quillotrador donaire» de Caldeira: comicidad e ingenio de un gracioso itinerante

## Caldeira's «quillotrador donaire»: Comicalness and Wit of an Itinerant *gracioso*

**Lavinia Barone**

Università degli Studi di Palermo  
ITALIA  
laviniabarone@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 493-507]

Recibido: 28-07-2020 / Aceptado: 19-08-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.29>

**Resumen.** La repartición de la comicidad en *Mari Hernández, la gallega* procede esencialmente de la dúplice escenificación de los espacios dramáticos que connotan la acción, revelando una distribución fragmentaria que muestra, por un lado, el recurso a la comicidad rústica, por otro la presencia constante del gracioso. Este ensayo analiza específicamente las modalidades de expresión de lo cómico que caracterizan a Caldeira, cuyo personaje se define de manera convencional a través de un recurso sistemático a los tópicos más habituales del papel risible y que se expresan según los códigos de la comicidad que la comedia áurea va elaborando en su progresiva evolución.

**Palabras clave.** Tirso de Molina; *Mari Hernández, la gallega*; gracioso; comicidad; locura; pareja cómica.

**Abstract.** The distribution of the comicalness in *Mari Hernández, la gallega* comes essentially from the double staging of the dramatic spaces that connote the action, revealing a fragmentary distribution that shows, on the one hand, the recourse to rustic comic, on the other the constant presence of the *gracioso*. This essay specifically analyzes the modalities of expression of the comicalness that characterizes Caldeira, whose character is defined in a conventional way through a systematic recourse to the most common topics of *papel risible* and that are expressed according to the codes of comicalness that the *comedia áurea* elaborated in its progressive evolution.

**Keywords.** Tirso de Molina; *Mari Hernández, la gallega*; gracioso; Comicalness; Madness; Comic couple.

## INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio es analizar las modalidades de expresión de lo cómico que caracterizan a la figura del donaire en *Mari Hernández, la gallega* y luego cómo estas modalidades se insertan en la parábola teatral del *poiein* tirsiano, pues, según afirma Arellano, «lo que verdaderamente marca el teatro del mercedario es el perfeccionamiento de la construcción de los mundos cómicos, y la elaboración de acciones coherentes y complejas, con un refinamiento de la comicidad en el que la exploración de la burla alcanza múltiples dimensiones»<sup>1</sup>. La repartición de la comicidad en esta comedia procede esencialmente de la dúplice escenificación de los espacios dramáticos que connotan la acción, revelando una distribución fragmentaria que muestra, por un lado, el recurso a la comicidad rústica de forma circunscrita en una breve escena entremesil protagonizada por un grupo de pastores y más extensamente en la figura de la villana Dominga, por otro la presencia constante del gracioso como agente cómico principal cuyas funciones se amplifican al formar la pareja cómica con su homóloga femenina. Debido a la variedad de los agentes cómicos y a las múltiples funciones que desarrollan a lo largo de la comedia, examinaré en este estudio tan solo al gracioso Caldeira, dejando el análisis de los demás para otra ocasión.

*Mari Hernández, la gallega*<sup>2</sup> es una comedia de enredo villanesca<sup>3</sup> cuya ambientación está repartida en dos espacios diegéticos antitéticos, la dimensión palatina de los personajes nobles por un lado y aquella campesina por otro. El primer bloque dramático se desarrolla en un marco tópico palaciego, la residencia de la marquesa doña Beatriz de Noroña. Es de noche cuando don Álvaro de Ataíde sale del sepulcro en el que lleva un tiempo escondido con su criado Caldeira para no caer en las manos del rey don Juan II quien le considera erróneamente un traidor, aunque a su vez engañado por su secretario y valido, don Egas. El propósito del galán es visitar a su amada y asegurarse de su lealtad, pero la llegada del soberano sorprende a los fugitivos quienes se esconden para asegurar sus vidas y no poner en peligro a doña Beatriz. A través de este recurso tan típico de la comedia de enredo, Tirso empieza a construir la trama mezclando los celos del galán con su injusta persecución y alimentando la tensión dramática para enganchar al público y poner en marcha

1. Arellano, 1995, p. 334.

2. La comedia fue impresa por vez primera en Sevilla, en 1627, e incluida en la *Primera parte de las comedias de Tirso de Molina*, también conocida con el título de *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina*. Con respecto a la fecha de composición de *Mari Hernández, la gallega*, muchas son las suposiciones que se han propuesto y cuyos fundamentos se han rastreado en diferentes elementos diseminados en el texto de la pieza. Según Eiroa (en su edición de la comedia, 2003, p. 28), la hipótesis más fiable es la que coloca la composición de esta pieza entre 1622 y 1625, época muy fecunda para Tirso, a pesar de la acusación formulada por la Junta de reformatión en 1625 que expulsó al Mercedario de Madrid. Se remite a González Palencia, 1932 y 1946 y Florit Durán, 1997.

