



## HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL GRACIOSO LÁZARO: PRINCIPALES MECANISMOS DE COMICIDAD EN *NADIE FÍE SU SECRETO*<sup>1</sup>

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, GIC

La construcción del gracioso de la Comedia Nueva ha merecido notable atención por parte de la crítica<sup>2</sup>. No cabe duda de que las características paradigmáticas que lo conforman como un personaje reconocible para cualquier lector están establecidas. Asimismo, las obras más conocidas de Calderón cuentan con importantes estudios sobre esta figura<sup>3</sup>. No obstante, a pesar de las aportaciones que dejan atrás esa imagen de un Calderón sin sentido del humor<sup>4</sup>, resulta necesario un examen de la figura del donaire en

---

<sup>1</sup> La autora de este artículo es beneficiaria de un contrato predoctoral financiado por la Xunta de Galicia. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos FEDER.

<sup>2</sup> Son fundamentales las contribuciones de Ignacio Arellano (1999 y 2006) y Marc Vitse (1988), que replantean la línea impuesta anteriormente en la que predominaban las lecturas trágicas de comedias cómicas. Investigaciones más recientes sobre la figura del gracioso son el trabajo de conjunto sobre este personaje en Calderón llevado a cabo por Lavinia Barone (2012), así como el estudio de Adrián J. Sáez (en prensa), que aborda “la reescritura del gracioso en los dramas de Calderón”, o de Alicia Vara (2013) que analiza el proceso de construcción de esta figura en la comedia de raíz bizantina *Argenis y Poliarco*.

<sup>3</sup> Pueden encontrarse numerosos estudios sobre este personaje como “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega” de Arjona (1939), el libro *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva* de Juana de José Prades (1960) o el mencionado trabajo de Barone (2012). Por otro lado, existen numerosos análisis sobre obras concretas de Calderón como el de Hermenegildo (1995), las observaciones de Antonucci (2000:61-93) o de Iglesias Feijoo (1998: 201-136) a propósito de *La dama duende*, el examen del gracioso de *La hija del aire* llevado a cabo por Rubiera (2005: 225-249), o la contribución sobre Gelanor de *Argenis y Poliarco* realizada por Vara (2013: 5-24).

<sup>4</sup> Tal y como ya se ha adelantado, son cruciales los estudios de Arellano y Vitse en el replanteamiento del género cómico en Calderón, así como otros análisis sobre el humor en Calderón que contribuyen a una interpretación de lo cómico, por ejemplo, Iglesias Feijoo (2002: 15-36).

piezas menos destacadas e investigadas que completen el panorama tanto del humor en Calderón como de dicho personaje. Entre estas se encuentra *Nadie fíe su secreto* (c. 1629)<sup>5</sup>, comedia palatina cómica<sup>6</sup> que cuenta con Lázaro, un gracioso que explota de manera muy rentable algunos de los mecanismos de comicidad que se identifican en muchas otras obras calderonianas.

En consecuencia, este trabajo se acerca a una figura del donaire todavía sin estudiar pese a ser esencial para la comprensión de la obra, así como para completar el panorama global del gracioso en Calderón. De este modo, se realizará una lectura más profunda de *Nadie fíe su secreto*, en consonancia con el *usus scribendi* calderoniano y su estrategia dramática, a través del análisis de algunos de los medios cómicos utilizados por este personaje. De manera particular destacan los recursos lingüísticos manejados por Lázaro, que, en ocasiones, comparte con otras figuras del donaire calderonianas. Sin embargo, antes de comenzar, conviene señalar algunos de los rasgos que lo configuran y que son comunes a otros graciosos.

En primer lugar, se ha destacado la cobardía, vinculada al miedo y a la voluntad de huir, como peculiaridad que suele asociarse a la figura del donaire. En *Nadie fíe su secreto*, Lázaro revela su poca valentía al evitar, tras el mandato del príncipe, darle una cuchillada a un músico que canta en la calle, acción también provocada por no querer mostrar la espada de palo que porta durante toda la obra. Mientras muchos de los graciosos calderonianos admiten su miedo o bromean sobre él<sup>7</sup>, no es tan evidente la misma actitud en Lázaro. Sin embargo, sí comparte el huir de las situaciones

<sup>5</sup> Según Hilborn, esta obra se compuso alrededor de 1623 (1938: 6-8), mientras que Cruickshank ha retrasado su fecha hacia 1629 (2011: 138). Pese a esto, no fue publicada hasta 1652 en el segundo tomo de la colección de *Escogidas*, aunque se conserva una suelta que Cruickshank sitúa “hacia 1650, en Sevilla” (2010: 216). Posteriormente, fue recogida por Vera Tassis en la *Novena parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, publicada en 1691.

<sup>6</sup> Se sigue la descripción establecida por Zugasti, quien establece doce puntos que permiten identificar obras de este género. Ya este estudioso incluye a *Nadie fíe su secreto* en su nómina de comedias palatinas cómicas, en el subgrupo de “piezas de secretario”, pues comparte la mayoría de sus rasgos característicos. Puede percibirse fácilmente, por ejemplo, que se crea “un clima de fantasía cortesana”; “se persigue un doble distanciamiento de la acción, tanto temporal [se sitúa en el pasado siglo XVI] como espacial [se localiza en Parma] lo que activa un cierto componente exótico”; “sus protagonistas son personajes de la realeza [el duque de Parma, Alejandro] o de la más alta nobleza [César, Félix...] junto con gente subalterna con las que traban contacto diario [sus respectivos criados]”; o, si bien no es una comedia histórica, sí “evoca levemente a algún antepasado histórico [a través del personaje Alejandro Farnesio]” (2003: 163-168).

