Influencia del refrán en las intrigas de las comedias del Siglo de Oro español

Alexandra ODDO BONNET
Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Francia)
EA 369 Études Romanes
alexandra.oddo@yahoo.fr

Recibido: 30-01-2011 | Aceptado: 01-03-2011

RESUMEN

El teatro español del Siglo de Oro constituye un corpus esencial para quienes estudian la inserción literaria de los refranes. Los más famosos dramaturgos no se conformaron con una utilización meramente ornamental del refranero en sus obras sino que recurrieron a éste también para los títulos de sus comedias.
Aún más que el estudio de los títulos, el análisis de los refranes insertados en un corpus de comedias puede constituir un nuevo enfoque para leer estas obras, pues la Comedia es un género subordinado a convenciones literarias exigentes. En esta, la manipulación de los refranes puede comprenderse como tantas estrategias textuales: ora utilizados para embellecer el discurso poético o para amenizarlo, ora como argumentos de autoridad o instrumento interactivo en el desarrollo de la intriga; son una importante fuente de inspiración para los autores del Siglo de Oro.
El estudio de los textos permitirá comprobar la influencia del refrán en la estructura de las comedias, para evaluar su importancia en este género y para observar las distintas funciones que en él desempeña.

PALABRAS CLAVE
Paremiología.
Refrán.
Teatro.
Siglo de Oro.
Español.

Titre: « Influence du proverbe dans les intrigues des *comedias* du Siècle d'Or espagnol »

RÉSUMÉ

Le théâtre espagnol du Siècle d'Or constitue un passage obligé pour ceux qui consacrent leurs travaux à l'insertion littéraire des proverbes. Les dramaturges les plus célèbres ne se confirment pas à la simple utilisation ornementale des proverbes dans leurs œuvres mais ils y ont recours dans les titres de leurs pièces.
Au delà de la question des titres, l'analyse des proverbes insérés dans un corpus de *comedias* peut livrer quelques clés de lecture pour ces pièces, la *Comedia* étant un genre régi par un système de conventions relativement contraignantes. Manipulés dans ce cadre, ils peuvent répondre à diverses stratégies textuelles: tour à tour ornement, divertissement puis argument ou encore instrument interactif de la construction de l'intrigue, ils ont été une véritable source d'inspiration pour les auteurs du Siècle d'Or.
Une recherche au sein des textes devrait permettre de vérifier l'influence du proverbe sur la structure des *comedias* et déterminerait les divers rôles qui leur sont assignés au sein de ce genre littéraire.

MOTS-CLÉS
Parémiologie.
Proverbe.
Théâtre.
Siècle d'Or.
Espagnol.

Title: "Influence of proverbs in the plots of the *comedias* of the Spanish Golden Age".

ABSTRACT

The theatre of the Spanish Golden Age is an essential corpus for the scholars who research the literary use of proverbs. The most famous playwrights actually used the *Refranero* not only in their texts but also in the titles they chose for their plays.
Beyond the study of the titles, the analysis of proverbs inserted in the corpus of *comedias* may reveal a new point of view to read these plays, being the *Comedia* a genre governed by a rather constraining set of literary conventions. In this frame, the use of proverbs can respond to various literary strategies, sometimes for ornamental or entertaining purposes, other times becoming an interface instrument for the development of the plot. They were a real source of inspiration for the authors of the Golden Age.

KEYWORDS
Paremiology.
Proverb.
Theatre.
Golden Age.
Spanish.

The study of the texts will provide an opportunity to corroborate the influence of proverbs in the structure of *comedias* as well as evaluate their importance in this literary genre and determine the various functions they were assigned in it.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones que existen entre la literatura y el refranero castellano son fundamentales para los paremiólogos porque ésta es a la vez una prueba concreta de su materialidad a través de los siglos así como un testimonio fehaciente de su vitalidad. Pocos países cuentan con un material de paremias tan significativo como España, hasta el punto de imponerse como una característica lingüística. Ciertos períodos representan el auge de este entusiasmo, como los siglos XVI y XVII, en los se publican la colección del Marqués de Santillana (*Refranes que dicen las viejas tras el fuego*), las compilaciones de Pedro Vallés, Sebastián de Horozco y Juan de Mal Lara, los repertorios de Hernán Núñez y Gonzalo Correas. Se trata de una época de esplendor en las letras españolas (González Martín, 1997).

