Usos y funciones de las paremias en un discurso teatral: el *Códice de Autos Viejos* (segunda mitad del XVI)

Teresa RODRÍGUEZ
Université de Toulouse, Grupo Framespa (Francia)
teresarodriguez31@gmail.com

Recibido: 01-06-2011 | Aceptado: 26-06-2011

RESUMEN

El presente estudio se ocupa de la utilización de las paremias en el *Códice de Autos Viejos* (1550-1578), repertorio de breves piezas dramáticas en honor del Sacramento, con el propósito de explorar su función en la construcción del discurso teatral. Entre estas funciones, la más evidente es sin duda la caracterizadora, pues el refrán popular y el proverbio entran en el sociolecto de los distintos personajes (el villano, personajes bíblicos y alegóricos). Pero encontraremos también usos del refrán que entroncan directamente con el objetivo catequístico y celebrativo de este teatro sacramental: desde un punto de vista formal, las lecciones de la pieza se presentan con frecuencia al público a modo de refranes, calcando las formulaciones propias de la paremia; desde un punto de vista estructural, el refrán sirve en algunos casos de soporte sobre el que se despliegan tanto la acción dramática como el contenido doctrinal de la obra.

PALABRAS CLAVE
Paremiología. Códice de Autos Viejos. Estética teatral. Religión.

RÉSUMÉ

TITRE : « Les fonctions des proverbes au sein d'un discours théâtral: le *Códice de Autos Viejos* (deuxième moitié du XVIème siècle) ».

La présente étude propose une réflexion sur l'utilisation des proverbes dans le *Códice de Autos Viejos* (1550-1578), une collection de pièces brèves construites et jouées en l'honneur du mystère de l'Eucharistie. Notre propos consiste à découvrir quelles sont la place et les fonctions des proverbes dans l'élaboration du discours théâtral. Parmi ces fonctions, la plus évidente est sans doute la caractérisation des personnages, car le proverbe, populaire et érudit, fait partie des sociolectes respectifs du *villano* et des personnages bibliques et allégoriques. Mais d'autres utilisations du proverbe se rattachent plus directement au sens même de ce théâtre, profondément marqué par la catéchèse et par la célébration du Saint Sacrement, et ce d'un point de vue formel (la leçon de la pièce s'énonce souvent à la manière des proverbes, imitant leurs formulations) et d'un point de vue structurel, le proverbe étant parfois le support a partir duquel se déploient aussi bien l'action dramatique que le contenu doctrinal de l'*auto*.

MOTS-CLÉS
Parémiologie. Códice de Autos Viejos. Esthétique théâtrale. Religion.

ABSTRACT

TITLE: "Functions of sayings in the theatrical discourse: the *Códice de Autos Viejos* (second half of 16th century)".

The present study concerns the use of sayings in the *Códice de Autos Viejos* (1550-1578), a collection of short dramatic pieces that celebrate the Eucharist. Its aim is to explore the functions that some sayings acquire in the construction of a theatrical discourse marked by a catechistic and celebratory objective. Among these functions, the most obvious one is the characterizing use, as popular sayings and adverbs are markers of sociolect of different roles (the mean one, biblical characters and allegorical figures). Other uses of sayings are directly related with the catechistic and celebratory objective of sacramental theatre: formally, lessons are frequently presented by means of sayings, copying their paremic structures; from a structural point of view, sayings are, in some cases, the base from which the dramatic action and the doctrinal content of plays are developed.

KEYWORDS
Paremiology. Códice de Autos Viejos. Theatre aesthetics. Religion.

INTRODUCCIÓN

El *Códice de Autos Viejos*, editado en 1901 por Léo Rouanet bajo el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, es un conjunto de 96 obras dramáticas, casi todas en verso. Se trata probablemente de un repertorio dramático para la festividad del *Corpus*, propiedad de una compañía teatral, de alguna iglesia (quizás sevillana) o de un coleccionista (De los Reyes Peña, 1988: 123). La datación de las obras que lo componen se situaría, a juicio de los críticos, entre 1550 y 1578[1], aunque algunas de las piezas bien podrían ser refundiciones de autos o farsas anteriores a estas fechas.

Como el teatro religioso de la primera mitad del XVI (Diego Sánchez de Badajoz es sin duda uno de sus máximos exponentes), el teatro del *Códice* es esencialmente catequístico y celebrativo. El amplio abanico de argumentos que ofrecen las distintas obras se cierra en una serie acotada de escasos asuntos: el sacramento eucarístico –prefigurado, esto es, *probado* ya por las figuras del Antiguo Testamento), la responsabilidad determinante del hombre en su salvación o su caída (entiéndase el valor de las obras y de la penitencia) y, como corolario, la absoluta redención de todo individuo gracias al sacrificio de Cristo (negación clara de una hipotética predestinación). Mucho se ha debatido sobre el combate de la Iglesia contra las tesis luteranas a través de la celebración de los puntos refutados por Lutero, y sobre el papel del teatro religioso –un teatro que la Iglesia potenciaba y controlaba– en dicho combate[2]. El *Códice* se sitúa bajo esta misma perspectiva, y baste decir al respecto que supone un acabado ejemplo de teatro orientado al pueblo, a quien se pretende instruir o aleccionar de manera clara y sencilla[3]. Este propósito catequístico conforma la escritura teatral, donde encontraremos ciertas fórmulas ya codificadas del primer teatro castellano, (la pareja rústico ignorante frente a noble o letrado como soporte del diálogo doctrinal), y el recurso cada vez más frecuente a la alegoría, tan importante, años más tarde, en la gestación del auto sacramental barroco. La finalidad didáctica conforma igualmente la expresión misma del texto dramático, un texto que debe resultarles accesible a los espectadores, esto es, sencillo y a la vez cercano; nada hay por ello de extraño que en el diálogo emerjan, con fines variados, expresiones proverbiales, adagios, refranes y, en general, todo un conjunto de fórmulas bien conocidas por el público, en un intento de acercarse a los espectadores y de implicarlos en el mensaje doctrinal que se presenta en las tablas.