<sup>7</sup> Por ejemplo, Gelanor en *Argenis y Poliarco*: “POLIARCO. Eres cobarde / GELANOR. Es verdad” (*Comedias, II*, p. 114).

comprometidas con chistosos e ingeniosos parlamentos que perseguirían la hilaridad del público.

Por otro lado, muchos de estos personajes son infieles a su amo, como Candil en *El galán fantasma*<sup>8</sup>; en cambio, Lázaro se corresponde con un criado fiel, como demuestra al ser capaz de mantener el secreto de amor de su señor César. La fidelidad de Lázaro es una de sus cualidades más representativas, crucial en el desarrollo de la acción. Gracias a ello, mantiene el silencio y su amo César descubre quién es el delator del secreto.

En la relación entre señor y criado - gracioso, se ha señalado el contraste entre ambos, a veces como muestra de la oposición de los mundos que representan. Este antagonismo podría verse, por ejemplo, en la interpretación literal de algunos parlamentos del galán o la parodia de temas como el honor por parte de la figura del donaire. En otras ocasiones, actúa como espejo –muchas veces grotesco– de su señor, tal y como demuestra la imitación que hace con la criada de los amores de los amos. En este sentido, en *Nadie fíe su secreto*, Lázaro pretende a Elvira, criada de la dama Ana. Tras un diálogo entre César y Ana en el que ella estaba enojada porque César no había acudido puntual a su cita, Lázaro habla con Elvira (vv. 1380-1411)<sup>9</sup>:

LÁZARO	Y ella, ¿qué me dice a mí? ¿No tiene estudiado nada de enojito?
ELVIRA	¿Yo enojada? ¿Por qué causa?
LÁZARO	Porque sí, porque lo está su señora, que yo, porque mi señor amor tiene, tengo amor.
[...]	
LÁZARO	¡Sí, por Dios! Y, pues ellos han reñido, riñamos los dos.
ELVIRA	¿Por qué?
LÁZARO	Pues si hubiera para qué,

<sup>8</sup> De hecho, la incapacidad de los criados y las mujeres de guardar un secreto es un tópico muy extendido, como se desprende del chiste de Clarín en *La vida es sueño*: “porque Clarín y criado / son dos cosas que se llevan / con el secreto muy mal” (*Comedias*, I, p. 49).

<sup>9</sup> Las citas de *Nadie fíe su secreto* se toman de la edición que estoy llevando a cabo en mi tesis doctoral. El resto de obras de Calderón se citarán siempre por la edición de sus *Comedias* en la Biblioteca Castro, de las que se indicará el tomo y la página. En aquellas que no estén publicadas todavía en esa colección, se indicará el editor, el año y los versos o páginas con los que pueda encontrarse en las referencias bibliográficas.



Ya versos antes, Lázaro dedujo esta traición al unir de manera práctica y lógica los acontecimientos (vv. 1798-1895):

LÁZARO           (¡Que se fíe mi señor  
deste parlerón sin ver  
que es quien le dijo a Alejandro  
la espada de palo fue!  
¡Vive Dios que este le vende!  
Que quien muere por saber  
lo que no le importa es solo  
para contarlo después).

El materialismo que aparece con frecuencia en muchas figuras del donaire calderonianas no es un rasgo crucial en la configuración del personaje Lázaro, aunque sí se encuentra una referencia en la que este criado muestra su gusto por ponerse un regalo de su amo: un vestido “hecho para la jornada de Florencia”<sup>12</sup>. Tampoco se hacen menciones del placer por comer o beber<sup>13</sup>.

Tal y como la crítica ha demostrado, en el gracioso es donde recae la mayor parte de comicidad de las comedias<sup>14</sup>. Muchos de sus chistes consisten en juegos de palabras ingeniosos que recurren a las dilogías, polisemias, homonimias..., pero también son frecuentes aquellos que provocan el distanciamiento del público con respecto a los hechos representados en escena o al sufrimiento de los demás personajes. Entre estos últimos se ha estudiado de manera particular la broma mediante guiños metateatrales<sup>15</sup> que rompe la ilusión escénica, que pone en primer plano la ficción que

<sup>12</sup> El pasaje referido es: “CÉSAR. Ponte, Lázaro, el vestido / que hice para la jornada / de Florencia. LÁZARO. Eso me agrada” (vv. 344-346)

<sup>13</sup> Por ejemplo, a la bebida son aficionados Clarín, de *El mayor encanto, amor* –se puede ver en el principio de la obra, en los que evoca a Baco (*Comedias, II*, p. 11) –, o Cosme, de *La dama duende* – se encuentra una muestra en los versos “MANUEL. Vete de aquí, que estás borracho. Vete. / COSME. Si borracho estuviera, / menos mi enojo con el agua fuera” (*Comedias, II*, p. 782) –, mientras que por la comida se decanta Lebrél, de *El mayor encanto, amor*. –como en los versos del comienzo de la pieza: “¡Piedad, Momo sagrado, no el que carne vivió muera pescado!” (*Comedias, II*, p. 11) que permiten asociarlo a ese gusto.

<sup>14</sup> No obstante, tal y como recuerda frecuentemente la crítica, es necesario atender al género teatral para llevar a cabo un análisis adecuado de la figura del gracioso dentro del universo de cada obra. Así, en las tragedias es el “único agente especializado en la comicidad” y “resulta un personaje constantemente marginado por la fórmula trágica” (Arellano, 2006: 34), mientras que en las comedias de capa y espada “hay una generalización del agente cómico” (Arellano, 1999: 63). Dicha importancia de discernir en función del género también la comparte Barone al afirmar que “Ciò che invece differenzia il ruolo di questi personaggi, è la funzione in vista della quale il *papel risible* incarna un valore ed un significato specifici a seconda del genere teatrale al cui interno è predisposto il suo inserimento” (2012: 122).