Aun así, escasean los estudios que establecen un vínculo entre la *Comedia* y el refranero, tal vez porque en ambos casos los repertorios son colosales[1]. En este ámbito, los estudiosos americanos Hayes (1938, 1939, 1947) y Gates (1949) presentaron los primeros inventarios de esta correlación; sin embargo limitan su investigación al título de las obras y a un estudio aislado de los dramaturgos más famosos: Calderón, Lope de Vega y Tirso de Molina. En base a estos estudios, Canavaggio (2000, 2010) puso de manifiesto este vínculo analizando las conexiones que se instauran entre algunos títulos que proceden del refranero y su uso en el texto de la comedia.

Sería conveniente continuar estas investigaciones analizando el corpus de refranes que los dramaturgos insertaron en sus comedias como una estrategia textual: ora utilizados para embellecer el discurso poético o para amenizarlo, ora como argumentos de autoridad o instrumento interactivo en el desarrollo de la intriga. El estudio de los textos pondrá de manifiesto la influencia del refrán en la estructura de las comedias y facilitará tanto la evaluación de su importancia en este género como la observación de las distintas funciones que en él desempeña.

1. PRESENCIA DE LOS REFRANES EN LAS COMEDIAS

Por tratarse del período de máximo auge de las colecciones de refranes, parece factible suponer, como lo evidenció Canavaggio, (2000: 165) que estos repertorios tuvieron un impacto importante sobre el teatro áureo.

Dado que en aquella época, como señaló Combet (1971: 16), no se planteaban cuestiones terminológicas, los recuentos de enunciados sentenciosos deben entenderse en su acepción más extensa. Correas (1627=1967) recogía, como lo indica el título de su obra, refranes, frases proverbiales, y también apotegmas, máximas o todo tipo de unidades fraseológicas; solo en algunos casos indicaba la pertenencia de tal o cual paremia a una categoría particular. De ahí que los estudiosos que se dedicaron a establecer nexos entre la Comedia y el refranero tampoco entraran en tales consideraciones y aplicaran a veces una terminología inadecuada a ciertas ocurrencias. Entran así en los recuentos enunciados como «La noche toledana» y «Con su pan se lo coma» (Lope de Vega), incluidos hoy día en la categoría de fraseologismo (Varela y Kubarth, 1994).

Cabe señalar, asimismo, que esta influencia se ha medido hasta ahora sobre todo con criterios cuantitativos relativos a los títulos. Los estudios realizados por Jaime Gómez y Jaime Lorén (1993) proporcionan un valioso índice de las obras cuyo título es una paremia a la par que incluyen a otros dramaturgos en este censo[2].

1 « Les estimations oscillent entre 10 000 pièces sur un siècle et demi, ou 15 000 sur un siècle, mais au moins les deux tiers de cet ensemble auraient été perdus » (Couderc, 2007: 6).

2 «Nada menos que 122 obras del siglo XVII, teatrales casi todas, llevan como título el texto de un refrán.

La presencia de refranes en el texto mismo de las comedias no ha suscitado hasta ahora estudios exhaustivos, como ya se ha comentado, aunque las comedias, como las obras de teatro en general, cumplen todos los requisitos para la introducción de refranes en su trama ya que son formas dialogadas. Pero cabe señalar también que no todas las comedias, o mejor dicho, no todos sus subgéneros permiten esta cohabitación con el refrán. La tragedia o el tema político no favorecen la utilización de refranes, dado su carácter jocoso y popular (Sevilla Muñoz, 1993: 16). La aparición de refranes en los textos queda subordinada con frecuencia a la temática desarrollada por el dramaturgo. Como afirmaba Juan de Mal Lara en su *Filosofía vulgar*, casaba mal lo popular con lo trágico (Combet, 1971: 13), y sin lugar a dudas en la *comedia de enredo*, el subgénero más representativo de este teatro (Couderc, 2007:195), encontró el refrán la mejor acogida.

Lo que se aprecia en este tipo de comedias en relación con el uso de paremias es cierta heterogeneidad. Su presencia es obviamente relevante pero se perfilan múltiples tipos de utilización: algunas comedias manipulan tan solo el refrán que da su título a la obra, a veces en repetidas ocasiones. Fue este procedimiento el que dio lugar a varias investigaciones por parte de Canavaggio, quien estudió en concreto dos comedias de Lope de Vega (*Por la puente, Juana* y *El perro del hortelano*) y estableció la consiguiente correlación entre el argumento de la obra y su título[3]. Este vínculo, lo veremos más adelante, resulta mucho más complejo, y aparece en otras numerosas comedias: *De fuera vendrá* y *Yo por vos, y vos por otro* de Moreto, *Guárdate del agua mansa; Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *Peor está que estaba* de Calderón, *Abre el ojo*, de Rojas de Zorilla o *Quien da luego, da dos veces* de Tirso de Molina, por citar algunas. El cotejo de los títulos incluso permite advertir que el mismo refrán pudo inspirar a dos autores, como es el caso de *Quien calla, otorga*, utilizado por Calderón y Tirso de Molina. En ocasiones, se observa que el título se creó por la asociación de dos paremias (*Averígüelo Vargas, o del mal lo menos*, de Tirso de Molina).