3. Arellano, 1995, p. 336.

la acción. Según mecanismos teatrales frecuentemente explotados para arrancar las peripecias de los protagonistas, un accidente revela la presencia de don Álvaro y Caldeira y determina no solo su persecución, sino también la caída en desgracia de doña Beatriz. A partir de este momento, la acción se desplaza a los campos del valle de Limia, cambio diegético que determina un viraje hacia los territorios dramáticos de la comedia villanesca: los personajes que icónicamente sintetizan las características típicas de este nuevo escenario son los rústicos que protagonizan una breve escena a la manera entremesil, provocando la risa del auditorio por su tosquedad y lenguaje divertido. Este breve paréntesis se construye a través de una comicidad funcional, por un lado, a la caracterización del nuevo espacio dramático con matices costumbristas, por otro a introducir la fortuita llegada de don Álvaro y Caldeira, motivando asimismo la elección del disfraz campesino. El uso de esta técnica teatral determina una complicación del enredo, disponiendo la progresiva asunción de identidades ficticias que causan una proliferación de burlas y engaños en el mecanismo diegético. Recuérdese que tan solo los espectadores conocen la verdadera identidad del galán y su criado y que gracias al disfraz campesino el público, cómplice de los dos personajes por tener una visión global de la acción, puede reírse de los modos y efectos de este encubrimiento.

En la sierra gallega, don Álvaro se enamora de Mari Hernández y bajo el nombre de Vireno galantea a la aldeana, al mismo tiempo que Caldeira empieza a rondar a Dominga, criada y amiga de Mari Hernández, haciéndose pasar por un peregrino cuyo nombre es Godiño. La llegada repentina de doña Beatriz determina el encuentro fortuito con Caldeira y don Álvaro, cuya ambigüedad amorosa provoca una violenta contienda entre Mari Hernández y la marquesa. Celosa y desengañada, Mari Hernández promete vengar su honor y determina casarse con el galán quien, mientras tanto, se ha marchado con su prometida y Caldeira al castillo de Monterrey. El acto tercero se abre con la llegada del rey don Juan II y su encuentro con Mari Hernández que finge haber sido deshonrada por don Álvaro y quiere conseguir sus propósitos; en el castillo de Monterrey, la serrana y Dominga llegan disfrazadas de hombres gallegos, pidiendo hospitalidad al conde y ocultando sus verdaderas identidades. Durante una ronda nocturna, don Álvaro se encuentra en el terrero con su criado para hablar a doña Beatriz; la serrana y su criada intentan estorbar el coloquio amoroso aprovechando la oscuridad, según mecanismos teatrales que catalizan el enredo, favorecen los equívocos y permiten una proliferación de lances cómicos que culmina en el encuentro a oscuras entre Caldeira y Dominga, cuyo eje escénico fundamental reside en la comicidad mímico-gestual. Poco después, don Egas y Vasco llegan para asesinar a don Álvaro; sin embargo, temiendo por la vida de su amado, Mari Hernández hiere mortalmente al traidor y de ahí a poco la comedia termina con el habitual desenlace feliz, pues la serrana revela su verdadera identidad y no solo obtiene un título que la iguala a su amado, sino también casarse con él (boda cuyo contrapunto cómico será aquella entre Caldeira y Dominga).

### REPARTICIÓN Y FUNCIONES DE LA COMICIDAD

Al hablar del género en el cual se incluye *Mari Hernández, la gallega*, se han mencionado la comedia de enredo y el subgénero de la comedia villanesca. La primera puede considerarse como la macroestructura fundamental de la obra, pues el desarrollo de la acción, la presencia y el peculiar tratamiento del código de honor, la construcción del espacio y del tiempo y finalmente las convenciones que determinan la especificidad del *decorum* según las normas básicas de la comedia cómica connotan y estructuran la arquitectura dramática de la comedia en su totalidad. En *Mari Hernández, la gallega*, destaca la presencia de elementos convencionales propios de la comedia palatina y que connotan tanto la acción como los personajes que actúan en el ambiente palaciego, uno de los espacios dramáticos donde se desarrolla la pieza. En este marco diegético, el agente cómico por antonomasia es Caldeira, cuyo personaje se define de manera convencional a través de un recurso sistemático a los tópicos más habituales del papel risible y que se expresan según los códigos de la comicidad que la comedia áurea va elaborando en su progresiva evolución. Si en las comedias serias el desarrollo y la extensión de los elementos risibles son relativamente limitados y circunscritos a un único agente cómico, en las piezas cómicas se puede asistir a su proliferación<sup>4</sup>, lo que cabe dentro de las convenciones de género y sobre todo no presupone una rígida aplicación de las nociones de *decorum* y verosimilitud.