<sup>15</sup> Ya en 1980 Claire Pailler había analizado los “guiños” de Calderón examinando diferentes formas a través de las cuales el dramaturgo evidenciaba la ficción teatral. Más recientemente, Luis Iglesias Feijoo, en su trabajo sobre “Calderón y el humor” (2002: 15-36), analiza esas alusiones metateatrales y explica:

se está llevando a cabo en las tablas. Así es como en numerosas ocasiones se evidencian los recursos típicos de construcción de la comedia o la propia condición de personajes<sup>16</sup>. En *Nadie fíe su secreto* también se localiza este tipo de chanza que radica en la comparación de las mujeres con el proceso de impresión de las comedias (vv. 1025-1035):

Ni la oigas ni la veas,  
señor, hasta que se haga,  
que son como las comedias:  
sin saber si es buena o mala  
ochocientos reales cuesta  
la primera vez, mas luego  
dan por un real ochocientas.  
Déjala imprimir primero,  
que comedias y doncellas,  
como estén dadas al molde,  
las hallarás por docenas.

Por otra parte, deben tenerse en cuenta aquellas gracias que pueden surgir de la representación: proxémica, entonación, etc<sup>17</sup>. No se conservan datos de ninguna puesta en escena de *Nadie fíe su secreto* y las acotaciones son escuetas, por lo que resulta muy difícil concluir qué elementos de comicidad escénica podrían haberse utilizado. A pesar de esto, Arellano (1999: 280) señala un ejemplo de chiste mixto visual-verbal en la obra (vv. 181-182):

ALEJANDRO Tu humor conozco.  
LÁZARO (Eso ha sido  
despejar).  
ALEJANDRO ¿Por qué te vas?

La broma de Lázaro surge de la polisemia de *despejar*, pues vale por “limpiar, desembarazar y quitar lo que le sobra o estorba” (*Autoridades*) y “salirse la gente, dejando libre y desembarazado el sitio que ocupaba” (*Autoridades*). Lázaro interpreta que el príncipe quiere deshacerse de él, esto es, el primer sentido de la palabra; pero, además, Lázaro hace el ademán de marcharse, deducible por la siguiente intervención del

---

“Tales alusiones directas a su técnica teatral, que equiparan explícitamente la situación de la trama con una comedia suya, suponen un refinado ejercicio de metateatro [...] Se ha apuntado alguna vez que tales referencias entran en el campo de la burla, pero lo cierto es que trascienden ese plano para ingresar en el de una concepción teatral que se sabe sabia y quiere dejar constancia de su carácter de lúcido juego para espectadores inteligentes” (2002: 20).

<sup>16</sup> Por ejemplo, en *Cada uno para sí*, el gracioso Hernando le dice a la criada Juana: “Y pues el verte adorada / fue la causa deste azar, / y nos hemos de casar / en la tercera jornada, / por cuenta del dote sea / el socorro que me hicieres, / y veré lo que me quieres” (Calderón, 1982, vv. 829-835).

<sup>17</sup> Para los medios y recursos de comicidad escénica, véase Arellano (1999: 264-311).

príncipe, que en el texto de Vera Tassis se refleja en la acotación *yéndose*. La gracia surge de la conexión entre la interpretación de *despejar* como ‘desembarazarse’ y la realización visual del segundo sentido, ‘salirse la gente’.

Si bien Lázaro se muestra como un gracioso leal y espejo de su amo César, en su configuración también es fundamental el ingenio y los cuentos que relata, cualidad por la que lo reconocen los demás personajes. La agudeza con que engarza los juegos de palabras, valiéndose de recursos lingüísticos, junto con elementos provenientes de la tradición oral y satírica, manifiestan que su singularidad procede de la combinación de los recursos cómicos. Aunque ninguno es exclusivo de este gracioso, puesto que pueden localizarse en muchas otras comedias, importa cómo se ponen al servicio de Lázaro; sirva como ejemplo la facilidad con que sale de situaciones comprometidas, expresa su interpretación de los sucesos o finge para mantener el secreto. Dada esta habilidad de Lázaro, se procederá a analizar algunos de los mecanismos de comicidad más relevantes de este criado que parten, principalmente, de la comicidad lingüística.

En su estudio sobre los diversos recursos lingüísticos de los que se valen los graciosos calderonianos, Navarro González (1984) identifica una serie de procedimientos habituales que también es aplicable a *Nadie fíe su secreto*. En primer lugar, destaca la gracia que surge de los juegos de palabras basados en la acumulación de homónimos, así como en la *derivatio* (vv. 1664-1685, especialmente 1674-1685), que perseguiría una deliberada confusión, de modo que el receptor debería esforzarse para interpretar su discurso de manera adecuada:

LÁZARO (Muerto soy  
si una invención no mejora  
mi peligro, porque en fin  
quien a tal amparo viene  
segura la vida tiene).  
¡Ah, follón! ¡Ah, malandrín!  
FÉLIX Sosiégate ya y declara  
qué ha sido.  
LÁZARO Ahí un poco era;  
no es nada. Si esto no hiciera,  
presumo que reventara.  
Sobre el juego me encontré,  
porque en efeto yo juego,  
y, encontrado sobre el juego,  
vida y dinero jugué.  
Encontreme al encontrar  
con un muy bellaco encuentro;

en efeto yo me encuentro...  
 (¡Cielos! ¿Dónde iré a parar?)  
 ...con un hombre a quien doy nombre  
 de hombrecillo, así le nombro,  
 pues un hombre le da asombro  
 aunque vive a sombra de hombre.