En otras comedias, el uso de refranes es mucho más diversificado. Se enumeran en ciertas obras de Lope de Vega hasta quince refranes, como en *La dama boba* o *Peribáñez y el comendador de Ocaña.* Se aprecia un uso similar en algunas comedias de Tirso de Molina, en particular en *El vergonzoso en Palacio* y *El celoso prudente.* En ocasiones, llegan incluso a combinarse estas dos modalidades con una presencia tanto en el título como en la obra (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla y *El vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina), lo que confirma en cierto modo la influencia que ejerció el refranero sobre los dramaturgos del Siglo de Oro. En la obra *El celoso prudente*, al que se añadió el subtítulo *Al buen callar llaman Sancho*, el nombre mismo del personaje masculino se adapta al refrán, asociándose así estas dos esferas, como lo muestran los versos finales «DON SANCHO: Don Sancho soy; si he callado / A vuestro gusto, por esto / Al buen callar llaman Sancho:/ En mí tenéis el ejemplo» (Tirso de Molina, 1615: 1279).

Establecer un corpus exhaustivo de la presencia del refranero en la comedia es una tarea ardua, ya que la lectura de numerosas comedias confirma que los refranes no aparecen siempre bajo su forma completa en las obras. En los títulos, es frecuente que se cite solo la primera parte del refrán (*De fuera vendrá...*, de Moreto o *No hay peor sordo*, de Tirso de Molina), o que éste haya sido manipulado (*El cuerdo en su casa*, de Lope de Vega). En el cuerpo de las comedias, aunque los refranes suelen aparecer en su mayoría en su forma original, se reproducen dichas manipulaciones, con refranes truncados, como en dos ocasiones en *El celoso prudente*: «A ti te

No desdeñan utilizar esta técnica Lope de Vega en 36 de sus obras, Calderón en 23, Tirso de Molina en 14, y otros autores de renombre en menor proporción» (J. de Jaime Gómez y J. M. de Jaime Lorén, 1993: 82).

3 «Queda fuera de duda que hay un nexo entre refrán y fábula, como se infiere, no sólo del título de la comedia, sino del hecho de que el refrán aparece cinco veces citado y glosado a lo largo de la acción, como si nos proporcionara una clave interpretativa de los sucesos que transcurren en el escenario» (Canavaggio, 2000: 181).

lo digo nuera...» y «No se cogen truchas...». También se da el caso de que la cita sea solo alusiva, como se aprecia en los versos siguientes:

> FINEA: ¿Y el papel?
> CLARA: Libre quedó
> Como el santo de Pajares
> (Lope de Vega, *La dama boba*: vv. 1476-1477)

que aluden al refrán *El milagro del santo de Pajares, que ardía él y no las pajas*. En este otro fragmento se alude a otro refrán (*El hombre es fuego, la mujer estopa; viene el diablo y sopla*) que recuerda a la mujer los peligros de la pasión amorosa:

> FINEA: ¿Y no se podrán leer?
> CLARA: Toma y lee.
> FINEA: Yo sé poco.
> CLARA: Dios libre de un fuego loco
> ¡La estopa de la mujer!
> (Lope de Vega, *La dama boba*: vv. 1481-1484)

Ya sea por un efecto de moda, o porque el refrán casaba perfectamente con un género que ante todo debía satisfacer a su público, es indudable que tuvo una influencia significativa sobre estas obras teatrales. Puede que se diera el proceso inverso, esto es, que la comedia contribuyó al perfeccionamiento del refranero, como lo había intuido Combet al referirse a la literatura en general[4].

2. FUNCIONES DEL REFRÁN EN LAS COMEDIAS

Este breve recorrido por los textos y los títulos de las comedias de enredo proporciona un panorama general de la influencia que pudo ejercer el refranero sobre dicho género e invita a ahondar sobre las correspondientes funciones que pueden asignarse a esta presencia significativa. Establecer vínculos entre un género literario y las distintas funciones que en él pueden desempeñar los refranes es una perspectiva que adoptaron varios paremiólogos y, en base a estas investigaciones, sería interesante deslindar lo que son las funciones inherentes al uso de paremias en literatura de lo que son las funciones específicas que se asignaron a su uso en las comedias.

