Ingredientes cómicos en el teatro sacramental de José de Valdivielso[*]

Jorge Ferreira Barrocal
(Universidad de Salamanca)

Diferentes críticos han explorado el tema de la comicidad en los autos sacramentales. Un trabajo pionero en la materia fue el de Leavitt (1956), que comentó diferentes elementos humorísticos del teatro sacramental de Calderón de la Barca. En el comienzo de la contribución, aducía breves comentarios sobre la comicidad observable en los autos de Lope de Vega y de Tirso de Molina. En lo que respecta al Fénix de los ingenios, veía una descompensación entre autos y comedias: "It is really surprising that Lope de Vega, who reveals a keen sense of humor in his comedias and in them creates genuinely funny characters, should manifest so little of this quality when he wrote autos" (1956, 137). En cuanto a Tirso, señalaba que sus autos se limitaron a extrapolar el humor "vulgar" de sus comedias (Leavitt,1956, 37). Ilustraba la observación con unos pocos casos de lo que se conoce tradicionalmente como sayagués, y analizaba luego diferentes fragmentos de autos calderonianos en que personajes concretos y alegorías pronunciaban gracias ingeniosas, disparates, bromas a propósito de la comida o del vino, etc. Es importante señalar que el crítico utilizaba en el artículo la expresión *gracioso* para referir a los agentes de la comicidad de los autos calderonianos. Estriba en este asunto una de las grandes dificultades del estudio de la comicidad en el género sacramental, que tiene que ver con la delimitación de los personajes —y el modo o categoría con que se designan— que llevan el peso del humor en este tipo de piezas. García Ruiz (1994) argumentaba que estas criaturas literarias no pueden ser denominadas así. A su juicio, el *gracioso* de la Comedia Nueva tenía una función estructural de la que carecen estos personajes en los dramas sacramentales:

> El auto no tiene gracioso porque no tiene estructura fuerte; lo que sucede es que hay algunos personajes que dicen algunas gracias en algunos autos. En la comedia lo cómico es más que el gracioso; es algo intencional, estructural, básico. En el auto, lo cómico es menos que el "gracioso", es un puro añadido, una propina para el espectador, un alivio "gracioso". (García Ruiz 1994, 132)

Después de enunciar otros juicios respecto de la inserción del humor en el contexto serio y doctrinal de los autos sacramentales, exploraba un corpus que contenía esas "propinas" o "alivios" cómicos. Siguiendo con los autos calderonianos, cabe recordar un trabajo reciente de Nider (2019) que reconsideraba críticamente el tema de la graciosidad en el teatro sacramental del autor. Aportaba interesantes precisiones sobre la comicidad de las entidades alegóricas y analizaba lances cómicos en los autos con dos versiones, inversiones de paradigmas serios —como los que estriban en la enseñanza de los misterios o debates teológicos—, fragmentos metateatrales y entremeses interpolados.

Al margen de los ensayos dedicados a Calderón[1], destaca, en el caso de Tirso, el agudo estudio de Arellano (1998), que analiza recursos de comicidad verbal y escénica y acotaciones explícitas que informan sobre los vestidos bufonescos que llevan algunos personas dramáticas. En lo que respecta a la producción dramática eucarística de Lope,

[*] Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i "MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)" (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por mcin/aei/10.13039/501100011033 y por feder "Una manera de hacer Europa".

[1] Otras contribuciones de interés son las de Voght (1981), Kurtz (1992), Garrot Zambrana (2001), Serrano Deza (2002) o Nider (2004).

contamos con un artículo reciente de Izquierdo Domingo (2023) que comenta varios autos marianos y consagrados al Nacimiento de Cristo en los que se explota jocosamente la incapacidad que tienen determinados pastores para entender verdades sagradas o las connotaciones cómicas del espacio de la venta.

Nótese que la bibliografía traída a colación se ocupa principalmente de Calderón y en menor medida de Lope o Tirso. Resta por conocer, sin embargo, el funcionamiento de la comicidad en los autos de otros dramaturgos como Valdivielso, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Claramonte, Rojas Zorrilla o Bances Candamo. El estudio completo del teatro eucarístico anterior y posterior a Calderón concedería una perspectiva global que daría la posibilidad de trazar una historia razonada del género sacramental en el teatro del siglo XVII. Hasta el momento, la mayor parte de los análisis sobre el género se articulan desde el prisma del teatro calderoniano, lo cual obedece al hecho de que la consagración tuvo lugar con el autor madrileño, que lo dotó del mayor nivel de perfeccionamiento conocido, tanto en la dimensión conceptual como formal.

Nuestro trabajo pretende estudiar la comicidad en el teatro sacramental de José de Valdivielso, autor con un importante papel en la consolidación de la poesía dramática eucarística (Wardropper 1967, 312) del que se han publicado trabajos valiosos sobre aspectos diversos (Arias, 1977, 1980, 1990, 1998, 2001; Piluso, 1982; Duarte, 2013; Izquierdo Domingo, 2022, 2024). El presente ensayo se ocupa de las secuencias cómicas que hemos registrado en algunos de los *Doce actos sacramentales* publicados por Juan Ruiz en Toledo en 1622. Se estudian —siguiendo el orden fijado por la *dispositio* del volumen citado— la comicidad verbal, disparates circunscritos al motivo de la locura, degradaciones burlescas de la caída en el pecado o de la historia de la redención, elementos textuales que aluden a las vestimentas de los hombres de placer, cuentos, fórmulas coloquiales o las reprensiones que se dirigen a un santo.

Elementos cómicos en unos pocos autos de Valdivielso

El villano en su rincón

En esta pieza vemos una secuencia de carácter entremesil en los inicios de la historia, que utiliza un argumento común de las comedias de villanos como estructura o soporte de la alegoría, en la que el rey (Dios) se dirige al valle en que vive el pecaminoso Villano (Género Humano), alejando voluntariamente de la Corte (el Cielo). Poco antes de que amanezca en el campo, se produce una divertida discusión entre el Gusto y el Apetito:

GUSTO — Aquedadme ese cochino,
que el alba nos gruñe y grita.
APETITO — Pues antes que te levantes,
Gusto, ¿me dices malicias?
¡Sal aquí!
GUSTO — ¿Qué es "sal aquí"?
¿Soy yo perro con vejiga?
APETITO — Sal, Gusto, sal, sal, que es tarde.
GUSTO — Saladme, por vuestra vida,
que no hay buen gusto sin sal.
APETITO — Ni buena sal sin la mía[3]. (vv. 59-68)

[3] Modernizamos la transcripción de Arias y Piluso (1975), y en algunos casos retocamos la puntuación, sin avisarlo.