Se puede observar la antanaclasis en el vocablo *juego*, utilizado como sustantivo y como verbo, así como la derivación de *encontrar* (*me encontré, encontrado, encontreme, encuentro*) que además explota su polisemia, ya que la forma verbal puede significar “enemistarse” (*Autoridades*), pero también “topar, dar con alguien” (*Autoridades*). Por otra parte, se percibe de nuevo una antanaclasis en *encuentro*, pues vale como forma derivada del verbo, pero también es palabra propia del juego de naipes: “en el juego de naipes vale la concurrencia o junta de dos cartas iguales, especialmente en el que llaman del parar: como cuando vienen dos reyes, dos caballos, etc.” (*Autoridades*). En los últimos cuatro versos de este fragmento, el chiste utiliza los mismos recursos que en los siete primeros. También en esta ocasión se observa la *derivatio* –en este caso de matiz despectivo– de *hombre* (*hombre, hombrecillo*) unida a su homonimia, puesto que es tanto un ‘ser humano’, como un ‘juego de naipes (el juego del hombre)’ y un lance de este<sup>18</sup>. A esto se añade la aliteración que surge de la combinación *hombre, asombro, a sombra, nombro*.

La acumulación y concentración de todos estos recursos lingüísticos dan como resultado un discurso risible, enrevesado y dislocado<sup>19</sup> que expresa la inquietud e inseguridad de Lázaro al no saber qué responder ante la pregunta de otro personaje, don Félix de Castelví, hermano de la dama Ana y amigo del príncipe Alejandro. Son numerosos los ejemplos de graciosos calderonianos que condensan homónimos y / o derivaciones; como el parlamento de Malandrín en la tercera jornada de *Amado y aborrecido*<sup>20</sup>, uno de los recogidos por Navarro González (1984: 95).

Además, cabe señalar que, con frecuencia, aquellos graciosos que deben mentir hacen gala de elocuencia, ya sea con juegos de palabras como aquí, ya sea con lenguaje más elevado, como sucede con Gelanor en *Argenis y Poliarco* (*Comedias, II*, p. 128):

<sup>18</sup> “En el juego se dice el que entra la polla [‘apuesta’] para jugarla solo contra los otros” (*Autoridades*).

<sup>19</sup> Así lo ve Lázaro también al decir él mismo en aparte “¡Cielos! ¿A dónde iré a parar?”.

<sup>20</sup> El pasaje aludido es: “Cosa, que en siendo extranjero, / ha de hallar uno portero, / y puerto, portada y puerta; / y que habiéndome portado / yo en mi porte bien, por cierto, / no aporte a puerta ni a puerto / que no le encuentre cerrado” (Calderón, 1849: 226).

(Gentes de palacio son;  
empiece aquí la invención).  
¡Hado severo y cruel,  
fortuna inconstante y varia,  
suerte injusta y enemiga,  
muerte, nunca al hombre amiga,  
y estrella siempre contraria!

Se observa que con el aparte “Gentes de palacio son; / empieza aquí la invención” el gracioso advierte al público para, acto seguido, emplear un lenguaje elevado de manera jocosas, lo que provocaría la gracia debido a la ruptura momentánea del decoro. Dicha advertencia al comienzo de un engaño también se percibe en el pasaje mencionado de *Nadie fíe su secreto*: “Muerto soy / si una invención no mejora / mi peligro”. Este tipo de apartes están dirigidos al público, según explica Fernández Rial con respecto al fragmento de *Argenis y Poliarco*: “En este pasaje es significativo el aparte en el que expresa su disposición para empezar el engaño, pues éste advertiría al público y le provocaría mucha gracia. A partir de tal intervención, Gelanor empieza a discurrir una elaborada historia narrando la supuesta muerte de Poliarco [en (*Comedias*, II, pp. 128-129)]” (2010: 14), al mismo tiempo que ofrece un pasaje similar al de Candil en *El galán fantasma*<sup>21</sup>.

Otro de los recursos lingüísticos utilizados por Calderón que señala Navarro González (1984: 105) es la creación de palabras. La incorporación de neologismos en el discurso de los graciosos no es una característica exclusiva de Calderón, pues el estudioso lo documenta en Lope, Tirso, Moreto y Rojas Zorrilla (Navarro González, 198: 105). Entre los graciosos calderonianos resulta frecuente la “derivación ocasional” (Lapesa, 1981: 73), esto es, la creación de verbos a partir de un nombre propio, como el conocido verso de *La vida es sueño* “vosotros fuistes quien / me segismundasteis” (*Comedias*, I, p. 80). Este recurso se localiza en otras muchas obras como *El mayor monstruo del mundo*<sup>22</sup> o *El galán fantasma*<sup>23</sup>. En cambio, también se encuentran casos donde el neologismo es un sustantivo, como el vocablo *triunfigurato* en *El mayor*

<sup>21</sup> “Aquí me manda esperar / mi amo en tanto...Mas aquí / está el viejo; fruncir quiero / el semblante, dando indicio / de beato y de novicio” (*Comedias*, II, p. 228).

<sup>22</sup> “yo / soy Aristóbolo, no / príncipe errado según / decía; sin duda algún / ángel me aristoboló” (*Comedias*, II, p. 576).

<sup>23</sup> “Di que Lucrecia, y dirás / bien. CANDIL. El diablo me lucrecie” (*Comedias*, II, p. 253).