La relación de nuestro corpus con las paremias no se limita al plano formal, a una convergencia de registros que acerca la escena y el público. En su concepción misma estos textos dramáticos guardan estrechas similitudes con la paremia más representativa en español, esto es, el refrán (Sevilla Muñoz, 1993: 16). Volviendo, en efecto, sobre el variado elenco de acepciones del término «refrán», desde las recopilaciones renacentistas hasta estudios

[1] Mercedes de los Reyes ratifica la opinión de Rouanet y sitúa estas piezas entre 1550 y 1570 (De los Reyes Peña, 1988: 182-218). Miguel Ángel Pérez Priego (1987: 262) da como posible el período comprendido entre 1559 y 1578.

[2] Para Pérez Priego (1987: 280), todas las piezas convergen en un punto teológico único: la exaltación del sacramento de la Eucaristía, erigido en dogma fundamental de la doctrina donde, como ya había recordado Wardropper, se cifran y encuentran explicación todos los demás dogmas.

[3] El programa celebrativo y didáctico explica el impulso que da la Iglesia al teatro religioso, en particular a los dramas sacramentales del contexto postridentino: «Un factor de fundamental importancia, a mi juicio, es el impulso que, al manifestar la necesidad de aleccionar al pueblo en materia religiosa a través de la predicación y el arte (Sesiones XXIV, cp. VII, y XXV), el Concilio de Trento da a las representaciones religiosas y, en especial, a las del *Corpus,* por el deseo que se advierte en dicho concilio de hacer volver esta fiesta a su primitivo espíritu, si bien afirmando su valor como arma de combate contra sus enemigos desde el esplendor y la alegría (Sesión XIII, cp. V, *apud* De los Reyes Peña, 2005: 14)».

contemporáneos[4] asoma como nota dominante del refrán la enseñanza que en él se ofrece. Recordemos en este sentido la definición de Louis Combet: «Le *refrán* serait, en définitive, une phrase indépendante, anonyme et notoire qui, sous une forme elliptique, directe ou de préférence figurée, exprime poétiquement un enseignement ou un avis d'ordre moral ou pratique» (Combet, 1971: 58). Los refranes y las piezas de nuestro corpus tienen en común, bajo fórmulas bien propias, el ser ambos la expresión en clave poética de una enseñanza.

Pero el *Códice* es una muestra variada de formas de escritura, no un conjunto homogéneo. Y aspectos como la anonimia[5], la distancia temporal, las variaciones poéticas que van de una pieza a otra hacen imposible toda pretensión de sistematizarlas en reglas cerradas. Es más, atendiendo al contexto probable de su creación, las obras que componen el *Códice* quedan enclavadas en dos posiciones radicalmente diferentes en torno al refrán: de su recuperación a manos de letrados (movimiento empezado en la Edad Media, que cobrará nuevo impulso bajo el Humanismo, como bien se sabe) hasta su censura –y aun repulsa– en pluma de numerosos escritores a finales del XVI (Ynduráin, 1955). Nada hay de extraño, pues, en que el uso de la expresión proverbial pueda, de un auto a otro, recibir tratamientos bien diferentes, cuando no contradictorios. Por ello, en estas páginas nos limitaremos a explorar su uso y funciones en el *Códice de Autos Viejos*; a descubrir, en otras palabras, qué papel cobran algunas paremias en la construcción de un discurso teatral donde se funden una estética dramática y un propósito catequístico y celebrativo.

1. FUNCIONES Y SENTIDO DE ALGUNAS PAREMIAS EN EL *CÓDICE*

Entre las funciones de las paremias la primera, por más evidente, es sin duda la función caracterizadora. Dejando de lado, por el momento, adagios, proverbios y aforismos (más propios de un discurso sapiencial y erudito[6]), los refranes, las frases hechas, los modismos, los idiotismos y, en general, todas aquellas fórmulas asimilables a lo popular son rasgos verbales que constituyen el sociolecto literario del pastor o villano ignorante. No es ocasión aquí de estudiar cada uno de estos rasgos identificadores (entre los cuales estarían las fórmulas rituales que abren y cierran el diálogo, la frecuente semantización errónea que el pastor o villano bobo hace del discurso ajeno, los juramentos, las interjecciones y onomatopeyas, y un largo etcétera). Lo significativo es que este tipo de expresiones ya acuñadas anclan al personaje en un espacio propio, constituyendo un discurso-retrato fácilmente reconocido por los espectadores, como lo había sido ya desde el primer teatro castellano el sayagués literario del pastor. Más que un rasgo de verosimilitud, la paremiología popular funciona como elemento poético, carta de visita del villano estereotipado, ahora presentado como bobo, y alimentará el choque verbal entre un enunciador ridículo y sus interlocutores graves.

La frontera lingüístico-actancial entre el villano/bobo y los personajes serios es particularmente nítida en algunas piezas bíblicas, donde el rústico se hace reflejo carnavalesco de lo que son y viven los personajes sagrados. La fraseología popular tendrá aquí un valor que

[4] Una síntesis de las distintas estimaciones del término «refrán» a lo largo de los siglos figura en el artículo de Luis Alberto Hernando Cuadrado (1999: 273).

[5] Solo en una de las 96 piezas del *Códice* aparece el nombre del dramaturgo: el *Auto de Caín y Abel* (XLI) del Maestro Jaime Ferruz.