Para analizar las funciones y las características de la comicidad en esta comedia, puede ser útil manejar una distinción básica entre cómico de carácter y cómico de situación, por un lado, y comicidad lingüística y mímico-gestual por otro<sup>5</sup>. Las dos primeras tipologías se desarrollan, muy a menudo, de forma paralela y complementar, ofreciendo al público escenas de gran efecto que responden a sus gustos y expectativas. Además, en la comedia nueva, a diferencia de las representaciones de la época pasada, «cambia la proporción y jerarquía de los medios cómicos: la situación (en su dimensión de invención) y la palabra ingeniosa (no la transgresión rústica) tendrán papel primordial»<sup>6</sup>. En el caso de los diferentes agentes cómicos que intervienen en *Mari Hernández, la gallega*, es posible constatar cierta prevalencia de la comicidad lingüística cuyo eje fundamental está constituido por los recursos humorísticos de la ingeniosidad verbal, según múltiples modalidades expresivas que proceden del conceptismo y caracterizan no solo la dramaturgia, sino también todo el universo literario de la edad áurea.

El personaje de Caldeira se inscribe en el paradigma teatral de los graciosos tirsianos y, como los demás, se caracteriza por su humor y por la fundamental subordinación dramática que le relaciona con el galán: es su lacayo fiel y comparte con él todas las desventuras que van encontrando en su camino. Igual que sus

4. Según demuestra Arellano (1994) a propósito de la comedia de capa y espada.

5. Ya el Pinciano, en los últimos años del siglo XVI, había tratado las diferentes tipologías de comicidad formulando una teoría sobre la «risa en obras y palabras» en la epístola IX de su *Philosophía antigua poética*. Ver la edición de Carballo Picazo, 1953, vol. 3, pp. 33-44.

6. Arellano, 1986, p. 50.

homólogos, Caldeira es socarrón, temeroso y pragmático: tan solo se preocupa por sobrevivir y salvarse de cualquier peligro, sin afligirse por mantener íntegro su honor a costa de la vida. A pesar de que tenga un semblante vulgar, su habla y temperamento zumbón hacen que conquiste enseguida a Dominga, quien utiliza la expresión «quillotrador donaire»<sup>7</sup> para definir al personaje de Caldeira tras recibir sus toscos requiebros (II, v. 1062)<sup>8</sup>. Además, tiene una idea de la vida muy arraigada en la satisfacción de las necesidades y en la búsqueda de los placeres, como la comida y las mujeres, algo que le aleja de cualquier idealismo y que incluso hace que se burle de valores e ideales como el amor<sup>9</sup>. Tal vez la primera aparición de Caldeira pueda sintetizar bien dichas características del personaje que se irán desarrollando a lo largo de la comedia. El gracioso sale a la escena nada más delinearse la acción, interrumpiendo con su socarronería el coloquio amoroso entre don Álvaro y doña Beatriz, un diálogo en romance construido a partir de las conocidas convenciones de la lírica cortés y formulado según los tópicos del amor platónico. El rebajamiento burlón del estilo cortés («Deja agora grabaduras / para escultores y jaspes», I, vv. 237-238) se aprecia por un lado a nivel verbal, disfrutando el contraste ridículo entre el registro áulico de don Álvaro y el grosero de Caldeira, por otro reconduciendo cualquier idealización a una dimensión materialista y pragmática, lo que pasa cuando el gracioso ironiza sobre el deseo expreso por don Álvaro para que el nombre de su amada tenga fama eterna («Tu nombre en mármoles graben», v. 236). En esta ocasión, la irrupción del lacayo constituye un momento de ruptura cómica en contraste con la atmósfera idealizante creada hasta entonces y tiene además un carácter funcional al desarrollo de la acción y a su repentina aceleración. Se asiste pues a un uso típico de la intervención cómica que introduce al gracioso según los mecanismos de la economía dramática la cual permite al público identificar en seguida al personaje como papel risible por antonomasia. A propósito de la ridiculización del amor, lo que se desprende del discurso de Caldeira es su fundamental actitud burlona hacia las mujeres que a veces se asocia con los conocidos estereotipos sobre las trampas del matrimonio. Con respecto a este último detalle, cabe subrayar la complementariedad que se establece entre Caldeira y la villana Dominga: el encuentro entre los dos personajes se resuelve, en este sentido, en la construcción de la pareja cómica, que polariza la comicidad de la comedia y representa el contrapunto ridículo de aquella formada por don Álvaro y Mari Hernández. Este paralelismo emplea todos los recursos dramáticos y paródicos del rebajamiento, un mecanismo típico de la comicidad que en esta comedia actúa sobre todo a través de la burla del código de honor que, debido a las peculiaridades del género

7. La expresión *quillotrador* procede del sustantivo *quillotro* y del verbo *quillotrar* que confluyen en el habla sayagués y que Tirso utiliza a menudo —no solo en esta comedia— con significados que varían según el contexto. Aquí la serrana está aludiendo al ingenio cautivador de Caldeira. La procedencia y las funciones de esta acuñación léxica tirsiana se analizan detalladamente en Prieto García-Seco, 2013; Romera-Navarro, 1934; García Blanco, 1949.

8. Todas las citas de la comedia proceden de la edición crítica de Eiroa 2003. A partir de ahora, tan solo se citarán el acto y los versos correspondientes.