*encanto, amor*<sup>24</sup>, o un adjetivo, como *prematicario* en *Nadie fíe su secreto* (vv. 1088-1100):

yo me enamoré, señor,  
un día que no debiera  
o que no pagara; en fin,  
consultando cierta vieja,  
pidiome para el efeto  
de su cabello una trenza.  
A fuer de Zaide, busqué  
ocasión para cogella  
y hallela, señor, un día  
en que, durmiendo mi prenda,  
prematicario barbero,  
la quité media guedeja.

El neologismo *prematicario* está construido por analogía con *premática*; en este aspecto, se interpreta que Lázaro actuó de la manera en que trabajaban con frecuencia los barberos: siguiendo su “ley” al cortar más pelo del conveniente, pues este gracioso necesitaba una trenza de la amada y no media guedeja.

En este pasaje, las alusiones chistosas a los barberos y las viejas alcahuetas traen a la mente toda la tradición satírico-burlesca que poseen estas figuras<sup>25</sup>. Estos comentarios contribuyen a la jocosidad en este discurso disparatado y risible; asimismo, también permiten la confrontación entre este parlamento y el de los demás personajes en escena, que expresan sus quejas amorosas mediante apartes. Cabe preguntarse, pues, si existen otras huellas satírico-burlescas más claras en la comedia. Se encuentran referencias cómicas que incluyen al cochero y el coche (vv. 814-833), las cuales, aunque no son exclusivas de esta tradición, conviene tener en cuenta por todas las implicaciones que suponen<sup>26</sup>:

<sup>24</sup> “Aquí falta solamente / para que el triunfigurato / de caballeros noveles / esté cabal, un enano” (*Comedias, II*, p. 58).

<sup>25</sup> Los barberos eran conocidos por realizar sangrías, remedio habitual para las enfermedades, y, por tanto, solía pensarse en ellos como verdugos, asociados en numerosas ocasiones al médico y al boticario que también llevaban la muerte a los pacientes. Por otra parte, a las viejas alcahuetas se les solía atribuir cierta hechicería como puede verse ya en la descripción que hace Sempronio de Celestina en *La Celestina*: “Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina: hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay: entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará la lujuria si quiere” (1974: 68).

<sup>26</sup> Con respecto a Chato, de *La hija del aire*, Javier Rubiera explica que sus “alusiones picantes [...], chistes o juegos de ingenio sobre la mujer [...] sobre las riñas de pareja [...] los médicos [...] los cornudos [...] las suegras [...]” son “de tradicional e infalible efecto cómico” (2005: 238).

CÉSAR            Pasa, sol, con tu porfía  
                         el cielo en dorado coche  
                         [...]  
                         Deposita en sombra fría,  
                         Apolo, tus luces bellas,  
                         nacerá otro sol en ellas  
                         de más luciente arbol  
                         y verás que de mi sol  
                         van huyendo las estrellas.

LÁZARO            Maldito de Dios el caso  
                         hace el sol de tu tristeza:  
                         tú te quiebras la cabeza  
                         y él se va paso entre paso  
                         por su cabal al ocaso.  
                         ¿De qué sirve en tu porfía  
                         tanto sol y tanto día?  
                         ¿Que es el sol, no echas de ver,  
                         cochero y que no ha de ser  
                         llevado por cortesía?

Lázaro se refiere al dios del sol como cochero, puesto que entiende el *coche* del *sol* como el vehículo típico de la época, no el carro celestial del dios al que aludía César. El cochero, al igual que el coche, llegó a ser una figura recurrente en la literatura satírica y era oficio al que solía atribuirse el celestinazgo, además de su caracterización como “insolentes, borrachos, desleales, alcahuetes, indiscretos y pendencieros” (Herrero, 1977: 82) y soberbios<sup>27</sup>.

Por otra parte, cabe destacar el giro que hace Lázaro con respecto a las palabras de su amo, puesto que demuestra el pensamiento práctico que lo caracteriza. En ese fragmento, ambas interpretaciones de la realidad se complementan: frente al lenguaje elaborado y de reminiscencias clásicas del galán, la figura del donaire reelabora el discurso en un lenguaje más sencillo y de evocaciones satíricas, pero también coetáneas al público. Así pues, la oposición entre la elevada referencia a Apolo y su carro celestial rebajado a un cochero soberbio e insolente tiene una finalidad: provocar la risa.

Otros versos de interés donde Lázaro también menciona el coche son los 1052-1059:

---

<sup>27</sup> Son incontables todas las menciones de cocheros en la literatura de la época, por lo que valga de ejemplo el pasaje donde hablan los cocheros en los *Sueños* de Quevedo: “No se probará que en mi coche entrase nadie con buen pensamiento. Llegó a tanto que, por casarse y saber si una era doncella, se hacía información si había entrado en él, porque era señal de corrupción” (Quevedo, 1991: 189), o en *Criticón*, III, 94: “De un embelesado, que era astrólogo; de un soberbio, cochero”. Para un estudio de la historia coche entre 1550 y 1700, consúltese López Álvarez (2007).

Laura vive aquí, que dijo:  
 “Con lo que la casa cuesta  
 de alquiler, he de hacer coche”.  
 Y respondiéndole a ella  
 dónde había de vivir,  
 dijo: “Cuando coche tenga,  
 en el coche todo el día  
 y la noche en la cochera”.