[6] Recuérdese la separación que establece Juan de Valdés entre los refranes castellanos, nacidos en el vulgo y transmitidos oralmente, y los latinos y griegos, conservados en la lengua escrita y, por lo tanto, propios de letrados: «No tienen mucha conformidad con ellos [esto es, con los refranes latinos y griegos], porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas dotas y están celebrados en libros de mucha dotrina» (Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. 1988). Naturalmente, esta demarcación no es, en la práctica, tan tajante.

podríamos calificar de emblemático. En efecto, la presencia de un determinado tipo de paremias no solo sirve de marcador al discurso del villano sino que, por el concepto que de ellas se desprende, tales paremias refieren toda una visión del mundo dominada por la carnalidad extrema y el egoísmo, atributos estereotipados del pastor/bobo. En el *Aucto del Magná*, al «nosotros» de Rubén, portavoz del pueblo hebreo, se opone el «yo» del villano, y tras las dramáticas quejas que Rubén dirige a Dios[7] entra el bobo en escena con una expresión popular cosificadora, el «tener la barriga como un atambor/un tambor» («mi *barriga* qu'estava, Dios la bendiga, / que *parecía un atanbor*», vv. 57-59), grotesca nostalgia de un pasado del que solo recuerda la abundante comida. Boca y estómago se hacen omnipresentes en el discurso carnavalesco del bobo, hasta el punto de que la barriga se convierte, según él, en un ente autónomo, capaz de responder verbalmente del hambre que sufre. Nuestro personaje emplea y reescribe otras expresiones fijas populares, como «dar la capa con la capilla»[8] (variación del «dar la capa» o «comerse la capa»), que remiten a esa misma obsesión por la comida que falta. En el *Auto de Abraham quando venció los quatro reyes*, los refranes y los dichos populares empleados por el pastor bobo van marcando uno de sus rasgos inherentes, la cobardía, defecto que lo opone al héroe del auto, el valiente y victorioso Abraham: «más vale buen correr», «Mas vale salto de mata/ digo yo y dijo el vil» (vv. 23-24) y un escatológico –aunque incompleto– «Quien de miedo se murio… / No quiero yo tal mortaja», vv. 186-187)[9].

El egocentrismo hipertrofiado del pastor bobo, egoísta, cobarde y receloso, se manifiesta también por refranes en el *Aucto de los Desposorios de Joseph*. El villano parlero aparece aquí como competidor y doble grotesco del comedido José, al que intenta igualarse en el amor de Senec: «Con vos me entierren[10]. Yo digo / ruin sea quien por ruin se tiene» (vv. 191-192), amago de la acumulación jocosa de refranes que tanto se utilizará con fines burlescos en el segundo *Quijote* y en los entremeses de finales del XVI. La autoafirmación ridícula del criado y su pretensión de elevarse por encima de su estado habían surgido antes en un disparatado: «Valgo para pregonero / que so como asi lo quiero» (vv. 162-163), grotesca (y carnavalesca) mezcla entre lo alto de la autoridad clásica de Juvenal (*Sic volo, sic iubeo*, «así lo quiero, así lo mando») y lo infinitamente bajo del oficio de pregonero, uno de los más viles de la época[11].

Esta competencia frástica de dichos y refranes populares se ensancha con el empleo de romances[12]. Y nuestro villano/bobo da prueba de poseer un auténtico bagaje del romancero pues

[7] RUBÉN: «¿Por ventura tu querras, / Señor, matarnos aquí, / pues libertado nos as, / y que no ayamos de ti / lo que a todo el mundo das? / Si esto ymajinas, Señor, / en el mar nos ahogaras/como aquel rrey pecador, / o en Ejipto nos dejaras, / qu'esto fuera lo mejor», vv. 46-55.

[8] BOBO: «Que tan sola una morçilla / no se halla, aunque honbre de / la capa con la capilla», vv. 203-205. Sobre la expresión «dar la capa» figura en el *Diccionario de Autoridades* (1729): «phrase que denota ser uno mui liberal, y que no se reserva para sí aun lo mas preciso [.. .] Darále la capa dice nuestra Lengua por significación de amor». También la derivación enfática («capa/capilla») aparece en la fraseología popular, como en el juego de palabras «Quien tiene *capa*, luego escapa; quien *chapirón*, o escapa o non», registrado por Correas (Q765).

[9] Con cierta frecuencia los refranes se insertan truncados en el discurso dramático. La omisión supone una llamada implícita a la cooperación de los espectadores, quienes conocían perfectamente tales enunciados y los completaban mentalmente. Se establece así una relación de complicidad divertida entre personaje y público.

[10] «Contigo me entierren *que sabes de cuenta*» (Correas C1036)).

[11] La cita del bobo puede también hacerse eco parcial del refrán «Mi marido es tamborilero; Dios me lo dio y así lo quiero» (Panizo Rodríguez, 1990: 70).

[12] Entre los versos que se desgajan del conjunto para convertirse en expresión o refrán está el «ojos que nos vieron ir, / nunca nos verán en Francia» –citado más adelante– del romance de Belerma, que ya Correas recoge. El mismo Correas trataba la interrelación entre fraseología y formas poéticas en su *Arte de la lengua española castellana* (1625): «de rrefranes se an fundado muchos cantares, i al contrario de cantares se han fundado muchos rrefranes, como son todos los estribillos de villanzicos i cantarzillos

recurre a él en un contexto que guarda poca relación con el original de la fuente[13]. Como los refranes, los romances estaban en mente de todos los espectadores de la época[14], y constituían con aquellos un catálogo de expresiones identificables como «acervo popular» o, por mejor decir, asociadas al pueblo.

Refranes, modismos y ecos paródicos del romancero hacen del discurso del bobo una auténtica polifonía, un tejido de dichos ajenos que nuestro locutor va ensartando en su discurso y adaptando a la situación dramática, es decir, re-contextualizando, con mayor o menor atino. Las expresiones proverbiales que jalonan el discurso del villano dan cuenta de un saber pragmático, sí, pero expresado de manera burlona y cuyo origen «popular» choca ya de entrada con el registro de la fuente sagrada. El bobo rústico se conforma así en su función de doble villano, grotesco y jocoso de los personajes serios/ilustres. Y recordemos que el choque entre ambos tipos de personajes con sus respectivos discursos entra en la vertiente «deleitosa» de la exposición doctrinal según el principio poético horaciano *docere/prodesse/delectare*[15], escrupulosamente respetado en el teatro religioso populista de la época. Letra bíblica y letra profana (la del villano/bobo) comparten el espacio dramático, pero pertenecen claramente, en la recepción del espectador, a dos universos paralelos, el sagrado-serio moralizante, y el profano-cómico lúdico[16].