Ciertas funciones atribuidas al uso de refranes en el lenguaje escrito u oral persisten, por ejemplo, desde la Edad Media. La alianza de su belleza formal y de su carácter ejemplar explica que ocupen un lugar destacado en la literatura medieval (O'Kane, 1959), donde aparecen a la vez como un elemento decorativo de tipo ilustrativo y un argumento de autoridad (Schulze-Busacker, 1997: 567). Se trata de una función usual del refrán que perdura en la literatura y que se aprecia con frecuencia en las comedias, en las que los refranes suelen ser utilizados por los personajes para ilustrar sus consideraciones. Sencillamente porque constituyen una economía lingüística, la manera más concisa de evocar realidades compartidas por una comunidad de hablantes:

> LISARDA: Mira se me viene bien,
> entre tanta confusión,

4 «Il serait du moins souhaitable qu'une étude systématique soit entreprise dans ce sens, qui complèterait le travail admirable effectué par E. O'Kane pour la période qui va des origines du castillan jusqu'à 1500. […] R. Jammes a montré, à propos de Góngora, le mécanisme de ce processus, à propos d'un certain nombre de proverbes recueillis par G. Correas dans son *Vocabulario de refranes* (1627) et déjà utilisés quelques années auparavant par Góngora dans ses *Letrillas*. Le fait remarquable est que, d'une part, Góngora avait amélioré formellement ces *refranes* tirés de la tradition, et de l'autre, que c'est justement sous cette forme améliorée que les proverbes en question se sont désormais transmis ultérieurement» (Combet, 1971: 89).

el refrancillo vulgar
que dice en pública voz:
"Aún peor está que estaba"
(Calderón de la Barca, *Peor está que estaba*: 433)

Es usual, asimismo, su empleo como argumento de autoridad, una característica que Anscombre (1997) puso de manifiesto. Como objetos retóricos, los refranes a menudo ocupan un lugar privilegiado en los actos de comunicación por ser argumentos decisivos,

contundentes por su forma e incuestionables por su origen, se parecen a las leyes en un tribunal: «Se puede comparar el uso que un locutor hace de las paremias con el uso de las leyes por un abogado. El abogado no es el autor de las leyes (el cual es la justicia): pero usa las leyes para argumentar y sacar conclusiones» (Anscombre, 1997: 46). Los versos siguientes de Lope de Vega (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: 146-147) ilustran a la vez la brevedad, la contundencia y el impacto que puede producir el uso de un refrán en la argumentación:

CASILDA: Repara
que son sirenas los hombres,
que para matarnos cantan.
INÉS: Yo tengo cédula suya.
CASILDA: Inés, plumas y palabras
todas se las lleva el viento.

Sin embargo, y es lo que quisiéramos poner de relieve ahora, junto a estas prácticas que podrían calificarse de clásicas, se vislumbran también algunos usos que son propios del género, pues los refranes, por sus características y por las manipulaciones a las que pueden ser sometidos en las comedias, concurren a amplificar algunos de los mecanismos teatrales que provocaron su éxito, en particular la comicidad.

En la comedia todos los personajes, sean galanes o damas, criadas o graciosos, utilizan refranes, sin que interfiera su condición social en este aspecto. Este juicio contradice la teoría infundada de que solo ciertos personajes, los de las clases populares, recurren a paremias. Si existe una distinción, ésta reside sobre todo en las temáticas desarrolladas. Los refranes pueden ilustrar una situación grave o seria –los temas del honor o del adulterio, por ejemplo– pero su presencia desactiva en gran medida lo dramático del tema y llega incluso a provocar la risa en contextos en apariencia trágicos:

DON LUCAS: ¡Adulterio el primer día!
Entre bobos anda el juego
(Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Jornada segunda).

DON ANTONIO: El conde de Estremoz sirve y merece
a doña Serafina: yo he sabido
que el duque sus intentos favorece,
y hacerla esposa suya ha prometido:
quien no parece, dice que perece;
si no parezco pues, y ya ni olvido
ni ausencia han de poder darme reposo
(Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*: 87).