El motivo de la dama que quiere vender su casa a cambio de un coche aparece más desarrollado en la obra posterior *Mañanas de abril y mayo*<sup>28</sup> (c. 1632-1633). El coche fue muy popular y era utilizado como lugar de encuentro de los amantes, por lo que se estableció la premática del 3 de enero de 1611 donde se ordenaba su registro y se prohibía su uso sin licencia real. Al igual que en el caso anterior, la literatura de la época hace cuantiosas referencias a los coches, ya sea de carácter más satírico-burlesco –por ejemplo, la “Sátira a los coches” de Quevedo (1981: 1087-1089) o en *Los sueños* del mismo autor (Quevedo, 1991: 189)–, en el teatro burlesco –puede verse en *Céfalo y Pocris* (Calderón, 2013: v. 32) –, o en otras comedias calderonianas –como *El hombre pobre todo es trazas* (*Comedias, II*, p. 666) o la mencionada *Mañanas de abril y mayo*. Parece claro que todas estas referencias establecen un vínculo cercano con el espectador, aluden a ciertos aspectos de su realidad y a un imaginario común sobre algunos tipos de la época que le resultarían familiares y graciosos.

En relación con esto, un elemento fundamental en la obra que se vincula con el teatro burlesco es la espada de palo. Este accesorio es clave para el desarrollo de la trama de *Nadie fíe*, pues Lázaro se vale de él para asegurarse de quién es el traidor al secreto de su amo. El uso de armas como objeto ridículo por parte del gracioso sirve, según Ignacio Arellano, para mostrar “la marginación del criado respecto del mundo de pundonor del caballero” (1999: 300). Este estudioso destaca la presencia de este motivo en una tradición teatral de sentido burlesco (Arellano, 2011: 69), ya que, como indica Bances Candamo (1970: 125), es el arma que solían esgrimir los matachines en sus bailes con movimientos ridículos, mientras daban golpes al ritmo de la música. A pesar de que la funcionalidad de esta espada en *Nadie fíe su secreto* no solo consiste en

<sup>28</sup> “Porque en mi vida la vi / sino en coche. Por aquésta / fue por quien se ha presumido / que le dijo a su marido: / «Con lo que la casa cuesta / de alquiler, echemos coche». / Y volviéndole a decir: / «Pues ¿dónde hemos de vivir, / y estar el día y la noche?», / dijo «Si el coche tuviera, / sin casa vivir podía / en el coche todo el día, / y la noche en la cochera»” (*Comedias, III*, p. 265). Cruickshank fecha esta obra alrededor de 1632-1633 (2011: 128-225).

ofrecer escenas cómicas, los diferentes lances y excusas de Lázaro para evitar mostrar su espada de palo a lo largo de comedia provocarían, sin lugar a duda, la risa. Por ejemplo, en el mismo episodio antes citado, el príncipe le pide que le dé una cuchillada a un músico que está cantando en la calle, ante lo que Lázaro, que quiere evitar esa situación, reacciona así (vv. 1192-1196):

Plegue a Dios que, si inocente  
estás, que aquí se me vuelva  
aquesta espada de palo,  
por que ofenderte no pueda.  
¡Milagro, milagro!

Lázaro idea un *milagro* para justificar que tenga una espada de palo. Su ingenio e inventiva para salir de este tipo de situaciones y no querer enfrentarse a lo que los demás personajes se lanzaban valientes<sup>29</sup> provoca, de nuevo, un contraste risible que también se explota en otras piezas. Es el caso de *Judas Macabeo*, donde Chato, en un giro cómico, compara la espada y el reñir con una doncella y su virginidad<sup>30</sup>.

Otro recurso que el teatro burlesco emplea con frecuencia es “un tipo especial de pausa, la métrica versal” que “se utiliza en alguna ocasión para conseguir ridículos encabalgamientos” (Arellano, 2011: 45), como en *Céfalo y Pocris*<sup>31</sup>. Este tipo de distribución versal se encuentra en *Nadie fíe su secreto* en boca de Lázaro (vv. 2548-2554) y su función es causar hilaridad mediante la sonoridad grotesca; además, evidencia el artificio del lenguaje al que obliga la convención a través de la rima<sup>32</sup>:

<sup>29</sup> “CÉSAR. Lázaro, ¿por qué no haces / lo que te manda su Alteza? / FÉLIX. ¿Quieres que le dé yo? ARIAS. U yo / le daré” (vv. 1182-1184).

<sup>30</sup> “CHATO. ¿Qué pretendes? / ZARÉS Saca tu espada. / CHATO. La mía / es muy recatada y teme / el parecer deshonesto / delante de tanta gente. / ZARÉS. Desnúdala ya. / CHATO. Es doncella / y, por que mejor lo apruebes, / jamás sangrienta se ha visto / y tanto que, por no verse / con tal mancha, su costumbre / es no reñir, pero a veces / vienen al hombre ocasiones / donde escusarse no puede. *Saca la espada.* / Pero ya que la ves, quiero / decir las gracias que tiene: / esta espada no se queda” (*Comedias, II*, p. 334). Con respecto a este mismo pasaje, Barone explica que: “Il rifiuto di battersi per tutelare la propria incolumità non viene espresso apertamente ma lasciato intendere in maniera ironica, attraverso l’utilizzo di un espediente retorico che, sfruttando le potenzialità allusive della metafora, trasfigura comicamente l’immagine della spada in quella di una fanciulla onesta che protegge la propria verginità restando nascosta” (2012: 202-203).

<sup>31</sup> “pues vino aquí a espul- / garse este hombre, y vio a las dos, / le demos ahora un zur, / pues muerto él, las dos se quedan / seguras de no ser pu- / ercas...Pero tente, lengua, / que en lo infiel eres Dragut” (Calderón, 2013, vv. 1563-1568).