En los casos citados el refrán no refleja tanto la situación en la que surge sino, y sobre todo, lo que *es* su enunciador. La paremia popular sale, pues, del enunciador para remitir al enunciador mismo, entrando entonces en un proceso de auto-reflexividad que tiene no poco que ver con el funcionamiento teatral del bobo[17]. Pero ocasiones hay también en las que la paremia aparece en boca del personaje con una pretendida función sentenciosa, obedeciendo a la función primera del refrán. Se trata, en estos casos, de la respuesta del villano a una situación ajena, la de los personajes bíblicos, a la que él asiste como espectador. No enuncia, como veremos, una lección propiamente dicha, sino más bien una versión deturpada de la situación «seria» que se hace pasar por un filtro popular –entiéndase, la mirada y el saber prosaico del bobo. Citemos como ejemplo la manera en que el bobo resume maliciosamente el cambio de actitud de la joven

viexos» (cit. por Barrio Alonso, 2001: 398). Recordemos que una de las formas más activas de transmisión del romancero viejo es el canto. Sobre la relación entre refranes y cantares antiguos, véase Frenk, 2006.

[13] El *contrafactum* de romances como el de Belerma en un «O barriga triste, enferma / por mi mal fuiste engendrada», de la bella malmaridada («de las más lindas que vi», apostilla burlona utilizada como frase hecha en múltiples piezas del *Códice*), o del romance *Tiempo bueno, tiempo bueno* («Que en solo verme sin ti / todo comer me es ageno») son algunas de las muchas referencias parodiadas en nuestras obras. Parodias hay también de autores más cercanos en el tiempo, como Garcilaso o Montemayor, pero las más frecuentes son, con mucho, las de los romances viejos.

[14] Doblemente conocidos, pues no solo los espectadores estaban familiarizados con los romances, sino también con sus *contrafactum* paródicos, que encontramos en las abundantes ensaladas del siglo XVI.

[15] El choque de actitudes y registros es fuente de comicidad segura, y sirve por ello de «distensión» al discurso doctrinal, según la fórmula acuñada ya en el siglo XV por Íñigo de Mendoza, utilizada en el teatro desde la égloga de Encina. Como es bien sabido, López Pinciano recoge en su obra *Philosophia* este principio, haciendo del enseñar y deleitar condición necesaria del poeta.

[16] En esto buena parte de las piezas del *Códice* reactivan el esquema teatral de las farsas castellanas anteriores, particularmente las de Torres Naharro y Lucas Fernández: «En ellas se utiliza al pastor y su mundo como elemento yuxtapuesto a la presentación o a la narración del nacimiento de Cristo. Los dos asuntos viven en espacios paralelos, con una clara invasión del primero por el segundo a medida que la obra avanza» (Hermenegildo, 1995: 50). Caso distinto, naturalmente, es el del pastor que expone a los espectadores la lección de la pieza, personaje en el que se conjugan rusticidad y saber.

[17] Raramente el pastor (aparezca este ahora como criado, bobo o con nombre propio) hace avanzar la acción principal, sino que se limita más bien a protagonizar secuencias dilatorias que amenizan la trama. Es un personaje-tipo cerrado sobre sí mismo, como lo es su discurso.

Senec hacia José (despreciativa primero, después arrepentida y enamorada, hasta el punto de renunciar a dioses y riquezas), y el desenlace de la farsa con la boda entre los dos jóvenes:

«*No lo quiero, no lo quiero,*
y hechamelo en la capilla.»
Y, a fee, que la moçalvilla
que quiere ya al cavallero
mas que a nadie de la villa!
Cosa es esta d'espantar,
que al fin *unos an ventura*
y otros ventrada y vasura;
y ansi es sienpre el casar,
y esta fue ventura pura. (vv. 671-680)

El bobo se hace aquí comentarista socarrón, intérprete de la escena bíblica a la luz de su propia experiencia prosaica. Así el refrán vulgariza, en el sentido literal del término, la situación bíblica, y hace patente una vez más la distancia que media entre el villano y los personajes de la Historia Sagrada. Ocasiones hay incluso en las que nuestro personaje refranero sentencia de manera totalmente errónea la situación, como el pastor maldiciente del *Aucto del Martyrio de Sancta Bárbara* («Da[r]l'as a la maldiçion, / la moça pierniquebrada, / y desterralla al rrincon; / que nunca vea el canton / hasta que sea casada», vv. 221-25), quien aplica uno de los muchos refranes misóginos a una santa Bárbara discreta y varonil (opuesta entonces al arquetipo femenino forjado en el refranero popular), y recibe por tal injuria castigo divino. Pero incluso en estos casos la paremia popular alimenta la caracterización dramática de su enunciador, por cuanto el uso inapropiado del refrán (aquí, por la falta de discreción del pastor) refleja otro de los rasgos de nuestro burdo personaje, a saber, la necedad[18].

Refranes y modismos se encuentran también en personajes alegóricos que se construyen como trasunto del pastor/bobo asumiendo sus rasgos. Es el caso, entre otros, de Viçio en la *Farsa sacramental de la Fuente de la Gracia* con su repetido «en el viçio esta el placer»[19]; es el caso también de Pecado en la *Farsa del Triunpho del Sacramento* («Quiere que vamos por lana / y volvamos trasquilados?», vv. 243-44; «Ay! Engaño, plega a Dios / que entremos con pie derecho», vv. 273-74) y Estado de Inocencia («porque la señora Martha / bien canta despues de arta / como lo dice el refran», vv. 292-94; «Que llueva Dios, que no llueva / nunca falta la comida[20]», vv. 298-99, burlesca nostalgia del Edén perdido); es el caso, igualmente, de Cuerpo

[18] «El refrán que no viene a propósito antes es disparate que sentencia», le dirá Don Quijote a Sancho (*Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, II, 67). La censura hacia los necios que utilizan proverbios y sentencias tiene raíces mucho más antiguas, pues se recoge ya en la Biblia (Cantera Ortiz de Urbina, 1993: 17-28).