9. Para la construcción de la comicidad y del personaje del gracioso en Tirso, remito a Oteiza, 2014 y la bibliografía que recoge.

teatral, no tiene implicaciones trágicas y funciona como catalizador de la acción al fin de complicar el enredo.

No es casual que la limpieza de sangre y la honestidad representen los ejes temáticos principales del primer encuentro entre don Álvaro y Mari Hernández y que la serrana maquine su engaño al fin de vengar su honor y cumplir con sus deseos. De forma paradójica, también el primer encuentro entre Caldeira y Dominga se desarrolla en torno al tópico del honor, disfrutando las múltiples ocasiones de burla grosera sobre el ideal de pureza de las mujeres. En efecto, mientras don Álvaro requiebra a Mari Hernández nada más verla, según los estereotipos del amor cortés muy explotados en la dramaturgia áurea y empleando fórmulas análogas a las que había utilizado para cortejar a doña Beatriz, el lacayo —disfrazado de serrano— se lanza en una ridícula plática amorosa basada en un rebajamiento grosero de los tópicos platónicos que culmina en las repetidas alusiones eróticas sobre la incierta virginidad de Dominga. Dicho paralelismo se acentúa a nivel formal a través del uso de las redondillas, el mismo metro empleado por el galán requiebrando a la serrana a finales de la jornada primera. Muchas serían las analogías entre las dos escenas por analizar, pero resulta especialmente interesante la diferente expresión del *servitium amoris*: este tópico de la elegía clásica solía expresar el paradigma de la experiencia amorosa implicando la absoluta sumisión del enamorado a los deseos y caprichos de su *domina*. El encuentro entre don Álvaro y Mari Hernández escenifica el cortejo a través de los conocidos estereotipos de la lírica cortés y desarrolla todas las convenciones del caso, según demuestran el *topos* neoplatónico del enamoramiento a través de la vista —cuyo referente por excelencia son las metáforas lexicalizadas petrarquistas que evocan la belleza arquetípica de la mujer— y el motivo de la *religio amoris*, la absoluta consagración al culto de la amada. El discurso del galán enseña una retórica rebuscada del sentimiento amoroso que a veces insiste en la acepción cortés de un léxico ordinario como es el de la serrana. El ejemplo que más se presta a este discurso es el empleo del verbo *servir*: mientras Mari Hernández lo utiliza en el sentido común de *trabajar* ofreciendo a don Álvaro el oficio de vaquero, el galán disfruta su polisemia (*servir* también significa 'cortejar') y persevera en rondar a la doncella, embarullándola con su "sermón" (véanse los vv. 842 y 881-882). Es interesante el contrapunto ridículo de este *servitium amoris* escenificado por Caldeira: el gracioso, fingiéndose villano, se burla de este tópico mediante el rebajamiento grosero del idealismo cortés y lo trasfigura a través de la imagen del cerdo. Es así como la expresión «quisiera ser puerco tuyo» (II, v. 978) caricaturiza el significado poético de «tu esclavo soy» (II, v. 1030) y no es casual que el personaje utilice ambas las expresiones como equivalentes en su tosco discurso amoroso.

Con respecto a las peculiaridades de la comicidad de carácter, también es importante hacer hincapié en las funciones dramáticas de la locura en la construcción del personaje de Caldeira<sup>10</sup>. En otras ocasiones ya he desarrollado la cuestión a propósito de las convenciones literarias que confluyen en la connotación del pa-

10. Sobre el tema de la locura como rasgo característico de algunos personajes y tipos cómicos del teatro áureo se remite esencialmente a Hermenegildo, 1995. Con respecto a la locura en la obra de Tirso

pel risible en la comedia áurea, más detalladamente en el gracioso calderoniano<sup>11</sup>. Siguiendo el modelo de aquellas consideraciones, aquí me importa señalar como el paradigma del loco festivo contribuye a connotar —aunque de forma ocasional— la figura de Caldeira a partir de dos elementos: el primero está relacionado con la risa y la ausencia de decoro y racionalidad, lo que convencionalmente asimila el gracioso al bufón y le empuja, a menudo, al margen de la acción principal, incluso expulsándolo. El segundo de los elementos que me interesa subrayar con respecto a la asimilación del lacayo a la figura del loco es el aspecto lingüístico de la *alogía*<sup>12</sup> que deriva de «la negación y revolución de los esquemas fundamentales que constituían el orden tranquilizador de la razón»<sup>13</sup> y corresponde al expediente cómico del discurso inconexo y descarado. Ambos elementos constituyen el fundamento explícito de una secuencia muy divertida entre Caldeira y don Álvaro leyendo unas cartas comprometedoras que tratan de amores, citas secretas, celos y bodas por concertar. Toda la escena se construye a partir del paralelismo risible que sustenta desde el comienzo las dinámicas relacionales entre amo y criado; por ende, dicho contrapunto se desarrolla aquí a partir de los recursos dramáticos que sustentan el cómico de carácter con respecto al gracioso y que se combinan con las circunstancias y lances divertidos que estructuran el cómico de situación:

	(Leyendo don Álvaro y Caldeira.)
ÁLVARO	[Lee.] «Esta noche, en fin, quisiera veros; que os tengo que hablar muchas cosas...».
CALDEIRA	(Lee.) «Si a casar...». ¡Oh! ¿Carta casamentera? Mal año, nones me llamo. «... te determinas conmigo...».
ÁLVARO	«... que amor con tanto testigo...».
CALDEIRA	«... haré que hablen a tu amo...».
ÁLVARO	¿Qué es eso?
CALDEIRA	Nos empapelan. Si la marquesa te escribe después que encerrada vive, también por mí se desvelan damas fregonas.
ÁLVARO	¿Por ti?
CALDEIRA	Hechiza mi parecer.
ÁLVARO	Anda, salte allá a leer.
CALDEIRA	Bien acierto a leer aquí.

ver Bonifaci, 2001 y también la nota complementaria al verso 2064 en la edición de *El vergonzoso en palacio* de Oteiza, 2012.

11. Barone, 2011 y 2012, pp. 21-26.

12. El término recupera el análisis del origen y de las manifestaciones de la locura en dos héroes trágicos calderonianos realizado por Cancelliere, 2003.

13. Barone, 2012, p. 22.

(*Leen.*)

ÁLVARO «Que amor con tanto testigo  
y tan poco firme en vos...».

CALDEIRA «... casarémonos los dos,  
si a tu señor se lo digo...».

ÁLVARO «... teme segundos desprecios...».

CALDEIRA «... mondonga soy de palacio...».  
(*Leyendo Caldeira.*)

ÁLVARO ¡Hola!

CALDEIRA «...míralo de espacio...».

ÁLVARO ¡Ah, necio!

CALDEIRA «... que hay condes necios...».

ÁLVARO Enviarete noramala.

CALDEIRA «...para ti, señor, he hallado  
favor en casa...».

ÁLVARO Él ha dado  
en bufón. ¡Sal de la sala,  
majadero!

CALDEIRA Sois amigo:  
¿no lees tú? También yo leo.

ÁLVARO Si me enojo...

CALDEIRA «... que aunque feo  
rabio por casar contigo».  
[...]

ÁLVARO A no mirar que eres loco,  
te hubiera...

CALDEIRA No lo soy poco,  
aunque no estoy en la jaula;  
mas ¿qué seré si me caso?  
Archiorate, protonuncio.  
¡Malos años, abernuncio!  
Lee, no hagas de mí caso (III, vv. 2147-2190).

Este breve paréntesis cómico se basa en el paralelismo ridículo amo-criado que se desarrolla en distintos niveles, entre los cuales cabe mencionar, dentro del subtexto mímico-gestual, los aspectos de la actuación dramática relacionados con la proxémica. La escena se estructura como un breve sketch cómico cuyo efecto risible se consigue a partir de la síntesis entre los recursos mímicos y gestuales de la actuación y su complemento verbal que asume todos los expedientes más típicos de la ingeniosidad lingüística aurisecular. A pesar de las acotaciones mínimas, no es difícil imaginar a los actores leyendo las cartas e incorporando gestos y movimientos que acentúen reacciones como la sorpresa por los mensajes recibidos o, en el caso de don Álvaro, el fastidio por la presencia irreverente de su criado y las ridículas analogías que parecen parodiar deliberadamente la figura y el papel

—social y dramático al mismo tiempo— del galán y de sus amores. En la actuación de Caldeira, destaca la inserción de comentarios burlescos que se intercalan en la lectura en voz alta y funcionan como apartes dirigidos al público para alimentar la complicidad entre el personaje y el auditorio, según los estereotipos y convenciones que confluyen en la figura del gracioso áureo. Nótese también la reacción de rechazo y molestia que don Álvaro manifiesta hacia su lacayo por insistir Caldeira en equipararse al galán, igualando de forma paródica las respectivas aventuras amorosas. El recurso ingenioso a la comicidad lingüística se expresa tanto por medio de neologismos burlescos (*archiorate*, *protonuncio*), como a través de una sutil ironía metaliteraria que, aludiendo a una de las novelas cervantinas más conocidas, insinúa la existencia de unas «damas fregonas» que aspirarían a casarse con el lacayo. El mecanismo teatral de marginalización y expulsión del agente cómico se origina, en esta breve escena, de la asimilación de Caldeira a la figura del bufón que, en el universo dramático de la comedia aurea, representa el arquetipo por antonomasia de la locura y del exceso. Además, es el mismo gracioso quien se reconoce en esta locura y la admite como razón de su conducta, ironizando sobre la tácita locura de don Álvaro que no parece percatarse de los peligros del matrimonio, una prisión a la cual parece aludir la imagen emblemática de la jaula.