Cabe destacar también que, en boca de los protagonistas, los refranes pueden ser objeto de un metadiscurso que no deja de ser bastante lúdico en varias ocasiones:

DON SANCHO: Paredes, ¿no habláis vosotras?
Sí, que por eso os han dado
orejas nuestros proverbios
(Tirso de Molina, *El celoso prudente*: 1275).

LAURA: Si una casa con dos puertas
mala es de guardar, repara

que peor de guardar será,
con dos puertas una sala
(Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*: 197).

En lo que se refiere a los personajes de origen más humilde, las criadas y los graciosos, con ellos culmina el mecanismo cómico que se realiza mediante la utilización de refranes. En la comedia de enredo, se multiplican estos procedimientos con miras a desencadenar risas en el público, tanto más cuanto que, tratándose de este subgénero, este aspecto aparece como una característica esencial[5].

Predomina la impresión de que los diálogos con refranes se impregnan de la característica propia de los refranes (su tono festivo, jocoso y popular). Se añade este matiz a un contexto ya de por sí cómico, el de la relación entre criados y amos. Así, debía de resultar muy sabrosa para el público la escenificación de la paremia recogida por Correas *Sobre kuernos penitenzia. I mandávale bailar, y luego palos enzima* por parte del criado de Don Alonso:

DON ALONSO: ¡Viven los cielos
que he de matarte a patadas!
MOSCATEL: Cumplióse el refrán; mas no
que mandarme bailar falta
(Calderón, *No hay burlas con el amor*: 2134-2136).

Otro recurso frecuente estriba en teatralizar los refranes, recurriendo a menudo a su sentido literal en vez de a su sentido metafórico. En este caso, la comicidad nace de la adecuación entre la interpretación literal del sentido del refrán y el contexto de la escena:

DON ALONSO: ¿Cómo no tienes a dicha
que te hable un hombre que al fin
trae una camisa limpia?
MOSCATEL: Señor, cada ropa blanca
su semejante codicia
(Calderón, *No hay burlas con el amor*: 1313-1317).

Son alteraciones que culminan a veces en un tratamiento paródico, como lo subrayó Buezo al estudiar la mojiganga dramática (1993:109). En ocasiones se producen alteraciones formales que modifican tanto la forma como el sentido de las paremias, como se aprecia en los versos siguientes con la manipulación del refrán *Al villano, dadle el pie y tomaros ha la mano*":

TARSO: ¿Más muestras quieres que dé
que decirte: «Al cortesano
le dan, al dalle la mano,
para muchas cosas pie»
(Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*: 120).

En otras, el efecto cómico se produce con la invención de refranes, identificables como tales por su integración en el diálogo mediante un elemento introductor que certifica su pertenencia al refranero («dicen», «como dice el refrán...»), o porque dichas frases reproducen los moldes proverbiales más conocidos del repertorio. Así, la réplica de Camacho «¡Desdichado del enfermo/ Donde chapines no hubiere!/ Dice un divino proverbio» (Calderón, *Peor está que estaba:* 419), seguramente una alusión al refrán *Al enfermo que es de vida, el agua le es medicina*, solo puede entenderse como un guiño cómico, e incluso paródico, si nos fijamos en el adjetivo "divino" utilizado por el gracioso.

5 «Complémentaire de la tragédie, la comédie se caractérise, à l'inverse, par la perspective de libération dans laquelle se trouve placé le spectateur. L'angoisse qui étreint celui-ci devant des actions éveillant la terreur et la pitié se mue dans la comédie en un sentiment de victoire jubilatoire résultant de l'évitement des situations anxiogènes. L'étendue quantitative et qualitative du rire peut alors apparaître comme l'indice du degré de comique de la *comedia.*» (Couderc, 2007: 218)

El cometido de los refranes en el texto de las comedias es, pues, complejo. Emergen de estas lecturas funciones tradicionales heredadas de la literatura anterior y elementos específicos que sobresalen por ser éste un género representado cuya función es divertir al público. La utilización de refranes en la comedia y su integración literaria convocan varios objetivos, siendo uno de los más importantes a nuestro modo de ver la comunicación con el público en la que el refrán se hace emblema de una comunidad hablante y vector de una identidad y de una cultura común.