[19] «Buen comer y buen beber / que en el vicio está el placer» (vv. 165-66 de su folía inicial), «Si es vino yo soy contento / que en el vicio está el placer» (vv. 230-231). La paronomasia, como aquí *vino/vicio*, es frecuente en el refranero. En cuanto al contenido, el enunciado se enlaza con refranes como «No hay placer, do no hay comer», «No hay placer tan halaguero como tener mucho dinero», «Date a placer, Miguelejo, morirás viejo», y otros muchos. Pero, como en tantas otras ocasiones, la voz del refranero ofrece también numerosos ejemplos del juicio contrario («No hay vida sin muerte, ni placer sin pesar», «El día del placer, víspera es del pesar», «La tristeza que más duele, es la que tras placer viene», etc.), sobradamente conocidos y que sin duda el espectador tenía en mente cuando escuchaba al personaje. No es aventurado suponer que estas versiones de tono ascético pudieran reforzar las expectativas del público que esperaba como desenlace lógico la derrota de los personajes negativos, y el adoctrinamiento de los ignorantes, como Viçio.

[20] Variación a partir del refrán valenciano «Llueva o no llueva, / que trigo cogen en Orihuela», dicho del que encontramos ya una glosa en la *Crónica de Valencia* de Martín de Viciana (1564).

en la *Farsa del Sacramento llamada La Esposa de los Cantares* («Que no se tomo Zamora / como dicen, en un hora», vv. 99-100), y tantos otros. En algunas de estas citas encontramos una vez más rasgos emblemáticos del villano bobo, como la animalización metafórica (oveja = hombre) o el amor a la comida.

En la ya citada *Farsa del Triunpho del Sacramento*, donde tanta importancia cobran las paremias, el uso del refrán alcanza también a personajes tradicionalmente más «ilustres», como Soberbia y Envidia. La paremia es usada aquí a modo de mote o lema, y remite al concepto epónimo que el personaje encarna. Así, la valentía aparente de Sobervia («porque mejor es dezir: / 'Mas vale morir con honrra / que deshonrrados vivir'», vv. 97-99; «Por eso traigo por mote / 'Al mayor temor osar'», vv. 103-14) marca en realidad el engreimiento y el heroísmo fingido, propios del Soldado Fanfarrón, como denuncia –no podía ser menos– la resentida Enbidia: «Menos palabras, hermana, / como dizen, y más obras» vv. 138-39; «[…] de tal gloria y jatançia / nadie arriende la ganançia: / que ojos que nos vieron yr, / nunca nos veran en Francia», vv. 156-59. Como en los casos anteriores, y a pesar de las diferencias de registro, la paremia desempeña aquí una función caracterizadora. Y también, una vez más, una función demarcadora, por cuanto establece fronteras entre los personajes: más adelante en la obra, Justicia, Esperanza, Misericordia y Fe, portavoces de la lección doctrinal, se expresarán en un registro elevado, sin giros populares y sin refranes.

Ocasiones hay en que estos personajes alegóricos negativos esgrimen refranes y dichos sentenciosos con fines suasorios, como el «No te creas de mujer[21]» (v. 515) con que el Herror/Demonio del *Aucto de los hierros de Adan* intenta cerrar los oídos de Ynorancia a las palabras de Fe. Pero, y paradójicamente, el decir popular es también objeto de desprecio y desconfianza, y este mismo personaje de Herror se escuda en ello a la hora de negar la doctrina sobre la Penitencia, doctrina de la que evacúa todo valor teológico y que deja relegada al terreno del dicho vulgar, propio de ignorantes, y, por lo tanto, erróneo: «Dicho es bulgar de la gente / por poder pecar sin rrienda / que aquel que peca y se enmienda / y el que peca y se arrepiente / dize que a Dios se encomienda / Mas entiendese, ygnorante / qu'el tal arrepentimiento / por si solo no es bastante» (vv. 505-12). Este juicio (y este uso) contradictorio de lo popular no obedece, evidentemente, a un error de percepción por parte del personaje; desvela más bien el estatuto bivalente y engañoso de la palabra de un Lucifer/Herejía que recurre a la manipulación retórica para cazar a sus víctimas. No en vano el jesuita Pereyra, a fines del XVI, calificará al Diablo como el primero de los sofistas (Wajeman, 2007: 159).

En los casos que hemos examinado, las paremias populares parecen entrar en estrecha dependencia con su enunciador. De la forma misma se aprovecha sobre todo su «sabor a pueblo», su adscripción a una esfera villana que alimenta en el plano verbal la caracterización paradigmática del personaje, como lo hacen en el plano visual las melenas desgreñadas, el atuendo o los accesorios escénicos. Atendiendo a la visión del mundo que estos refranes vehiculan, la paremia remite a las bases de la construcción misma del personaje villano en el teatro renacentista, un personaje animalizado, dominado por placeres básicos como el comer, el beber y el dormir, apegado egoístamente a su supervivencia y ajeno a toda espiritualidad o sentimiento ilustre, atributos estos exclusivos de los héroes positivos. En esta instrumentalización que de la paremia popular hacen los dramaturgos, del refrán se explota la malicia socarrona más que la sabiduría de la experiencia; y, en todo caso, no es este un saber compartido por los demás personajes, y mucho menos admirado, sino prosaico o disparatado. Del refrán como saber popular hemos pasado al refrán como expresión de lo villano, y de ahí a la villanía («De villanos se dixo villanía, por el hecho descortés y grosero», explicará Covarrubias en su *Tesoro*). Cuando el refrán o la expresión paremiológica se ponen en boca de

[21] Eco de los numerosos refranes donde se pone en tela de juicio la sinceridad de las mujeres, quizás truncado del «no te fíes de mujer ni de mula de alquiler».

personajes alegóricos de «filiación más alta», es a menudo como objeto de manipulación, y el uso desviado del refrán entronca con la esencia misma del personaje, bifronte y engañoso.