La construcción del papel risible de Caldeira se completa con un escaso desarrollo de su función metateatral, rasgo propio del gracioso áureo que, en el caso de nuestra comedia —cuya estructura dramática se funda en los artificios del enredo, de la ficción y de la adquisición de identidades simuladas— puede asociarse con la conciencia plena de estos mecanismos teatrales, e incluso con cierta ironía respecto a la excesiva mecanización de las convenciones que norman el desarrollo de la acción en los géneros cómicos. Además, si se admite que, en la mayoría de las veces, el público representa una especie de referente omnisciente durante la representación —pues conoce las verdaderas identidades de los personajes, sus engaños y sus intenciones— también se comprende porque las alusiones burlonas a este conjunto de estrategias dramáticas utilizan los mecanismos cómicos relacionados con la ruptura de la ilusión escénica y convencionalmente asociados al papel risible. Recuperando las diferentes tipologías de metateatralidad teorizadas por Hornby (1986) —quien distingue el teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, el juego de un rol dentro de otro rol, la referencia a la literatura y a la vida real y finalmente la relación entre drama y percepción— nos encontramos, en esta comedia tirsiana, frente a un evidente juego dramático de ficciones y engaños sobre los cuales ironiza Caldeira, quien envuelve a los espectadores instaurando cierta complicidad y desvelando los trucos del enredo y de su escenificación. Piénsese, por ejemplo, en la ironía casi impertinente con la cual este personaje se burla incluso de los momentos más intensos de la acción, rompiendo el clímax de la tensión y desenmascarando los artificios de la puesta en escena, hasta comparar el convencional descubrimiento fortuito de los escondidos a una «tramoya que salió mal» (I, v. 438). En *Mari Hernández, la gallega*, se pueden apreciar escasos episodios de metateatralidad pero, a pesar de esta exigüidad, es preciso observar su aspecto paradigmático, pues explicitan la conciencia de los mecanismos más artificiosos finalizados a la construcción del enredo que llegan hasta su mecanización extrema,

tal y como se puede apreciar en la escenificación de aquellos géneros cuya razón dramática estriba justo en la proliferación de estos recursos (piénsese, por ejemplo, en la comedia de capa y espada). No es casualidad que Caldeira ironice sobre los mecanismos más convencionales de la comedia en la cual él mismo está actuando; en el acto primero, nada más salir a la escena para informar a su amo sobre la inminente llegada del rey, su intervención cómica no solo interrumpe la solemnidad casi ceremoniosa —amanerada, en cierto sentido— del coloquio amoroso entre don Álvaro y doña Beatriz, sino que también evidencia las dinámicas convencionales de la escena, su manifiesto artificio.

CALDEIRA           ¿No habrá desvanes,  
chimineas, gallineros  
o un cofre en que agazaparme? (I, vv. 242-244).

El gracioso menciona los escondites más tópicos (desvanes y chimeneas) que generalmente todo dramaturgo de la época áurea emplea para construir escenas de este tipo según mecanismos y recursos teatrales bien conocidos por los espectadores de entonces, y lo hace disfrutando los efectos cómicos que derivan, por un lado, del uso retórico de la enumeración, por otro de la posible alusión a las costumbres del público del tiempo, pues se podría interpretar el término *gallinero* como una referencia al espacio del corral conocido como *cazuela*, lugar destinado a las mujeres que acudían a las representaciones y entre las cuales a menudo intentaban esconderse los hombres.

También cabe subrayar la ironía metateatral que estriba en la mención del cofre: algo parecido se encuentra también en una escena cómica que se desarrolla en la segunda jornada de *Cómo han de ser los amigos* (vv. 1466-1497), donde el gracioso Tamayo se esconde en un cofre lleno de vestidos para hablar con Armesinda, protagonizando una intervención cuya fuerza cómica se origina sobre todo del subtexto mímico-gestual. También cabe mencionar una alusión de tipo metateatral hecha por el galán que, si bien no tenga matices cómicos, muestra cierta ironía sobre las convenciones dramáticas que norman la representación tópica de las escenas de requiebro (III, vv. 2194-2204).

Pasaré ahora a examinar los principales recursos lingüísticos que concurren a la construcción del humorismo verbal de Caldeira —lo que el Pinciano había denominado «risa en las palabras»— según diferentes modalidades expresivas cuyo referente principal es la ingeniosidad de tipo conceptista que le permite al mercenario dar prueba de su prolífica libertad creadora<sup>14</sup>. Según observa Oteiza, «esta libertad creadora caracteriza especialmente la lengua de los criados, basada en el conceptismo burlesco con finalidad cómica, en la que Tirso practica sus retóricas innovaciones y creaciones»<sup>15</sup>. La comicidad lingüística que caracteriza el discurso de Caldeira disfruta múltiples recursos que concurren a la caracterización de la

14. Véase el estudio fundamental de Nougué, 1981.

15. Oteiza, 2014, p. 143.

ingeniosidad burlesca del gracioso y que se aprecian a lo largo de la comedia, tal y como ejemplifican los casos que iré citando:

CALDEIRA            Mi fiesta de guardar eres.  
                              Si a lo prestado me quieres,  
                              tu esclavo soy: ata y pringa.  
                              Ya estarás golosmeada.  
                              Mas dudar en esto es yerro.  
                              ¿Pasaste la Cruz del Ferro?,  
                              que vendrás deshojaldrada.  
                              ¿No has querido a nadie? (II, vv. 1028-1035).