3. INFLUENCIA DE LOS REFRANES EN EL DESARROLLO DE LA INTRIGA

Un público, conviene precisarlo, que iba "avisado" a ver la función cuando ésta iba encabezada por un refrán. Canavaggio (2000: 171), al estudiar las relaciones que podían establecerse entre el título de la comedia y su intriga, puso de manifiesto que: «Este esquema lógico de un enunciado preexistente al de la ficción no deja de suscitar, como quedó apuntado, una complicidad inmediata del espectador: éste en efecto, a raíz del título de la comedia, tiende a esbozar una construcción anticipada de dicha ficción». Al estudiar ciertas comedias de Lope de Vega, Canavaggio también reparó en que el enunciado se repetía a lo largo de la obra[6]. En efecto, es una característica del subgénero que se verifica no solo en la obra de Lope, sino en la de otros muchos dramaturgos, casi de modo sistemático, lo que no deja de llamar la atención. Con un repertorio más amplio se podría resaltar este procedimiento y alcanzar a entender a qué tipo de estrategia corresponde, y, sobre todo, podría implicar que dichos enunciados desempeñan una función esencial en el desarrollo de la intriga.

Si bien es cierto que no podemos extraer conclusiones acerca de una posible subordinación temática de la comedia al refrán, de una preexistencia de éste en la construcción de la intriga, algunos indicios sí muestran que el enunciado del título, y en algunos casos el de los refranes que aparecen en el cuerpo de la obra, orientan la construcción del texto. Buena prueba de ello es que el uso de refranes que contienen un nombre tiene siempre repercusiones sobre los nombres de los personajes del reparto.

Esta adecuación entre refrán y personaje que aparece en *El celoso prudente, al buen callar llaman Sancho*, de Tirso de Molina se produce en otras obras del mismo autor: *Marta la piadosa*, *Bellaco sois Gómez*, y *Averígüelo Vargas*, así como en la comedia de Lope de Vega *Por la puente, Juana* (Canavaggio, 1984: 82). Llega incluso a producirse este tipo de adecuación en el caso de personajes e intrigas más secundarios en la obra, cuando se alude a un refrán en el texto:

> PEDRO: Tiene razón mi señor.
> Cásate, y acaba ya. (Vase)
> NISE: ¿Qué es aquesto?
> CELIA: Que se va
> Pedro con el mismo humor
> y aquí viene bien que Pedro
> es tan ruin como su amo
> (Lope de Vega, *La dama boba*: 2675-2680).

Estamos ante una variante del refrán *Tan bueno es Pedro como su amo, y mejor un palmo* o *Mejor es Pedro que su amo*, lo que pone de manifiesto cierta imbricación entre la paremia y el nombre escogido para el criado por el autor. Llama la atención también que el nombre del

6 "Ocurre en efecto que el refrán no se limita nunca a su formulación liminar de título de comedia, sino que, en las obras aquí examinadas, puede insertarse de dos modos en la trama de la ficción: o bien, como sucede más a menudo, las referencias al proverbio asoman *in extremis,* al terminar la última jornada, o bien empiezan a manifestarse después de trabada la intriga, haciéndose más abundantes al aproximarse el desenlace. En ambos casos pues, el enunciado proverbial viene a destacarse en el momento en el que el espectador se dispone a sacar la lección de los acontecimientos representados» (Canavaggio, 2000: 169-170).

protagonista de *Quien calla, otorga*, de Tirso de Molina, sea Don Rodrigo (*Quien dijo Rodrigo, dijo ruido*) y un estudio más minucioso de la relación que puede establecerse entre los nombres que figuran en el reparto y su figuración arquetípica en el refranero (utilizamos la terminología de Iglesias Ovejero, 1999) a buen seguro revelaría conexiones de la misma índole.

También puede referirse a orientación preexistente a la intriga porque los refranes son enunciados que convocan en la mente de los espectadores y lectores un guión, que la comedia, en su desarrollo, desmentirá o confirmará. Lo que nos interesa sobre todo es saber de qué manera son solicitados en el texto y si esta peculiar utilización tiene implicaciones semánticas.

El esquema que se perfila es más o menos siempre el mismo: la paremia aparece en el título, a veces en su forma completa, otras truncadas y en contadas ocasiones es una sencilla alusión. En el texto de estas obras teatrales divididas en tres jornadas, características del teatro áureo español, el refrán que ha sentado las bases del argumento antes de su desarrollo, no aparece de nuevo de modo arbitrario en el transcurso de la intriga sino siguiendo unas pautas algo mecánicas. Así su presencia resulta casi excepcional en la primera jornada, y si se da el caso, aparece en las últimas escenas en *Palabras y plumas* o *Del enemigo, el primer consejo*, de Tirso de Molina, también en obras de Moreto, como *Yo por vos, y vos por otro*; *El desdén con el desdén*, *En el mayor imposible, nadie pierde la esperanza*, y en *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla. Aun así, se trata de casos aislados pues la mayoría de las comedias dilatan la reiteración del refrán hasta la tercera jornada, y, en menor medida, hasta la segunda. En esta configuración, lo más frecuente es que el refrán que encabeza la obra vuelva a aparecer de tres a seis veces a lo largo de estas jornadas, pero también puede llegar a repetirse de siete a diez veces; se trata de un caso extremo, como que se produce en *Celos, aun del aire, matan,* de Tirso de Molina y en *Abre el ojo*, de Rojas Zorilla.