<sup>32</sup> Pailler ofrece una serie de ejemplos en los que Calderón deja al descubierto “algunos artificios obligados de la dramaturgia, del lenguaje, o de la escenificación: así la evocación del decorado, la

Mandome don César que  
 buscase a don Félix por-  
 que quiere hablarle y, aunque  
 me ha costado mucho tor-  
 mento, a don Félix no hallé,  
 ni ahora a mi señor tampoco  
 hallo en toda la ciudad.

Por lo tanto, como se ha podido comprobar, el ingenio del gracioso –tanto en un nivel lingüístico como en sus respuestas y reacciones a situaciones comprometidas frente a los demás personajes– unido a aquellas chanzas que aluden a un conocimiento popular se erigen como mecanismos fundamentales en la comicidad de Lázaro. En este sentido se entienden los cuentecillos y algunos de los refranes que se insertan en la comedia: son el modo en que el gracioso interpreta y aplica su pensamiento práctico ante una realidad, que ejemplifica con una historieta o razonamiento que pertenece a la sabiduría popular y que el público podría reconocer<sup>33</sup>.

Chevalier (1976: 18) registra hasta tres cuentecillos en *Nadie fíe su secreto* en los versos 1048-1059, 1087-1111 y 2563-2587, respectivamente:

CÉSAR. Con el dote de la  
 [hermosa  
 casaba Roma a la fea  
 y, por no darla, la hizo  
 de sus gracias heredera .  
 LÁZARO. Laura vive aquí, que  
 [dijo:  
 “Con lo que la casa cuesta  
 de alquiler, he de hacer coche”.  
 Y respondiéndole a ella  
 dónde había de vivir,  
 dijo: “Cuando coche tenga,  
 en el coche todo el día  
 y la noche en la cochera”.

LÁZARO. Desta manera:  
 yo me enamoré, señor,  
 un día que no debiera  
 o que no pagara; en fin,  
 consultando cierta vieja,  
 pídiome para el efeto  
 de su cabello una trenza.  
 A fuer de Zaide, busqué  
 ocasión para cogella  
 y hallela, señor, un día  
 en que, durmiendo mi prenda,  
 prematicario barbero,  
 la quité media guedeja,  
 mas tal que, aunque avecindada  
 vivió en su frente, no era  
 natural de su copete,  
 feligrés de su mollera.  
 Guedeja heredada fue  
 y, haciendo el conjuro en ella,  
 a la media noche entró  
 en mi aposento una muerta.  
 Troqué en miedos los amores,

LÁZARO. Remendaba con  
 [estilo  
 sus calzones un mancebo,  
 yo, que le acechaba, vilo  
 y pregunté: “¿Qué hay de  
 [nuevo?”;  
 y él respondió: “Solo el hilo”.  
 Yo a decirlo no me atrevo,  
 porque aun el hilo no es nuevo,  
 pero, mirándome así,  
 un famoso arbitrio di.  
 ALEJANDRO. Si fue tuyo, ya le  
 [apruebo.  
 LÁZARO. ¿Puesto en uso no se  
 [ve  
 traer calzones de bayeta?  
 Pues yo fui quien lo inventé,  
 que soy Adán de esa seta .  
 ALEJANDRO. ¿Y de qué  
 [manera fue?  
 LÁZARO. Si el saberlo te  
 [desvela,

utilización tan frecuente como abusiva, tal vez, de tramoyas, o la cadencia obligada de la rima – el “consonante” (1980: 37).

<sup>33</sup> Ya Chevalier ha señalado la importancia de la tradición oral, a veces difícil de apreciar, en muchos chistes del Siglo de Oro. Este tipo de comicidad la relaciona con el receptor: “algunas réplicas de la Comedia debían de desencadenar una enorme carcajada entre los oyentes” (1980: 25). Estas chanzas suelen emplear fórmulas similares a “así dijo...”, así como cuentos, refranes, alusiones a lo escatológico o lo grosero.

en responsos las ternezas  
y, aunque allí por fuerza vino,  
pienso que se fue por fuerza.

yo unos calzones tenía  
muy rotos y, con cautela,  
faltome la tela un día,  
y púseme la entretela.  
Agradó el gusto y no lejos  
del mío, muchos después  
admitieron mis consejos;  
así que cuantos hoy ves  
todos son calzones viejos.

La relación entre el *coche* del primer relato y la tradición satírico-burlesca ya se ha apuntado anteriormente, así como al uso del neologismo *prematicario* y las figuras del *barbero* y la *vieja* del segundo cuentecillo. No obstante, conviene señalar otros motivos de larga tradición que suelen utilizarse en un sentido cómico, como el uso de falsos cabellos y la aparición de una muerta en el segundo relato. El empleo de pelucas y afeites por parte de las mujeres fue muy generalizado en la época y cuenta con cuantiosos testimonios en la literatura satírica<sup>34</sup>, y pretenden la burla y el chiste.

Por otra parte, la *muerte* y las *apariciones* en el ámbito jocoso buscan la risa. También procedentes de una prolongada tradición, aparecen en el dramaturgo de muchas maneras<sup>35</sup>, como por ejemplo en *Argenis* y *Poliarco* en la figura del gracioso Gelanor cuando “desobedece a su amo, se burla de su turbación y se apropia de la bolsa que el cadáver lleva atada al cuello” (Vara, 2013: 13). Según Alicia Vara, en este caso, “Gelanor se muestra como un ser sin escrúpulos, ya que expresa sin reservas su deseo de aprovecharse de la situación —ahora sí— robándole sus pertenencias” (2013: 14).