Ahora bien, esta utilización sesgada de las paremias no es en absoluto la única. La carga sentenciosa de estas fórmulas breves se explota también con fines didácticos y aun estructurales, como veremos. Parece innegable, de hecho, que nuestros anónimos dramaturgos tenían conciencia de la autoridad que podían representar refranes y proverbios. Tal estimación se deja ver en el hecho de que se copian sus formulaciones[22] a la hora de presentar las lecciones de la pieza. Numerosas son las ocasiones, en efecto, en las que la estructura impersonal de ciertas paremias («El que…», «Quien…», «Hombre…», etc.) se toma como urdimbre sobre la que se construye la frase, con lo que esta alcanza visos de verdad universal. Es el caso, por ejemplo, del discurso de Raquel en el *Auto de la lucha de Jacob con el ángel* («Qu'el varón que teme a Dios / no debe temer al honbre», vv. 149-150), de Jacob en el *Auto del robo de Digna* («Quien hijas a de criar / por hombre qu'es malandante / bien le podemos llorar», vv. 371-73; «Quanto mal haze una hija / en demas si no es subjeta», vv. 379-80), de Senec en el *Aucto de los desposorios de Joseph* («siempre la persona ayrada / habla y haze sin sazon / como bestia desbocada», vv. 238-40), de Justicia, hablando del pecado original en el *Auto de la Justicia divina contra el peccado de Adan* («Quien sale de la costilla / a de salir con mancilla», vv. 343-44), y tantos otros. Numerosos son también los juegos paronomásticos propios del refrán, como en la exhortación que Eulalia le dirige a Calfurnio en el *Aucto del martirio de Sancta Eulalia* («No pienses siempre bivir, / que entonçes será el partir», vv. 308-09).

La apropiación del valor universal del refrán y el proverbio mediante el calco de la forma se deja ver particularmente en uno de los motivos más presentes en el *Códice*, esto es, la censura de todo intento por desvelar a través de la razón los misterios divinos, y en particular el misterio eucarístico de la transustanciación. Así lo enuncian Confesión, Contrición y Penitencia en la *Farsa del sacramento llamada La Esposa de Los Cantares*: «Quien a Dios quiere hallar / con las tres le a de buscar» (vv. 165-66). En la *Farsa del Entendimiento niño*, construida enteramente sobre este motivo, la forma proverbial se transmite a uno de los villancicos que condensan la enseñanza de la pieza: «El que entidimiento tiene / jamás lo deje meter / en cosas que no conviene / porque se podria perder» (vv. 291-94). En la *Farsa del sacramento de Los quatro evangelistas* se vuelve al valor primero del refrán como doctrina provechosa del anciano[23], pues es Antón Ejido, el más viejo de los pastores[24], quien la dicta («que mejor es buena fee / que andar buscando honduras», vv. 84-85), si bien los cuatro evangelistas, desde la autoridad bíblica, serán quienes validen tal enseñanza.

Estas frases pseudoproverbiales, estas «ideas proverbializadas» traducen lecciones que son tanto de tipo práctico, de comportamiento, como de carácter espiritual. Entretejen así desde el discurso, y apoyándose en la acción escénica, el programa de salvación que se le propone al espectador. En este programa, lo hemos visto, se insiste particularmente en la necesidad –y el contexto postridentino se prestaba a ello– de aceptar ciegamente la doctrina, sin perderse en (y por) explicaciones racionales.

[22] Para las características formales del refrán, véase Sevilla Muñoz (1993: 16).

[23] «En primer lugar afirmo que los proverbios se llaman ley antigua, pues se suele decir 'es un antiguo Proverbio'». Aristóteles, en el segundo libro de *Ética*, lo confirma: «Los dichos de los ancianos deben obedecerse como una ley». En segundo lugar mantengo que la vejez o antigüedad debe venerarse o reverenciarse, porque, aquello que los antiguos dicen debe considerarse como Derecho. Igualmente deben observarse los estatutos de los antepasados. La canicie denota sabiduría; la canicie de los hombres es prudencia. Y cuando no se encuentra la autoridad de la Sagrada Escritura, debe preguntarse a los ancianos de la comarca; fácilmente encuentran los ancianos lo que buscan. La antigüedad se considera como ley. Además los más viejos deben guiar a los más jóvenes» (*Seniloquium*, ed. 2004: 27).

[24] GIL: «Ola, digo, Anton Ejido, / vos que soys viejo pastor, / terneis esto ya sabido […]», vv. 76-78.

Nos hemos referido en la introducción a la heterogeneidad de este amplio repertorio teatral que es el *Códice de Autos Viejos*. Y sería simplista reducir la utilización de las paremias en nuestro corpus a una mera oposición entre el refrán popular, instrumentalizado con fines cómicos, y el proverbio (o pseudoproverbio) como forma sapiencial. Entre los numerosos refranes que aparecen en el texto dramático, casos hay en los que el refrán popular no solo condensa la enseñanza de la pieza, sino que, además, estructura la acción. Refranes y proverbios reflejan de manera condensada partes importantes de la obra con las que mantienen estrechos lazos de analogía.