Empezando por las técnicas de creación lexical y verbal, analizaré el caso de *deshojaldrada*, derivado del verbo *deshojaldrar*: Caldeira usa este término durante su primer encuentro con Dominga, al preguntarle por su virginidad. El sentido burlesco puede entenderse a partir de la metáfora sexual que se origina de la imagen alusiva del hojaldrado quitado al pastel, sugiriendo insinuaciones que utilizan el paralelismo con el ámbito gastronómico. Buena parte de este parlamento asume la metáfora erótico-culinaria como referente básico de la comicidad ingeniosa la cual alimenta el paralelismo ridículo que configura la construcción dramática de la pareja cómica. Según esta perspectiva "rebajada", el amor pierde su aura sublime y precipita hacia lo bajo de la sexualidad más explícita, determinando su equiparación a mero instinto por satisfacer. Además, las repetidas alusiones a la virginidad perdida de Dominga se amplifican al mencionar el gracioso la «Cruz del Ferro»: recuperando el sentido original de la expresión que indicaba un rito de iniciación para los jóvenes de la provincia Orense<sup>16</sup>, Caldeira vuelve, una vez más, a insinuar que la serrana haya pasado ya esa "prueba", pese a que afirme lo contrario.

Es así como, por medio de una sustancial ambigüedad que se basa en recursos lingüísticos muy frecuentes en el habla del gracioso como la dilogía, el verbo *pringar* no solo resulta coherente con la imagen ridícula de Caldeira parodiando el tópico del esclavo de amor, sino que puede entenderse también en su sentido gastronómico de 'untar', 'engrasar'. Además, el uso del participio *golosmeada* amplifica el tono burlesco de las insinuaciones del lacayo, insistiendo sobre el paralelismo entre el acto sexual y el de comer, según dinámicas complejas que parafrasean aquella tensión arquetípica y característica del teatro de Lope de Rueda entre apetito y deseo de satisfacción. Como ha evidenciado Cancelliere (1986), el universo dramático de los *pasos* está atravesado por una tensión nunca satisfecha que escenifica los deseos y las necesidades más profundas de los personajes, pero especialmente el recurso sistemático al engaño que, a través del lenguaje, «explica la funzione semantica di commutatore universale dei significati»<sup>17</sup>. No considero casual esta implícita alusión al engaño, pues la dimensión carnal, material y hedonística que connota el punto de vista de Caldeira mueve esencialmente de su estatuto cómico,

16. Taboada, 1948, pp. 181-182. Sobre la expresión véase también la nota correspondiente en la edición de Eiroa, 2003, p. 136.

17. Cancelliere, en su edición de Lope de Rueda, *I Pasos*, 1986, p. 28.

caricaturizando además las dinámicas jocosas y el recurso reiterado a los mecanismos de la ficción y de la burla que sostienen el enredo de esta comedia.

También merecen mencionarse los neologismos *archiorate* y *protonuncio* cuya formación emplea prefijos aumentativos de origen culto (*archi-* y *proto-*) que se combinan con los sustantivos *orate* y *nuncio*, ambos relacionados con la idea de la locura. Sin detenerme en los recursos cómicos constituidos por el uso de refranes y frases hechas o la inserción ridícula de expresiones típicas de otros idiomas, me centraré finalmente en los chistes que emplean la ingeniosidad verbal procedente de la polisemia. Citaré tan solo el caso de *mondonga*, término que Caldeira utiliza en su sentido literal para referirse a las criadas de palacio y a partir del cual no solo crea el verbo *mondongar*, sino que además formula un chiste escatológico sirviéndose de la semejanza fónica con *mondongo* que origina la paranomasia:

CALDEIRA	La mondonga me desvela. Acompañarte es forzoso, que aunque a la Dominga mía rendir el alma propongo, el sábado es de mondongo y el domingo es otro día. Con la mondonga me avisa el sábado mondongar, y con Dominga mudar cada domingo camisa (III, vv. 2205-2214).
----------	--

Al recibir la ya citada carta de una anónima criada de palacio, Caldeira recela de sus intenciones "casamenteras" pero, al mismo tiempo, premedita sacar provecho de la situación a pesar de la palabra dada a Dominga, escenificando el consueto paralelismo cómico que caricaturiza las acciones y las intenciones del galán, cuya actitud ambigua cataliza la acción provocando celos y maquinando enredos. Una vez más, el uso de la metáfora culinaria vehicula significados eróticos disfrutando ingeniosamente el parónimo *mondongo*, comida típica de la gastronomía española que el gracioso parece asociar a sus encuentros sexuales, como sugieren ciertas alusiones obscenas habituales en la literatura áurea, «pues el oficio de tripera o mondonguera conllevaba alguna tacha de facilidad sexual»<sup>18</sup>.