El Gusto le ordena al Apetito que tranquilice a uno de sus puercos, atribuyendo los ruidos sonoros de la bestia al amanecer. El interlocutor se siente molesto por los malos modos con que le habla el Gusto. Apetito le pide al Gusto que salga, y este también se enfurece a resultas de las maneras del mensaje que recibe, como pone de relieve el modismo *perro con vejiga*, en alusión al maltrato. Al margen de este sentido, la vejiga era un instrumento común en las fiestas de Carnaval que era utilizado para dar porrazos, como se advierte en las *Carnestolendas* de Calderón de la Barca:

> No hay quien no tema en Carnestolendas:
> el capón teme muerte supitaña,
> el gallo ser corrido en la campaña,
> el perro, de la maza el desconcierto,
> las damas, de que el perro sea muerto,
> las estopas de verse chamuscadas,
> las vejigas de estar aporreadas,
> la sartén si su tizne alguno pringa,
> el agua que la sorba la jeringa,
> el salvado de andar siempre pisado,
> siendo a un tiempo salvado y condenado. (1989: 435)

A continuación en el texto de Valdivielso, se hilvana una confusión a partir de dilogías y antanaclasis. Mientras que Apetito hace referencia a la acepción del verbo *salir*, el Gusto explota el sentido relacionado con la condimentación, en consonancia con lo que alegóricamente representa. La confrontación se sigue desarrollando en los versos siguientes:

Sale el Gusto, de villano.

GUSTO ¿Qué hay, ambicioso Apetito?
APETITO ¿De mañana bufonizas?
¿Soy yo puerco?
GUSTO No, por cierto,
mas la misma porquería.
APETITO ¿Cómo, necio?
GUSTO ¿No sois quien
tiene esta tierra perdida,
sin ser noble, apeteciendo
imposibles demasías?
APETITO ¿Noble no? Di, ¿tú no sabes
que es mi notoria hidalguía
de las montañas del cielo,
que es la casa más antigua?
Mi descendencia es de allá.
¿Hay quien con ella compita?
GUSTO Eso es llamar descendencia
a lo que llaman caída.
APETITO La silla más levantada
quise pretender por mía.
GUSTO Y por no saber de freno
diz que os quedasteis sin silla. (vv. 69-88)

Apetito le reprocha al Gusto decir bufonadas —entendemos que en el sentido de 'trivialidades'— desde horas tempranas. Este pregunta retóricamente si es un *puerco*, a lo que contesta Gusto con una palabra resultante del recurso de la *derivatio*. Acto seguido, discuten a propósito de los tópicos de la época que ubicaban la nobleza en las zonas de montaña, algo que utiliza el poeta para hacer un chiste —ejecutado por Gusto— sobre la caída del Cielo de Lucifer (*Génesis* 3, 1-6; *Apocalipsis* 12, 7-9), que aquí representa el Apetito, uno de sus vicios. Ello puede inferirse de las frases relacionadas con la hidalguía o las sillas, remiten estas últimas jocosamente a la jerarquía celestial.

Algo avanzada la acción, el Rey llega a la comarca, provocando un estado exultante en la Razón. Su euforia genera la incomodidad del Gusto:

RAZÓN ¡Hola! ¿Quién pasa? ¿Quién pasa?
MÚSICOS El rey, que va a caza.
GUSTO Razón, ¿eres papagayo?
RAZÓN No sé, pienso que lo soy
en que en vuestra jaula estoy
y en las colores del sayo.
GUSTO Pues dime, ¿cómo estás, loro?
Y así tu humor seguiré.
RAZÓN Pues yo te responderé:
como cautivo perro moro.
GUSTO Acaba de entrar en casa.
RAZÓN Denme rey o patearé.
GUSTO Por fuerza te meteré.
RAZÓN ¡Hola! ¿Quién pasa? ¿Quién pasa?
MÚSICOS El rey, que va a caza.
Meten a la Razón por fuerza, y vanse todos... (vv. 342-356)

La Razón, efectivamente encerrada en una jaula por el Gusto (y también por el Apetito, que aparece en las locuciones inmediatamente anteriores), es comparada con aves como el loro o papagayo:

> Ave de color verde, cuello dorado, pecho redondo, pico torcido y muy fuerte. Imita la voz del hombre y finge con propriedad su risa. Después de descubiertas las Indias se hallaron papagayos distintos de los hasta entonces conocidos, unos verdes, tamaños y mayores que palomas, que tienen un flueco de plumas blancas en el nacimiento del pico, otros que le tienen colorado como el carmesí. (*s.v. papagayo Diccionario de Autoridades*)

Es importante notar que, al margen de la simulación que hace el pájaro del habla y la risa humana, el poeta se fija también en los colores, que casan bien con los de las ropas de los bufones, concomitantes a los graciosos del teatro comercial. A este respecto, conviene observar este fragmento de la primera parte de *El caballero puntual* de Salas Barbadillo:

> Al tiempo que por comenzar la noche se acabó la conversación, los dos se despidieron para sus posadas. Y Don Juan pidió a Don Álvaro, que, si tenía algún vestido de color, que se le enviase, porque los que él había traído a la corte, en llegando, dispuso de ellos entre los hombres de placer, que siendo gente vil y

> desalmada, pícaros, cuyo donaire consiste en haber perdido la vergüenza, se han acogido al inocente título de locos, trayendo toda su mercadería en malicias necias y pesadas. Este dijo haber menester, porque había de salir aquella noche disfrazado y sin luto. Él respondió que tenía uno muy alegre y costoso, el cual le enviaría; pero que era necesario descoserle el hábito, o que anduviese con cuidado. (1909: 50)

Destaca en el segmento la locuacidad de la Razón, pero también conviene resaltar el chiste antiislámico del v. 351, que entronca la prisión de la Razón —que admite una interpretación alegórica— con el cautiverio de los moros.