Encontramos un ejemplo de esta *mise en abîme* en el sencillo *Aucto del destierro de Agar*. Durante el diálogo que abre la pieza, Abraham le pregunta a Sara la causa de su tristeza; Sara se refiere entonces a su discordia con Agar, y remite a la antigüedad de su dolor bajo la imagen metafórica de una herida aún abierta: «que ya la llaga es antigua; / rrefrescalla es muy peor, / porqu'el dolor no mitiga, / antes aumenta el furor» (vv. 72-75). Los versos son amplificación poética de varios refranes populares, como el conocido «refregadas, duelen más las llagas»[25], metáfora que se adapta perfectamente a la expresión de dolor del personaje. Pero la función del refrán, aquí ligeramente modificado en su forma, no es solo expresiva: la mención a una llaga ya antigua abre en la obra una analepsis informativa por la que Sara le recuerda a Abraham (y al público) el antiguo pacto entre ella y su esclava para poder darle descendencia al patriarca. Además de dar pie a este segmento informativo, la imagen «llaga-dolor» se hará hilo conductor entre los diferentes personajes y a lo largo de toda obra: en esta imagen convergen la aflicción de Sara, que ve a su hijo legítimo desplazado por Ismael; el desgarro, físico como herida, del padre al despedir al hijo primero; el dolor-herida de la madre esclava que asiste, impotente, a lo que imagina será la muerte de Ismael. Los versos suponen, pues, la reescritura –guardando el sentido y amplificando la forma– de una expresión idiomática conocida y común, generadora de una metáfora de fácil interpretación. Desde su posición de apertura del diálogo dramático, el dicho se proyecta en estructura radial sobre el conjunto del texto.

Terminaremos con un ejemplo más acabado de la función poética que puede desempeñar el refrán, utilizado a la vez como símbolo y como soporte de analogía. Se trata, en este caso, de la alegórica *Farsa del sacramento de Peralforja*. Se abre la obra con la entrada en escena de Peralforja (Apetito) y su hermana, Teresa Jugón (Sensualidad), cuyas únicas preocupaciones son, respectivamente, comer y bailar, actitud que deplora el padre, Trabajo. Con las quejas de Trabajo corren parejas las quejas de Yglesia, que lamenta con amargura la infidelidad de uno de sus hijos, Lutero. En la obra se entrecruzan, pues, dos situaciones simultáneas, la de Trabajo con sus hijos, Peralforja y Teresa Jugón, y la de Yglesia. Se entrecruzan igualmente dos contextos, escénico el uno (la acción dramática representada), extra-escénico el otro, la desobediencia de Lutero, presente solo en el discurso. Se superponen, finalmente, dos componentes, el ficcional-alegórico y el histórico. Hay además un choque constante de registros (el bajo de los villanos, el elevado de una Yglesia letrada que utiliza por momentos el latín litúrgico), y aun de actitudes, con las danzas y villancicos rústicos de Peralforja y Teresa en contrapunto a la solemnidad del salmo (el *Usquequo, Domine*) que canta Yglesia. Todos estos componentes en apariencia heterogéneos mantienen, naturalmente, un lazo analógico, y esta analogía queda explícita en el discurso de Yglesia: el excesivo regalo, dice Yglesia, es causa de perdición en los hijos, y el único remedio es el castigo. Y ese mismo personaje de Yglesia, «cantora» en latín del texto bíblico, echa mano de un refrán popular para resumir la situación: «*Por no dalles pan y palo* / estoy en tribulaçion; / y por aqueste rregalo / vino aquel Lutero malo / a negar la confision».[26]

[25] Correas añade al refrán el comentario «En alegoría: recordar pasiones».

[26] Vv. 47-51. Los dos primeros versos son calco de algunos de los numerosos refranes referidos a la educación de los hijos que recoge, entre otros, Correas (A1250): «Al hijo malo, pan y palo», con variantes

El alcance primero de la paremia citada, el servirles a los padres de guía en la educación de los hijos, se lleva al plano teológico. En el refrán convergen por consiguiente las dos situaciones escénicas (la de Trabajo y la de la Iglesia), y el dicho sirve de bisagra entre dos referentes: el ficcional-alegórico de la escena dramática y el histórico-teológico de los espectadores. Se aprovecha de esta forma la dimensión moralizadora del refrán y, sobre todo, el conocimiento que del refrán tenía el pueblo para plantear de manera simbólica, pero accesible al público, la espinosa cuestión luterana. Naturalmente, no se trata de exponer la herejía, sino de dictarle al pueblo la repulsa del hereje, un Lutero desagradecido y malvado que se ha levantado contra su propia madre. Este rechazo a Lutero se le comunica al pueblo en su propio lenguaje, el acervo popular, pero también a través del texto litúrgico y aun de la acción escénica (el *exemplum* de Peralforja, Teresa y Trabajo); el refrán entra así en un sistema de reduplicaciones y pleonasmos típicamente teatral, sistema que se explica tanto por las características propias del género como por las particulares condiciones de la representación en la época.

La explotación teatral del refrán no termina aquí. Hacia el final de la farsa, cuando remata con éxito el adoctrinamiento de Teresa y Peralforja, el refrán se re-semantiza: el «pan» remite ahora al sacramento eucarístico[27], y el «palo», en una doble lectura, al sacramento de la penitencia y a la acción de una Yglesia, ahora militante, a la que se le promete la victoria contra el hereje:

ESCRIPTURA [..] ansí que Yglesia xpiana,
goçaos y estad goçosa
con que saldréis vitoriosa
de la seta luterana […].
Y aquel pan vivo del çielo
que en sacramento tenemos,
gozad, señora, y gozemos;
y para mayor consuelo
en su alabança cantemos (vv. 317-26)

El refrán se hace cuerpo con el texto, y participa en los juegos simbólicos y metafóricos propios de la poética teatral, entre los que se incluye el servir de soporte a la alegoría.