Este posicionamiento algo rígido y sistemático debe considerarse como una primera clave interpretativa en lo relativo a la función que desempeña el refrán en la construcción de la intriga. En efecto, su presencia en el título y su omisión en la primera jornada (la exposición) son elementos que alimentan el suspense creado en torno al enunciado preliminar. En otras palabras: del refrán que orienta al público sobre lo que va a tramarse, pasamos a la instalación del contexto con sus ingredientes específicos (los personajes, su situación y el tipo de enredo al que van a verse sometidos). Esta práctica invita al público a verificar si el contexto se adecua con lo que denota el refrán y se trata pues, desde el principio, de dar una orientación a la lectura de los acontecimientos.

La reaparición del refrán en la segunda y, sobre todo, en la tercera jornada se produce así cuando empieza a enderezarse la enredada situación inicial. Aparece en boca de los personajes como argumento irrefutable en vista de lo sucedido. El procedimiento se aprecia claramente en numerosas comedias. Un modelo lo constituye la comedia de Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En ésta, el enredo sentimental se ubica en un lugar clave: una casa con dos puertas. Y aunque en la primera jornada el personaje de Celia alaba las ventajas de tal situación («¡Ay, cuánto nos sirve una casa que dos puertas tiene!»), con la exposición empiezan las peripecias a las que esta configuración expone:

> DON FÉLIX: No sé, ¡ay Dios!, lo que hacer debo.
> Estarme aquí es necedad;
> irme, si aquí un hombre dejo,
> es desaire; alborotar
> aquesta casa, desprecio:
> pues esperarle en la calle,
> si hay dos puertas, ¿cómo puedo
> yo solo? ¡Oh, quién a Lisardo,
> que es mi amigo verdadero,
> consigo hubiera traído! (II. 490-499)

La reaparición del refrán, en la tercera jornada, coincide con el desenlace que evidencia la veracidad del argumento liminar, es decir del refrán:

DON FÉLIX: Y, pues el haber tenido
dos puertas esta, y tu casa,
causa fue de los engaños
que a mí y Lisardo nos pasan:
de la Casa con dos puertas,
aquí la comedia acaba. (III. 919-924)

Con la misma perspectiva puede analizarse de qué modo se insertan las paremias en las réplicas. El teatro es por definición una serie de intercambios entre los personajes del reparto y resultaría por lo tanto conveniente detenerse a observar a quién se atribuyen los versos en los que aparece el refrán. En este aspecto también se perfila que los dramaturgos siguieron unas pautas bien definidas que le otorgan al refrán un lugar privilegiado en el desarrollo de la intriga. Así, un esquema frecuente consiste en que varios personajes recurran al mismo refrán en la última jornada. Rara vez se le atribuye este cometido a un solo personaje y nuestras lecturas solo nos permiten mencionar dos obras de Tirso de Molina, *El celoso prudente* y *Amor y celos hacen discretos*. En las demás comedias, el refrán va "de boca en boca", adquiriendo con este efecto coral un estatuto de autoridad compartido por todos los personajes del reparto. Como botón de muestra citamos la comedia *Abre el ojo* de Rojas Zorilla:

DON CLEMENTE: Y yo a todos deste modo:
galán, que entras por un lado
con dama de mucho toldo,
pensando que eres querido,
y el otro no, *abrir el ojo*. (III: v. 656-660)

DOÑA CLARA: *Abre el ojo*, la que tienes
mocito como un pimpollo, (III: v. 661-662)

DON JULIÁN: *Abre el ojo*, tú que das
estrado, y advierte, tonto,
que tú entras por el estrado
y otro por el escritorio. (III: v. 665-668)

DOÑA HIPÓLITA: *Abre el ojo*, dama honrada. (III: v. 669)
JUAN: Tú, que gastas, *Abre el ojo*. (III: v. 670)
TODAS: *Abrir el ojo*, señoras. (III: v. 681)

TODOS: Señores, *abrid el ojo*. (III: v. 682)

Esta adhesión progresiva que se propaga a todos los personajes del reparto, casi como un clamor, a medida que va acercándose el desenlace llama la atención porque confirma también el presupuesto de una intriga orientada hacia una conclusión preestablecida que confirma la validez del enunciado liminar. Con la multiplicación de las voces adquiere toda su fuerza expresiva la lección ejemplar escenificada.