En los momentos finales de la pieza, Rey-Dios cita al Villano-Hombre a una comida por medio de una carta que entrega el Amor. El pliego comunica que Razón, Apetito y Gusto también han sido invitados al banquete eucarístico. Sin embargo, estos dos últimos quedan un poco desconcertados, y muestran especial preocupación por la posibilidad de recibir un castigo:

GUSTO	Ya vamos.
APETITO	¿Qué digo?
	Si el rey, que es justo en efecto,
	por culpas de este villano
	nos mandase dar ducientos,
	¿qué habemos de hacer?
GUSTO	Espaldas.
APETITO	Entráranme en mal provecho,
	Gusto, los que tú me has dado.
GUSTO	Siempre son mis fines estos.
APETITO	¿Si al villano en su rincón
	hace de un álamo negro
	lámpara que a otros alumbre
	cabriolando del pescuezo?
GUSTO	Sacarémosle los ojos,
	pues nos crió como cuervos.
APETITO	Pues, Gusto, yo voy sin gusto,
	aunque conmigo te llevo. (vv. 1307-1322)

Gusto le dice al Apetito que la mejor forma de hacer frente a la pena de los latigazos estriba en la paciencia. Se relacionan la *espalda* —en que se recibían, como bien se sabe, los golpes— con el giro *hacer espaldas*, que refiere a la actitud estoica de aguantar las vicisitudes (*s. v. espaldas Diccionario de Autoridades*). Cabe rememorar que la estética global de la comicidad áurea radicaba en la *turpitudo et deformitas*, que aparece canalizada por ejemplo en los vv. 1315-1318 del fragmento, que Arias y Piluso (1975, 79) explicaron con esta nota: "Ahorcará al Villano de un álamo dejándolo colgando para que nos sirva de escarmiento y guía (?)". Pese a las dudas que manifestaron los estudiosos, la interpretación nos parece aceptable. La crudeza se traslada también a los vv. 1319-1320, en los que el Gusto modifica el orden sintagmático del proverbio *cría cuervos y te sacarán los ojos* para subrayar no tanto la ingratitud —en que se focaliza la frasemia original— como la acción cruel que llevarían a cabo sobre el ahorcado.

Flecniakoska (1971, 14-16) señaló que el auto estaba ambientado en el manicomio de Toledo, también conocido como Hospital del Nuncio, que Valdivielso pudo haber conocido, dado que vivía en la ciudad. El crítico conjeturaba que el poeta vio con sus propios ojos a los locos en sus jaulas, rapados y cubiertos con capirote. En lo que concierne a la textura dramática, Flecniakoska aducía que el poeta identificaba el hospital con el Infierno, mientras que el Cielo sería la torrea almenada en la que se encuentra el Alma, que será sacada de allí por el Engaño y la Culpa, esbirros de Satanás.

La institución psiquiátrica determina por completo el tipo de acciones y de conductas que observamos en sus residentes. Al ser un lugar regido por la Locura, los sucesos que ocurren aquí tienen una estrecha relación con el mundo carnavalesco, que propicia la transgresión de la norma, la burla, los disparates, la degradación, etc. (Tropé 2003, 48-53). En este universo de sinrazones, aparecen por ejemplo personajes que divagan, como el Mundo:

Sale el Mundo muy galán, con capirote de loco y una taza en la mano.

MUNDO Bien mi intento trazo y fundo:
si tantas riquezas tengo
y es mi poder sin segundo,
a ser emperador vengo.
GÉNERO HUMANO ¡Qué perdido viene el Mundo!
MUNDO ¡Hola! ¿No me respondéis?
¿Es que no me conocéis?
¿Quién ha soltado estos locos?
ENVIDIA Manda potros y da pocos:
¡qué poco seso traéis!
MUNDO ¿Qué hace aquí este lloraduelos,
Por la Envidia.
padre infame de los celos?
¡Vaya fuera, que me enfada! (vv. 126-138)

El Mundo, enajenado, hace gala de su gran poder, pero no es capaz de percibir que también está encerrado. La Envidia subraya su fanfarronería con la expresión *manda potros y da pocos*, que se usa "para motejar a quien es largo en prometer y corto en cumplir lo prometido" (*s. v. potro Diccionario de la lengua española*). Amén de ello, nota la falta de cordura del Mundo, que la increpa con la expresión *lloraduelos* para reflejar su debilidad. La situación se acalora con la entrada en escena de Luzbel, que riñe con el Mundo. Este encontronazo ofrece algunas gracias, que radican generalmente en la prehistoria del Diablo:

LUZBEL Loco, ¿ves que estoy aquí
que casi el mismo Dios fui?
MUNDO ¿Y tú ves que aquí estoy,
y que todo el Mundo soy?
LUZBEL Pues y ¿qué se me da a mí?
No me debes conocer,
pues que conmigo te igualas.
¿Sabes lo que aquí sé ser?
MUNDO Bien lo muestran esas alas,

sobradas para caer.
LUZBEL ¿Querrás decir que caí?
MUNDO Pues eso yo no lo vi,
que te recogí en mis faldas
cuando, cayendo de espaldas,
viniste a dar sobre mí.
LUZBEL Caduco y afeminado,
azotado en el diluvio
y en Sodoma chamuscado,
enriza el copete rubio,
que tú morirás quemado. (vv. 144-165)

Aparte de parodiar la actitud chulesca del Demonio, el Mundo hace chistes sobre el destierro o expulsión del Cielo, degradando la forma de la caída. Luzbel responde con insultos misóginos, y amenaza al contrincante sacando a colación el diluvio universal (*Génesis* 6-9) y la ciudad de Sodoma, devorada por el fuego y el azufre (*Génesis* 19, 25 y *Deuteronomio* 29, 22).

Finalmente, los conflictos se zanjan con un baile, a cuya ejecución precede un recordatorio de afamadas danzas del teatro de la Edad de Oro:

CARNE ¿Quieres conmigo danzar,
Mundo?
MUNDO Sí; mi amada, empieza.
Gula, ¿quiéresme ayudar?
GULA Andeseme la cabeza.
ENVIDIA No hicieras tu vientre altar.
CARNE Pues da quien dance por ti.
GULA Sí haré: danzará por mí
a la bajada de un cerro
alrededor de un becerro
todo un pueblo a quien vencí.
Y si no, daré una dama,
que es la hija de Herodías,
que sabe un baile de fama.
CARNE Esas son hazañas mías,
tales el mundo las llama.
¿Quies danzar?
LUZBEL Un *Saltarello*.
ENVIDIA ¿Ya no saltaste del cielo?
LUZBEL ¿Quién es el vil que me ultraja?
ENVIDIA Mejor es danzar la *Baja*.
LUZBEL Danzareisla vos, mochuelo.
GÉNERO HUMANO Una vez me hiciste el son;
Con la Carne.
y con Eva de la mano
bailamos el *Tordión*.
ENVIDIA Y os volvieron el *Villano*
con la arada y azadón. [...]
CARNE ¿Qué quies, Mundo?
MUNDO La *Pavana*,

y hago el *Caballero* bien. [...]
CARNE La *Zarabanda* inventé
y la *Chacona* saqué,
pero todo me ha cansado.
GULA Vaya el *Arre acá, peinado*. (vv. 231-255, 261-262 y 271-274)

Gracias al parlamento que sucede a los versos citados nos enteramos de que la situación se ha descontrolado en el hospital, puesto que los internos están bailando fuera de sus celdas:

Bailan sin concierto un poco. Viene la Locura con un azote.
LUZBEL ¡Hola!, la Locura viene
con el rebenque en la mano
y de sacudirnos tiene.
Podrá esperarla un alano.
¡A huir, que huir nos conviene!
LOCURA ¡Oh, locos desvanecidos,
temerarios, atrevidos!
LUZBEL ¡Mataperros, no nos des!
LOCURA Yo os castigaré después
en vuestras jaulas metidos. (vv. 276-285)

Los locos naturales suspenden el baile porque los persigue la Locura con un látigo. Esta escena no tuvo necesariamente por qué causar las risas del público, pero sí debió de haber compensado la carga catequizante del auto.