En otra ocasión, acompañando a su amo al terrero para acudir a la cita con doña Beatriz, Caldeira sigue manteniendo los mecanismos ridículos que desarrollan el contrapunto cómico con las vicisitudes amorosas de don Álvaro:

CALDEIRA	Si mi mondonga quisiera asomarse a este albañal, pues sin salir de su esfera, salen por los albañales lo que los mondongos echan, comiéramos hoy grosura.
----------	--

18. Gómez Canseco, 2006, p. 389.

En este caso, la paronimia amplifica el valor escatológico del chiste y no sus alusiones eróticas, pues el gracioso ridiculiza aquí el ritual convencional del requiebro según los tópicos neoplatónicos de la época. Así, la imagen estereotipada de la dama discreta asomándose a la ventana no solo queda desprestigiada por ser equiparada a la más humilde criada, sino que también desciende a un nivel grosero a través del paralelismo repugnante entre los albañales y los intestinos que echan respectivamente basuras y excrementos. La marcada ingeniosidad de esta metáfora muestra incluso el manejo retórico del contraste ridículo entre expresiones típicamente cultas (*esfera*) y materia vulgar, según un procedimiento de ruptura del *decorum* que anula la correspondencia entre *res* y *verba*.

### CONCLUSIONES

En *Mari Hernández, la gallega*, el desarrollo y la extensión de los elementos risibles implica una distribución de los agentes cómicos según las modalidades tradicionales de la dramaturgia áurea. Dentro de este contexto, la caracterización de Caldeira responde a las convenciones habituales que connotan al gracioso, pues se trata de un personaje que desarrolla su papel risible explotando los recursos típicos de la comicidad en una pieza que escenifica una variedad de espacios dramáticos correspondientes a las diferentes modalidades y tipificaciones de lo cómico. A pesar del temporáneo cambio de identidad (que se limita al vestuario y a la adquisición de otro nombre), la especificidad del estatuto dramático de Caldeira no muda y no se desplaza hacia los territorios de la comicidad villanesca, como demuestra la ausencia del registro lingüístico pastoril en su habla, así que sería impropio hablar de gracioso proteico pues no hay mutación de rol dramático. Su figura vehicula sobre todo la burla jocosa a través del rebajamiento ridículo, disfrutando también modalidades contrapuntísticas que culminan con la formación de la pareja cómica, en la cual el gracioso y la villana Dominga acaban compartiendo la misma función, aunque pertenezcan a espacios dramáticos distintos.

### BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 47-92.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Barone, Lavinia, «El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Inglaterra*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 17-32.
- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012.
- Bonifaci, Sol, «La locura en Tirso», *Estudios*, 212, 2001, pp. 7-48.

- Cancelliere, Enrica, «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 129-142.
- Florit Durán, Francisco, «El teatro de Tirso después del episodio de la Junta de Reformación», en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 9, 10 y 11 de julio de 1996*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 85-102.
- García Blanco, Manuel, «Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1949, pp. 414-415.
- Gómez Canseco, Luis María, «La comedia de Avellaneda: algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail / Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 383-394.
- González Palencia, Ángel, *La Junta de Reformación, 1618-1625 procedentes del Archivo Histórico Nacional y del General de Simancas, 1618-1625*, Madrid, Archivo Histórico Español, 1932.
- González Palencia, Ángel, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 43-84.
- Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1995.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, London, Bucknell University Press, 1986.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
- Nougué, André, «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el verbo», en *Homenaje a Tirso de Molina, Estudios*, 37, 132-135, 1981, pp. 239-267.
- Oteiza, Blanca, «Ingenio y comicidad en el teatro de Tirso», *Hispania Felix. Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, 5, 2014, pp. 140-159.
- Prieto García-Seco, David, «Algunas creaciones léxicas de Tirso de Molina registradas en los diccionarios de la Real Academia Española», en *Tras las huellas de Tirso. Homenaje a Luis Vázquez Fernández*, ed. Stefano Defraia, Enrique Mora González y Berta Pallares Garzón, Roma, Associazione dei Frati Editori dell'Istituto Storico dell'Ordine della Mercede (Bibliotheca Mercedaria, VI. Documenta et Studia, 3), 2013, pp. 233-249.
- Romera-Navarro, Miguel, «Quillotro y sus variantes», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 217-225.

- Rueda, Lope de, *I Pasos*, introduzione, traduzione e note a cura di Enrica Cancelliere, Roma, Bulzoni, 1986.
- Taboada, Jesús, «Del jardín de Tirso. Glosas y aspectos de *La gallega Mari Hernández*», *Revista de Guimaraes*, 58, 3-4, 1948, pp. 161-183.
- Tirso de Molina, *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*, en Sevilla, por Francisco de Lira, a costa de Manuel de Sandi, mercader de libros, 1627.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, ed. Sofía Eiroa, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.