CONCLUSIONES

El papel que desempeñan los refranes en las comedias es, pues, mucho más complejo de lo que a primera vista parece, y los dramaturgos supieron sacarle el máximo provecho a los llamados "evangelios chicos". Las referencias al refranero son numerosas, y su utilización variada, tanto en el aspecto formal como en el aspecto estructural. Además, se observa que los refranes utilizados sí tuvieron un impacto importante en la construcción de la intriga, e incluso en el desenlace. Sin embargo, si bien es cierto que convergen hacia la misma conclusión el refrán y la comedia, en absoluto se demuestra con esto que los autores del Siglo de Oro quisieran aleccionar o moralizar al público. A nuestro modo de ver, lo relevante no es el trasfondo moral sino el trasfondo cultural y los dramaturgos supieron potenciar eficazmente las capacidades comunicativas y lúdicas del refrán. Se trata, ante todo, de interacción y de comunicación y los refranes que pueblan estas comedias lo hacen sobre todo en virtud de una de sus principales características: ser un código cultural y lingüístico común a dramaturgos y público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSCOMBRE, J-C. (1997): «Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias», *Paremia*, 6: 43-54.

BUEZO, C. (1993): «El empleo paródico de refranes y frases proverbiales en la mojiganga dramática», *Paremia*, 2: 109-115.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998): *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Madrid: Clásicos Libertarias.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2000): *Peor está que estaba,* Obras Maestras, J. Alcalá Zamora y J.M. Díez Borque (coord). Madrid: Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2000): *No hay burlas con el amor,* Obras Maestras, J. Alcala Zamora y J.M. Díez Borque (coord). Madrid: Castalia.

CANAVAGGIO, J. (1984): «Du *Refranero* a la *Comedia*: quatre personnages en quête d'auteur», *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or*. Paris: Éditions Recherches sur les Civilisations.

CANAVAGGIO, J. (2000): *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo.* Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana.

CANAVAGGIO, J. (2010): «Tirso de Molina de refrán a comedia: tres personajes suben al tablado», *Theatralia*, 12: 117-130.

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

CORREAS, G. (1627=1967): *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Bordeaux : Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.

COUDERC, C. (2007): *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680).* Paris: PUF.

JAIME GÓMEZ, J. de; JAIME LORÉN, J. M. de (1993): «Índice de las obras clásicas de la literatura española en cuyos títulos figuran refranes y frases hechas (siglos XV-XVIII)», *Paremia,* 2: 81-88.

GATES, E. J. (1949): «A tentative of list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón», *Publication of the Modern Language Association*, 44: 1027-1048.

GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1997): «El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Paremia*, 6: 281-286.

HAYES, F. C. (1938): «The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, 6: 305-323.

HAYES, F. C. (1939): «The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 7: 310-333.

HAYES, F. C. (1947): «The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro Drama: Calderón», *Hispanic Review*, 15: 453-463.

IGLESIAS OVEJERO, A. (1999): «La proverbialidad del nombre propio y las figuras del refranero», *Paremia*, 8: 279-288.

LOPE DE VEGA (1610=2006): *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid: Cátedra.

LOPE DE VEGA (2007): *La dama boba*. Madrid: Cátedra.

O'KANE, E. (1959): *Refranes y frases proverbiales de la Edad Media*. Madrid, Anejos del boletín de la Real Academia española, Anejo II.

ROJAS ZORRILLA (2009): *Entre bobos anda el juego*, Obras ordenadas por Ramón de Mesonero Romanos, http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2565&portal=0 (consulta del 29/12/2010).

ROJAS ZORRILLA (1999): *Abre el ojo*, Obras ordenadas por Ramón de Mesonero Romanos,http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2570&portal=0 [consultado el 29/12/2010].

SCHULZE-BUSACKER, E. (1997): «La place du proverbe dans la mentalité médiévale», *Paremia*, 6: 565-576.

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

TIRSO DE MOLINA (1615 =1946): *El celoso prudente*. Obras dramáticas completas I. Madrid: Aguilar.

TIRSO DE MOLINA (1990): *El vergonzoso en palacio*. Madrid: Cátedra.

VARELA, F.; KUBARTH, H. (1994): *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Gredos.