Otro punto que interesa comentar de la pieza es la caricatura de la caída en pecado que traza el Género Humano en los vv. 718-738, cuando el Alma, ya en el sanatorio, le pregunta por su identidad:

GÉNERO HUMANO Yo soy un pollino,
tras ser de Dios semejanza.
Virrey fui de todo el suelo,
y allá por cierta desgracia
privome el rey de su gracia
y, pardiós, dejome en pelo.
Enojose la Razón,
tiró el Apetito coces,
dieron los dos muchas voces
y hubo mucho mojicón.
Perdí el ser noble y hidalgo
por seguir mi antojo ciego;
vi un cuchillazo de fuego
y di a correr más que un galgo.
La tierra produjo abrojos,
frío el aire, el sol calor,
estas entrañas dolor
y lágrimas estos ojos.
Una mujer me brindó,
que esto nunca olvidaré,
y aunque ella la causa fue,

yo tengo la culpa, yo.

Cuenta la persona dramática que ahora es un asno, después de haber sido imagen y semejanza de Dios. Explica que perdió el favor del Hacedor por un motivo que no llega a nombrar, y que a causa de dicha acción quedó desnudo. Narra la desobediencia con una discusión metafórica de la Razón y el Apetito, que, como si se tratara de un entremés, acabaron a los palos. Después de perder la condición noble, huye despavorido de un trueno y empieza a sufrir adversidades que lo mueven al llanto. Finalmente, arguye que Eva fue la causa, pero admite tener la culpa. Repárese en el uso de coloquialismos y de comparaciones graciosas, que rebajan la seriedad del relato veterotestamentario.

Los cautivos libres

Valdivielso vehiculó la comicidad con otras fórmulas allende las glosadas. El poema dramático que ahora nos ocupa, basado en la prisión de las potencias del alma (Memoria, Entendimiento y Voluntad), presenta un cuentecillo con que la Inocencia ilustra el misterio de la Transubstanciación a la Duda:

¡Oh, qué tal!
No muy lejos de su venta,
de peligroso raudal
se precipitaba un río
imposible de pasar.
Llegó acaso un caminante,
intentole altivo entrar,
mas retirose turbado
viendo su dificultad.
Y dijo al ventero: "Hermano,
¿acaso sabreisme dar
orden cómo sin peligro
pueda el río vadear?".
"Sí, señor, con dos palabras
que le diré y le dirá,
que son de grande virtud,
seguro le vadeará.
Pase un poco más abajo
por donde más ancho va,
mas no se embace de ver
su corriente desigual;
mas con mucha devoción,
oye, se santiguará,
y con gran fe estas palabras
animoso le dirá:
—*Río, crecido vas,*
vuélvome atrás—.
Y si esto hace, esté seguro;
tanta es su virtud y tal,
que por crecido que vaya
no podrá no peligrar". (vv. 1000-1030)

El concepto de *alivio cómico* que proponía García Ruiz encaja muy bien en este instante de la obra, dado que la facecia viene a continuación de las comparaciones que brinda la Fe a propósito del Sacramento (vv. 888-889, 891-896, 904-908, 913-920, 925-928, 932-936, 939-944, 947-955 o 965-976) en un marco aleccionador serio. En la anécdota de la Inocencia, un ventero le da una recomendación ridícula a un caminante para pasar un río crecido. Tendría que ponerse enfrente de la zona de mayor caudal y pronunciar: *Río, crecido vas, vuélvome atrás*, que acto seguido glosa esta canción:

> *Río, crecido vas,*
> *vuélvome atrás:*
> *río de aguas de la vida,*
> *con entrada y sin salida,*
> *a la soberbia atreuida*
> *que te quiere vadear,*
> *vuélvome atrás*. (vv. 1031-1037)

Inocencia remata el cuento y la glosa del estribillo con estas palabras: "Pues, ¿qué os dice mi ventero?" (v. 1038). El Entendimiento manifiesta haber captado el gracejo o intención risible del ejemplo: "Casi vencido me has / con tu cuento y tu donaire" (vv. 1039-1040).

El fénix de amor

Nos las habemos con una pieza que podríamos definir como una comedia de capa y espada *vuelta a lo divino*. En ella se dramatiza una pugna de dos galanes (Lucifer y el Esposo) por el Alma. El relato contiene otros tópicos del subgénero como chuchilladas, requiebros, rondas, escenas en las que la dama sale del balcón de la casa para ver al amante, etc. Para nuestros propósitos, se han de aducir observaciones sobre el Cuerpo, que reproduce con fidelidad paradigmas habituales del gracioso de la Comedia Nueva.

Cuerpo es el lacayo del Alma, y junto a ella trata de expulsar a Luzbel, pretendiente que combate a la Inspiración —vestida de ángel (1*acot*.)— debajo de su casa. La perfilación cómica del Cuerpo se vislumbra, verbigracia, en las palabras que le dirige al Demonio para ofenderlo: "Ah, señor Pero Urdemalas, / que siempre las urde tales, / ¿no sabe lo que ha de hacer?; / desenruinarnos la calle. / Yo le digo la verdad, / sepa que todo se sabe, / y que cayó uñas abajo, / trepando por esos aires" (vv. 165-172). Echa mano Valdivielso de la onomástica al mentar el nombre de Pedro de Urdemalas, considerado proverbialmente "un mozo que sirviendo hizo muchas burlas a los que sirvió" (Correas 1924, 628), que apunta claramente al pasado angelical del Diablo. El Cuerpo le ordena abandonar el lugar, manifestándole que la expulsión era conocida por todos. El autor vuelve a conferir un tratamiento divertido al tema con la disociación léxica (*Urdemalas* / *urde tales*) y con una expresión propia del mundo de la esgrima, puesto que *uñas abajo* "es una estocada que se da volviendo la mano y los gavilanes de la espada hacia el suelo" (*s.v. uñas Diccionario de Autoridades*). Finalizada la pelea con el Diablo, se produce un cruce de reproches entre el Alma y el Cuerpo, que hablan de los inconvenientes de su unión. Se trata de un pasaje que ilustra de una forma cómica la tradición platónica cristiana de la unión del Alma y del Cuerpo:

ALMA	Yo sin ti en ti me hallo bien,
	que vivo yo y ya no yo.
CUERPO	No entiendo esa algarabía.
ALMA	[...] para ti de allende,

porque nunca el cuerpo entiende
tan alta filosofía.
Soy espíritu criado
y espíritu estoy en ti.
CUERPO ¿Espíritu sos? ¿Ansí,
luego, yo estó espiritado?
ALMA Yo soy cosa celestial;
alma que en ti Dios encierra,
mas tú una carga de tierra
y un cuerpo, en fin, animal.
CUERPO ¿Yo so animal? ¿Bestia yo?
¿Mono, liebre, perro o gato?
¡Voto a san si os arrebato,
que es de ver si bestia so!
ALMA Yo del cielo soy venida.
CUERPO Pues, ¿tan mal os iba allá
que os venistes por acá
a pasar tan mala vida?
Mas es que, siendo yo tierra,
suba al cielo a ver a Dios,
que, siendo del cielo vos,
bajéis del cielo a la tierra. (vv. 269-294)

Cuerpo es incapaz de entender lo que le dice el Alma. Cuando le explica que está en él como sustancia, el Cuerpo altera la etimología de *espíritu* aduciendo estar *espiritado*, que alude a la posesión demoniaca. El Alma pone de relieve sus raíces celestiales y la condición bestial del Cuerpo, que se muestra agitado, como denotan las interrogaciones y exclamaciones. Son de interés las estructuras sayaguesas como la forma apocopada *so* —por *soy*— o la interjección igualmente sayaguesa *voto a san*. El Alma indica proceder del Cielo, y el Cuerpo pregunta, con un poco de malicia, que por qué cambió su vida anterior —ya mala— por una peor. Acaba la locución con paradojas que intentan evidenciar el escaso sentido que tuvo el descenso del Alma a la tierra. Algo más adelante, cuando el Alma confiesa que su amor verdadero es Cristo, el Cuerpo dice:

Yo con él muy bien estó,
que, en fin, mos da de comer.
Pero mandarme que vele,
me azote, que ayune y ore,
que perdone, sufra y llore,
¡pardiez, Alma, que me duele!
Que os holguéis y yo me azote,
que pague lo que pecáis,
es querer que vos comáis
y que pague yo el escote. (vv. 381-390)

En este pasaje aparecen otra vez elementos de la lengua sayaguesa como el *estó* o la prevaricación fonética del pronombre *nos*. El Cuerpo señala que tiene una buena relación con Jesucristo, dado que les da de comer la Hostia sagrada. Sin embargo, no está conforme con los ejercicios penitenciales de mortificación o ayuno, que compara jocosamente con una comida del Alma que hubiera tenido que ser sufragada por él.

Después, el Alma, que se retira a descansar, le pide al Cuerpo que no se duerma para que le avise cuando llegue Cristo. El Cuerpo no cumple bien el encargo que se le hace, ya que se queda dormido justo cuando aparece el "Fénix de amor":

Canta el Cuerpo.
Esta noche me cabe la vela,
¡ruego yo a mi Dios que no me duerma!,
y si me durmiere,
ruego yo a mi Dios que no recuerde.
Vela, vela, vela, vela,
que aunque estó de guarda y vela,
si el sueño mata la vela,
hará que ascuras se quede,
y si me durmiere,
ruego yo a mi Dios que no recuerde.
Empieza a bostezar y dormirse poco a poco y con donaire.
¿Quién va allá? Sí va ¿Quién va?
¡Téngase! Ya me detengo.
Yo pienso que voy y vengo,
que otro no viene ni va.
Mucho la noche se alarga.
¡Vela, vela! Harto he velado.
Mucha carga me han echado,
quiero echarme con la carga. (vv. 443-460)

El pasaje citado demuestra que el Cuerpo no es un buen centinela. Trata de mantenerse despierto con unas coplas que juegan con diferentes acepciones de *vela*, que remite al hecho de no dormir en los periodos destinados al sueño, a la tarea de vigilar y al compuesto de cera que arde. La didascalia informa que la persona dramática se adormece con cierta gracia. No aguanta más y decide acostarse. Asimismo, conviene tener en cuenta la animalización, que se desprende de la primera frase en que aparece *carga*, en referencia a los pesos que soportaban las alimañas empleadas como medio de transporte. La segunda oración incluye un retruécano que a su vez contiene el modismo *echarse con la carga*: «es abandonarlo todo, deponiendo todo reparo o inconveniente para decir o hacer alguna cosa, o para no ejecutarla, aunque sea útil y provechosa, por enfado o despecho» (*Diccionario de Autoridades*). Es decir, que renuncia deliberadamente a mantenerse despierto para avisar de la llegada de Cristo.

El Cuerpo protagoniza otros momentos divertidos en el auto. Luzbel llega con dos demonios a la morada del Alma, y sube al balcón con una escala (805*acot*.). Allí le espera el Cuerpo, que no solo no le permite el acceso, sino que también se burla de él:

LUZBEL Quiero al Alma hablar.
CUERPO ¿Y esta escala es de Jacob?
LUZBEL No es, sino la de Job,
por donde le eché a rodar.
CUERPO ¿De cuántos se acompañó?
LUZBEL De siete.
CUERPO Pues pocos mete,
porque hay acá un matasiete.
LUZBEL Otros siete maté yo;

¡abre!
CUERPO En vano me soborna;
conmigo no valdrá nada.
No ve que a puerta cerrada
dicen que el diablo se torna.
LUZBEL Cuerpo, la mano me alarga,
sé mío.
CUERPO Estarame mal,
que seré un cuerpo de tal,
que el tal os llaman a vos.
LUZBEL Pídeme algo; mi amor prueba.
CUERPO Pardiez, como en alto estáis,
pienso que os imagináis
que estáis engañando a Eua;
que esa escala es el manzano
y me dais fruta que coma.
LUZBEL La mano de amigo toma.
CUERPO Nunca dejáis hueso sano.
LUZBEL Cuerpo, allá dentro me mete.
CUERPO Bien en la escalera estáis,
que en ella me semejáis
que os sacan por alcahuete.
Mas guardaos de los muchachos,
porque si os llegan a ver
más tronchos han de llover
que hay pelos en mis mostachos.
LUZBEL ¡De tus malicias reniego!
CUERPO Como yo de vos, por malo.
Hola, suben os al palo,
que del palo se hace el fuego,
y el que como ladrón viene
merece cualquiera pena. (vv. 822-859)