CONCLUSIONES

En el teatro catequístico del *Códice de Autos Viejos* se construye un mosaico de textos diversos, bíblicos, litúrgicos, y entre tales «discursos ajenos» se encuentran esas microformas de literatura popular que son los refranes. La relación intertextual entre discurso teatral y refrán o proverbio se marca explícitamente en algunos casos como ruptura enunciativa con expresiones del tipo «dice la gente», «dice el vil», «como dicen», «como dice el refrán», etc., expresiones que le atribuyen la autoría del enunciado a un difuso sujeto impersonal detrás del cual se escuda el personaje. A pesar de tales expresiones, la paremia no solo no esconde a su enunciador, sino que, además, lo define y desvela, como ocurre en el caso del villano bobo y sus trasuntos alegóricos. Por otra parte, la presencia de las paremias en el texto dramático no se agota en la cita textual. Buena parte de los refranes y proverbios se convierte en el punto de partida de una doble reelaboración: de ellos se copian los rasgos formales, de manera que las sentencias de los

como «Dar del pan y del palo, para hacer buen hijo del malo» (D82), o «Hijos o criados no has de regalar, si los quieres gozar/si quieres dellos gozar» (H453).

[27] BOBO: «Digo que en quanto al comer, / si es cosa que al honbre harte, / que yo comeré mas parte. YGLESIA: Escuchate, bachiller, / que el comer no es dese arte. / Este Xpo, Dios divino, / se da en especie de pan ; este es cordero begnino, / el qual a librarnos vino / de aquella culpa de Adan […]» (vs. 252-261).

personajes se formulan en muchas ocasiones «a modo de proverbios», confundiéndose con estos; otras veces, la versión teatral del refrán se aleja un tanto del hipotexto, truncándolo o modificando sus elementos formales, pero conservando, eso sí, su imagen y su sentido primeros. Imitación creadora y variabilidad prueban la simbiosis que puede llegar a producirse entre texto teatral y paremia: si la fraseología alimenta porciones del discurso dramático, este, a su vez, modifica fórmulas que, por definición, se le presentan al hablante como fijas e inmutables[28].

Los refranes y proverbios llevados al teatro suponen una llamada dirigida al público, un guiño cómplice a través de un saber compartido dentro y fuera de la escena. Esta complicidad se explota diferentemente en función del contexto dramático y de la finalidad que persiguen los dramaturgos. Con frecuencia el enunciado sentencioso se hace desatino, atributo disparatado de un villano grotesco, y despierta la risa del público. En otras ocasiones, por el contrario, la paremia encierra una enseñanza cuya verdad viene a quedar doblemente avalada, por la autoridad de los personajes positivos que la enuncian en escena, y por la autoridad misma de la fuente sapiencial (popular o letrada) de la cual procede. Mejor que hablar de dos visiones opuestas en la estimación de los refranes, censora la primera, populista la segunda, creemos que, en ambos casos, a primera vista contradictorios nos encontramos ante fórmulas dictadas por las exigencias mismas del teatro catequístico: hacer amena la representación (condición indispensable para mantener la atención de un público no siempre disciplinado) y transmitir de manera clara, esto es, con enunciados concisos, fácilmente memorizables y con frecuencia reiterados, las lecciones de la obra. En ambos casos, el aprovechamiento teatral (o la instrumentalización, según se mire) de las paremias es manifiesto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (1993): «Paremia, proverbio y parábola en la Biblia», *Paremia*, 1: 17-28.

Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, ed. L. Rouanet (1901). Barcelona/Madrid/Mâcon, Protat Hermanos Impresores, 4 vols. Ed. facsímil: Georg Olms Verlag (1979), Hildesheim/New York.

COMBET, L. (1971): *Recherches sur le « Refranero » Castillan*. Paris: Les Belles Lettres.

CORREAS, G. (1625=1954): *Arte de la lengua española castellana*, ed. E. Alarcos García. Madrid: CSIC.

CORREAS, G. (1627=2000): *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales*, ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu. Madrid: Castalia.

COSERIU, E. (1966): «Structure lexicale et enseignement du vocabulaire», en Actes du premier Colloque international de Linguistique appliquée*, Nancy: Berger-Levrault, 175-217.*

COVARRUBIAS, S. (1611=1943): Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer. Barcelona: S. A. Horta.*

DE LOS REYES PEÑA, M. (1988): *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 3 vols.

DE LOS REYES PEÑA, M. (2005): «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón,* 94-95: 9-32.

FLECNIAKOSKA, J.-L. (1961): *La formation de l'"auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier: P. Déhan.

FRENK, M. (1997): «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», *Paremia*, 6: 235-244.

[28] Coseriu trata proverbios y refranes como discurso repetido, formas de literatura popular que retoma fielmente el enunciador, sin modificar sus componentes (Coseriu, 1996; cit. en Penadés Martínez**,** 2006: 289).

HERMENEGILDO, A. (1995): *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: J. J. de Olañeta (ed.), Oro viejo, 2.

HERNANDO CUADRADO, L. A. (1999): «Lengua y sociedad en el *Refranero general ideológico español*», *Paremia*, 8: 273-278.

LÓPEZ PINCIANO, A. (1600=1973): *Philosophia Antigua Poética.* A. Carballo Picazo (ed.). Madrid: C.S.I.C, 3 vols.

PANIZO RODRÍGUEZ, J. (2006): «Refranes alusivos al matrimonio», *Revista de folklore*, 116: 68-72.

PENADÉS MARTÍNEZ, I. (2006): «El valor discursivo de los refranes», Estudios de lingüística, *20: 287-304.*

PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1987): «Teatro y religión en la España de Felipe II: El *Códice de Autos Viejos*», *Epos: Revista de filología*, 3: 261-286.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739=1976): *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil, Madrid: Gredos, 3ª reimpr.

Seniloquium. Refranes que dizen los viejos (S. XV=2004). ed., trad. y notas F. Cantalapiedra y J. Moreno. *Anexos de la Revista Lemir*.

SEVILLA MUÑOZ, J. (1993): «Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa», *Paremia*, 2: 15-20.

VALDÉS, J. de (1535-1536=1998): *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani. Madrid: Cátedra.

WAJEMAN, L. (2007): *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*. Genève: Droz, coll. "Les seuils de la modernité", XI.

YNDURAIN, D. (1955): «Refranes y 'frases hechas' en la estimativa literaria del siglo XVII», *AFA*, VII: 103-130.