Una parte de los donaires del segmento estriban en estampas de la Biblia. El Cuerpo toma la escalera por la que asciende el Diablo como pretexto para bromear. La vincula con la del sueño de Jacob, de la que bajaban ángeles del Cielo (*Génesis* 28: 10-19). Luzbel recalca su maldad recordando las penalidades que le hizo pasar a Job, pero al Cuerpo le interesan más sus 7 hijos, que aprovecha para reírse de él, llamándolo *matasiete*: "el espadachín, fanfarrón, preciado de valiente y animoso" (*s. v. matasiete Diccionario de Autoridades*). El Cuerpo aduce métodos populares para espantar al Diablo y altera modismos como *cuerpo de tal*, juramento que expresaba admiración. A nuestro juicio, el Cuerpo emplea la variante de la frasemia *Cuerpo de Dios* o *Cuerpo de Cristo* para reafirmar su lealtad a Dios, e inmediatamente después usa la forma coloquial «el tal» para indicar que el Demonio apenas tiene importancia, era conocido, etc. Abajo, el Cuerpo equipara a Lubzel, en lo alto de la escalera, con la serpiente que embaucó a Eva y Adán en el Paraíso (*Génesis* 3: 5-7). Siguen las chanzas sobre la escalera en los versos siguientes. El Cuerpo le dice que puede ser visto como tercero y que podría recibir tantos palos —porque los *tronchos* son las varas de las hortalizas— como los pelos de su bigote. Por último, vincula la escala con la horca, a la que podría ser condenado por entrar en una casa ajena de la manera en que lo hacían los ladrones.

Observemos un último lance que pudo despertar la risa del senado. Se trata del momento en que el Cuerpo practica un exorcismo:

> *Sale el Cuerpo con tres o cuatro cruces en la cinta y hisopo de agua, y llégase al Demonio y échale agua y dice: "Sancho macarro, Dios me libre de ti como del diablo", dos veces.*
>
> LUZBEL ¿Que aquesto el Fénix permita?
> CUERPO Porque el diabro no me encuentre,
> no diréis que no estáis entre
> la cruz y el agua bendita.
> INSPIRACIÓN ¿Con el pecado haces tal?
> CUERPO Así en remojo se echa,
> bien sé que no aprovecha,
> mas que solo hay venial. (vv. 942-949)

Arias y Piluso (1975, 202) proporcionaron varias claves para interpretar la didascalia:

> *En la cinta*: alrededor de la cintura, en el apretador. *Hisopo de agua*: palo corto y redondo que termina en un manojito de cerdas o una bolsa de metal hueca y que se usa para esparcir agua bendita. *Sancho macarro*: nombre burlesco del demonio. Había un juego llamado *santo macarro* que consistía en ir manchando a uno la cara los demás, con la condición de quedar en lugar de éste el que se riera.

Además de los datos aducidos por los especialistas, de los que se infiere la comicidad de la indicación escénica, es importante llamar la atención sobre el paradigma del conjuro, que estudió Arellano (2001, 21-24) en la dramaturgia sacramental de Calderón de la Barca. El erudito señalaba que estas fórmulas solían estar en boca de los demonios o de sus agentes en los autos de Calderón. En la situación que nos atañe, el Cuerpo parodia un exorcismo, un tipo de conjuro que, como se sabe, era aplicado para controlar al Diablo. Posteriormente, el Cuerpo se mofa de los poderes del agua bautismal y arguye que solo hay pecados de fácil remisión.

La amistad en el peligro

El auto refleja el amor incondicional del Príncipe (Cristo) por el Hombre. Primero lo saca del pantano en que se halla atrapado para llevarlo a su corte divina. La abandona sin embargo para irse a los jardines de la Culpa, pero de nuevo el Príncipe auxilia al Hombre, al que introduce en una nave capitaneada por la Iglesia. A resultas de una tormenta, el Hombre es arrojado al agua, pero consigue salvarse porque se agarra de un madero (símbolo de la Cruz). San Pedro lo rescata, y, cuando va a ser juzgado finalmente por el Rigor, recibe la inmunidad del Príncipe, que le ofrece su pecho como sagrario.

Localizamos un aspecto cómico de la pieza sacramental en el pórtico de la acción. Placer está a punto de contar una historieta que le produce gracia. Inocencia se impacienta y le pide que empiece a narrarla. No obstante, Placer no puede empezar porque es incapaz de contener la risa: "PLACER. ¿No escuchas las aldabas / que me dan las carcajadas / de risa?" (vv. 18-20). Rigor anticipa la temática del cuento, que es la Redención del género humano, y la Inocencia le recrimina al Placer reírse del asunto: "¿Y así la risa te trae / de que el Príncipe cayó" (vv. 25-26). A lo que contesta el Placer: "¿Qué bestia no se riyó / cuando mira que otro cae?" (vv. 27-28). Veamos cómo desarrolla el cuentecillo:

Andábase el hombre
muy a sus anchuras,
buscando deleites,
caza de que gusta.
Por frescos jardines
diz que se los busca,
pero que al cogerlos
se van y le burlan.
Cogiole la noche
en triste espesura,
cayó en un pantano,
aunque por su culpa.
Hundiéndose iba
en las aguas turbias
porque se le entraron
hasta el alma suya.
Metido en el cieno
del agua profunda,
con ronca voz clama
por si alguien le escucha.
Viole una persona
de caridad mucha
y al "Ave María"
bajó a darle ayuda.
La mano le alarga
y apenas las juntan
cuando dio en el suelo
toda su hermosura.
Cubriose de barro
y aunque disimula,
le vio alguna gente
entre doce y una.
Desde aquí, Inocencia
le mira y le escucha,
que de él abrazado
celebra la burla. (vv. 37-72)

La historieta descansa fundamentalmente en el polvo y la tierra, los materiales de los que estaba formado el hombre según *Génesis* 2, 7; 3, 19 y *Job* 4, 19. Cristo desciende al lodazal de la tierra para redimir al Hombre, que cae del Edén al pantanto del pecado. El Verbo se encarna en María y, pese a ser humanado, es identificado por los Apóstoles. Placer concluye encuadrando la escena que tiene lugar a continuación en la trama, en que vemos al Príncipe cubierto de barro explicandoles a la Inocencia y al Placer por qué ha bajado a rescatar al Hombre del cieno pecaminoso.

El resto de ingredientes cómicos aparecen concentrados en las locuciones de la Envidia y la Pereza. En la primera participación de las abstracciones, la Envidia está enfadada porque a la Pereza le cuesta prepararse:

ENVIDIA ¿Quiéresme desesperar

de esperarte?
Dentro.
PEREZA ¿Para qué?
Por mí desesperesé
si se cansa de esperar.
ENVIDIA Acaba ya de salir,
desgreñada y desceñida
Pereza, ¿aún no estás vestida?
Sale.
PEREZA ¿De todo se ha de podrir?
ENVIDIA ¿Seis horas para abrochar
estás un botón?
PEREZA Así,
pues deprisa me vestí,
que más me suelo yo estar. (vv. 230-241)

Conviene imaginar al intérprete que hizo el papel de Pereza, despeinado y desarreglado, tardando más de la cuenta en vestirse. Amén de la lentitud de los movimientos, cumple fijarse en las frases con que la Pereza se jacta de su falta de ánimo:

PEREZA Voto al sol
que no ha habido caracol
que así pase su carrera.
Hago número no más
y en la medida me asiento.
ENVIDIA ¿Qué has hecho de tu talento?
PEREZA Enterrado le hallarás
con cinco necias dormido.
Esperé al esposo yo.
ENVIDIA ¿Y despertaste?
PEREZA ¿Pues, no?
¿Cuándo?
PEREZA Cuando ya era ido.
ENVIDIA ¿Comes?
PEREZA Como un luterano.
ENVIDIA ¿De tu trabajo?
PEREZA No, tío,
que en el invierno hace frío
y calor en el verano,
y no puedo trabajar,
mas, ¿sabe lo que quisiera?
Descansar. (vv. 251-268)

La Pereza se enorgullece de ser más lenta que los caracoles, de ser solo útil para aumentar el número de la especie, de carecer de aptitudes, de ser glotona y de su ociosidad.

Como se dijo arriba, el Hombre cae al mar producto de una marejada. Es socorrido por san Pedro, al que la dupla Envidia-Pereza dirige una serie de dardos que interesa anotar:

Sale san Pedro, de pescador, con calzones marineros, saltaenbarca y una red.

PEREZA ¿Dónde bueno con las redes?
¿Aún no ha olvidado la pesca?
Pero huye de la verdad,
pues la huyó y la dejó presa.
ENVIDIA ¿Dirá que es pescador de hombres?
Apuesto que aunque lo sea,
que por él no se echa al agua
ni se atreva a andar sobre ellas.
PEREZA Hundirase el pobre viejo.
¿De la otra vez no te acuerdas?
ENVIDIA Es piedra y con poca fe
y hundirse es propio de piedras.
PEREZA No sé si fue mucha o poca
la de quien de Dios reniega.
ENVIDIA ¿No has oído «el pan comido
y la compañía deshecha»?
Pues por él pudo decirse.
PEREZA Invidia, la boca cierra.
No eche mano al cuchillazo,
que te cortará una oreja.
Pues en el monte Tabor
el buen hombre, ¿qué quisiera?
¿Echarse a pechos la gloria
sin el cáliz de las penas?
Tras que mamola le dieron,
no faltó quien le dijera
que si bien es pescador
no sabe lo que se pesca.
ENVIDIA Quiquiriquí.
PEREZA Calla, Invidia,
no piense que le galleas
y que le das el vejamen
como gallo en las escuelas. (vv. 1040-1071)

Los chistes de la Envidia y de la Pereza se construyen sobre las debilidades que muestra san Pedro en diferentes pasajes del Nuevo Testamento (Arias y Piluso 1975, 14). Las alegorías se fijan en el oficio de pescador, que aparece mencionado en *Mateo* 4, 18-22 y *Lucas* 5, 1-11. Valdivielso utiliza en el texto la expresión *pescador de hombres*, que toma directamente de *Mateo* 4, 19: "Venid conmigo y os haré pescadores de hombres". Las alusiones a las redes y a la captura refrescan el número abundante de peces que pescó Simón Pedro después de que Jesús le recomendara echar las redes en la parte más profunda del lago (*Lucas* 5, 1-11). Con todo, el objeto principal de la Envidia y la Pereza es burlarse de san Pedro, y para ello conectan el milagro de los peces con las tres ocasiones en que Pedro niega conocer a Jesucristo (*Lucas* 22, 54-62), por lo que lo apodan o motejan como pescador o capturador de hombres, ya que por sus negaciones acabó presa la «verdad» divina. El fragmento bíblico que acabamos de citar refleja la cobardía de Pedro, de la que se sirve la Envidia para decir que Pedro no nadará para rescatar al náufrago. Pereza señala que el viejo se hundiría en el mar en caso de que fuera a salvar al Hombre. Para ello recuerda a *Mateo* 14, 22-23 en donde Jesús camina sobre las aguas, y *Juan* 21, 7, que recoge el momento en que Pedro se arroja al mar de Tiberíades cuando

es consciente de la aparición de Jesús. El hundimiento recibe un tratamiento cómico en la ficción, dado que los personajes dicen que Pedro caerá al fondo porque es una roca, reificación que se inspira en las palabras de Jesucristo que definían a Pedro como la piedra sobre la que se edificaría la Iglesia (*Mateo* 16, 18). Se pone de relieve la poca fe de Pedro, y es tachado de desagradecido con la frase coloquial *El pan comido la compañía deshecha*: "que se dice por los ingratos, que después de haber recibido el beneficio, se olvidan de él y no hacen caso, y se apartan de aquel de quien le recibieron" (*s. v. pan Diccionario de Autoridades*). Sin embargo la Pereza le pide a su compañera dejar los donaires porque Pedro le puede cortar una oreja, que refiere al pasaje en que amputó la oreja del criado del sacerdote en el huerto de Getsemaní (*Juan* 18, 10-11). Recriminan la actitud que tuvo cuando sucede el milagro de la Transfiguración del monte Tabor, dado que Pedro quiso que se instalaran tres tiendas (para Jesús, Moisés y Elías), con lo que cabría interpretar que tenía la intención de quedarse allí más tiempo. Asimismo, se ríen del tormento que recibió comparándolo con la mamola, que puede aludir a caricias, carantoñas, etc. La Envidia reproduce el ruido de los gallos, que nos conducen a la profecía de Jesús sobre la traición de Pedro, según la cual el apóstol negaría a Jesús tres veces antes del canto del gallo (*Mateo* 26, 34; *Marcos*, 14, 30; *Lucas* 22, 34 y *Juan* 13, 38). Finalmente, la Pereza le pide a la Envidia que deje de *gallear*, forjando un nexo —a través de una figura de falsa etimología— entre la onomatopeya y una ceremonia académica en que los estudiantes que se doctoraban en teología intercambiaban vejámenes con varios maestros presentes en la celebración del acto académico (Layna Ranz 1991, 141-148).

Conclusiones

En los autos explorados de Valdivielso se observa una proyección lúdica que confiere una sarta de elementos cómicos variados. Algunos de ellos radican en agudezas como dilogías o antanaclasis que derivan por lo general en agresiones verbales o conatos de violencia física. Estas situaciones son comunes en el cosmos entremesil, cuya presencia acentúa también la introducción de objetos como la vejiga. Del mismo modo, se aprecian interesantes pistas textuales sobre los atuendos bufonescos que pudieron haber llevado los actores, dado que alguna de las piezas observadas tiende relaciones con aves de colores llamativos que traen al recuerdo las ropas de los hombres de placer. Estas vertientes de la comicidad se maridan con otras formas más ásperas que trazan escenas que podrían referir a ajusticiados con los ojos extirpados. Este clase de estampas grotescas encuentran explicación en el paradigma de la torpeza y la fealdad, que jalonó la poesía cómica de los Siglos de Oro. Valdivielso introduce asimismo espacios que condicionan la comicidad de las acciones que se representan, ya que el contexto del Hospital del Nuncio propicia la introducción de secuencias en que alegorías desquiciadas bailan fuera de sus celdas para ser finalmente perseguidas por la portera Locura, que va tras ellas con un azote. En este ambiente se observa al Mal ridiculizado y un relato de la expulsión del Paraíso *vuelto a lo burlesco*. Amén de lo referido, el poeta introduce estructuras narrativas de naturaleza risible como el cuento, no alejado del mundo de las facecias, proverbios u otra clase de chistecillos. Una de las anécdotas introducidas por el dramaturgo toledano tiene un uso estratégico que tal vez responda a la intención de mitigar el contenido doctrinal, dado que con ella cierra una ilustración seria sobre los misterios de la fe. El otro cuentecillo registrado vuelve a referir burlescamente la caída de la humanidad en el pecado y la salvación de esta por Cristo. De igual modo, Valdivielso transfiere a algunas alegorías rasgos connaturales a los graciosos de la Comedia Nueva. Tal es la situación del Cuerpo en *El fénix de amor*, un lacayo del Alma

que se deja vencer por el sueño y por las apetencias, y que cultiva la comicidad verbal con figuras como las disociaciones léxicas, falsas etimologías, retruécanos, coloquialismos o expresiones sayaguesas que corrompen la fonética. Este personaje envilece también tradiciones filosóficas o parodia microestructuras como el conjuro al enunciar un exorcismo de manera graciosa. El poeta dramático exploró otras vetas satírico-festivas que tuvieron por blanco a san Pedro, objeto de burlas que reprueban sus flaquezas espirituales, combinadas agudamente con tradiciones académicas como la de los gallos.

Nótese que la inmensa mayoría de momentos cómicos parten siempre de la Biblia. No abundan las circunstancias que se aparten de la Sagrada Escritura, de lo que cabe deducir que los lances analizados se supeditaron generalmente al fin didáctico de transmitir la palabra sagrada de una forma placentera y desenfadada, lo que acerca el teatro sacramental de Valdivielso al subgénero de la comedia cómica.

Obras citadas

Arellano, Ignacio. "Aspectos cómicos en los autos de Tirso de Molina: *Los hermanos parecidos*, *El colmenero divino* y *No le arriendo la ganancia*." En Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, coords. *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998*. Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998. 11-24.

---. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001.

Arias, Ricardo y Robert Piluso, eds. *José de Valdivielso. Teatro completo*. Vol. I. Madrid: Isla, 1975.

Arias, Ricardo. "Los evangelios apócrifos en las obras dramáticas de José de Valdivielso." En François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, coords. *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. I. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines/Université de Bordeaux III, 1977. 159-170.

---. "Función de los proverbios en el teatro de Valdivielso." En Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, coords. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980. 67-69.

---. "Conceptos básicos en *El Fénix de amor* de José de Valdivielso." *Revista de Literatura* 60.120 (1988): 369-382.

---. "Alegoría bíblica e historia de la salvación en *El árbol de la vida* de José de Valdivielso." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 66 (1990): 79-101.

---. "Las lágrimas en el teatro de Valdivielso (1565-1638)." *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América* 53 (2001): 9-24.

La Biblia. Versión del P. Serafín de Ausejo. Barcelona: Herder, 2004.

Calderón de la Barca, Pedro. *Teatro cómico breve*. María Luisa Lobato, ed. Kassel: Reichenberger, 1989.

Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.

Duarte, J. Enrique. "Microestructuras en los autos sacramentales de José de Valdivielso: un camino hacia Calderón." *Les Cahiers de Framespa* 14 (2013). https://doi.org/10.4000/framespa.2393.

Flecniakoska, Jean-Louis. "Introducción." En José de Valdivielso. *El hospital de los locos / La serrana de Plasencia*. Madrid: Anaya, 1971. 7-26.

García Ruiz, Víctor. "Elementos cómicos en los autos de Calderón. Función y sentido." *Criticón* 60 (1994): 129-142.

Garrot Zambrana, Juan Carlos. "Fonction du *gracioso* dans l'*auto sacramental Mística y real Babilonia* de Calderón de la Barca." En Pierre Civil, coord. *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*. Paris: Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. 328-338.

Izquierdo Domingo, Amparo. "El vestuario en los autos sacramentales de José de Valdivielso." *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura* 38.1 (2022): 128-138.

---. "Elementos cómicos en los autos sacramentales de Lope de Vega." *Hipogrifo* 11.2 (2023): 99-113.

---. "Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivielso." En

Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, coords. *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2024. 327-340.

Kurtz, Barbara E. "The Play of Allegory in the *Autos Sacramentales* of Pedro Calderón de la Barca." En Virgil Nemoianu y Robert Royal, coords. *Play, Literature, Religion*. Albany: State University of New York Press, 1982. 61-85.

Layna Ranz, Francisco. "Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII). 'Gallos'." *Criticón* 52 (1991): 141-162.

Leavitt, Sturgis. "Humor in the *autos* of Calderón." *Hispania* 39 (1956): 137-144.

Nider, Valentina. "La comicità negli *Autos* di Calderón e l'esegesi biblica." En Valentina Nider, coord. *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*. Trento: Università di Trento, 2004. 289-309.

---. "La comicidad en los autos de Calderón: algunas reflexiones." *Anuario Calderoniano* 12 (2019): 93-111.

Piluso, Robert V. "El diablo en los autos de Valdivielso: ¿enigma literario?" En Eugenio de Bustos Tovar, coord. *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. 411-420.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. https://apps2.rae.es/DA.html.

---. *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo. *El caballero puntual*. Emilio Cotarelo y Mori, ed. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.

Serrano Deza, Ricardo. "Cómo crean el espacio escénico los graciosos de los autos: análisis de deícticos en *El año santo de Roma*." En Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, coords. *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. 243-254.

Tropé, Hélène. "Introducción." En Lope de Vega. *Los locos de Valencia*. Madrid: Castalia, 2003. 9-102.

Valdivielso, José de. *Teatro completo*. Ricardo Arias y Robert V. Piluso, eds. Vol. I. Madrid: Isla, 1975.

Voght, Geoffrey M. "Calderon's *El cubo de la Almudena* and Comedy in the *autos sacramentales*." En Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, coords. *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981. 141-160.

Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya, 1967.