En los tres cuentecillos el objetivo es hacer gracia, puesto que se trata de relatos orales que el receptor podría identificar por los elementos a los que se alude, de sobra conocidos por el público. Es común a los tres casos que el cuento se inserte en momentos de tensión donde los demás personajes sufren. Los dos primeros se relatan

<sup>34</sup> Por ejemplo, en los *Sueños* de Quevedo: “Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura con los chapines, ni la ceja con el cohól, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas. Y vi algunas poblando sus calvas con cabellos que eran suyos solo porque los habían comprado. (...) Las más duermen con una cara y se levantan con otra al estrado, y duermen con unos cabellos y amanecen con otros” (Quevedo, 1991: 214-216).

<sup>35</sup> Para un análisis de la muerte como materia cómica, concretamente en *La vida es sueño*, véase Soufas (1993). En este trabajo la estudiosa reflexiona que: “Making jokes about death, representing farcical death scenes, and enacting comical resurrections after sham deaths are examples of images of death that contradict or counterpose representations of serious contemplation about or experience of so-called honorable death” (1993: 79).

tras una salida de los personajes en busca de juegos y mujeres; en la narración de ese pasaje se alternan las quejas de César por no poder estar hablando con su amada a la reja con estos cuentos jocosos de Lázaro. En cambio, el tercero es la respuesta que da Lázaro tras la reflexión y el vencerse a sí mismo en el soneto del príncipe Alejandro. Este tipo de narraciones, que pertenecen a la esfera del gracioso y a su interpretación de la realidad, se ponen al servicio de la acción dramática, de manera que provocan la risa, completan el juego de tensiones entre la acción principal y las apreciaciones del gracioso. Asimismo, pueden ser utilizados como una técnica de distanciamiento, puesto que se insertan en situaciones en las que otros personajes expresan su sufrimiento. Este es un recurso habitual en Calderón<sup>36</sup> ya que con frecuencia, desde sus primeras obras, los graciosos cuentan pequeños relatos en los que se busca la risa a través del contraste entre diferentes mundos, el contenido del relato o la situación a la que se aplica<sup>37</sup>.

Entretanto, en la misma línea que los cuentecillos, el uso de refranes en las comedias también recoge un conocimiento popular que se aplica a las acciones de la obra. En *Nadie fie su secreto*, las paremias se ponen en boca del gracioso<sup>38</sup>, las cuales, en ocasiones, se aprovechan para lograr juegos ingeniosos, tal y como se ilustra en el ejemplo:

ALEJANDRO	¿Por qué te vas?
LÁZARO	Porque, si me has conocido, señor, no me comprarás y yo estoy como vendido.

En este pasaje se observa el juego con el refrán “quien no te conoce, te compre”, “que se suele usar para dar a entender que se ha conocido el engaño que se venía a ejecutar” (*Autoridades*) y la frase hecha “estar como vendido”, que significa “estar mortificado u desazonado en la compañía u conversación de los que son de contrario sentir u extraños y desconocidos” (*Autoridades*). El chiste surge de la reelaboración del refrán, conectado con otra frase hecha –donde cabe destacar la antonimia *comprar/vender*– y del nuevo significado que adquieren juntos en este contexto: Lázaro

<sup>36</sup> Según los datos ofrecidos por Chevalier, de 104 comedias estudiadas, 41 contienen al menos un cuentecillo (1976: 11).

<sup>37</sup> Para un estudio sobre la función de los cuentos en Calderón, véase Uta Ahmed (1973).

<sup>38</sup> Para la identificación de los refranes en estas comedias se ha acudido a los estudios de Gates (1949) y Rodríguez Marín (2007: 155).

decide marcharse porque está disgustado, ya que seguramente el príncipe se haya dado cuenta de sus engaños.

En este aspecto, es significativa en Calderón la alusión al refrán “Al buen callar llaman Santo” (Rodríguez Marín, 1930: 18), que se encuentra en esta pieza en el verso “Santo llaman al callar” (v. 2108), señalado ya por Gates (1949: 1031):

Santo llaman al callar  
su secreto el que es discreto,  
mas, por Dios, que San Secreto  
ya no es fiesta de guardar.  
Día de trabajo aguarde  
a quien tan caro le cuesta  
y, pues quebrantas la fiesta,  
no quieras que otro la guarde.

Este proverbio aparece también en *El Criticón* (III, 673), y tiene la variante “Al buen callar llaman Sancho” (Correas, 2000: 54), utilizada en el *Quijote* (II, cap. 43). En Calderón es relevante, pues lo utiliza en varias obras, siempre en boca del gracioso, y se desarrolla como un motivo particular donde *San Secreto* se presenta como una *fiesta de guardar*. Es una fórmula de expresión de la incapacidad de guardar un secreto de algún personaje de la comedia: de don Arias en *Nadie fíe su secreto*, o de los propios criados que hacen el chiste en *El hombre pobre todo es trazas*<sup>39</sup>, *El astrólogo fingido*<sup>40</sup> y en *La vida es sueño*<sup>41</sup>, donde Clarín se lamenta de haber sido discreto a través del tópico de la ineptitud de los criados para guardar confidencias.

Mientras tanto, en *La banda y la flor*, aunque también se bromea con la charlatanería de los criados, el gracioso Ponleví usa el refrán para que la criada no calle lo que él quiere saber: “¡Qué civil es el conceto!; / mas puesto que san Secreto / nunca es fiesta de guardar, / empiézale a trabajar: / dime quién son, en efeto” (Castro, 2013: vv. 206-210). En contraste a todos estos ejemplos, en *No hay burlas con el amor*, el criado usa la referencia para expresar que callará frente a su costumbre de hablar: “Dile

<sup>39</sup> “porque, aunque es santo, prometo, / el secreto singular, / yo nunca pude guardar / la fiesta de San Secreto” (*Comedias*, II, p. 704).

<sup>40</sup> “No te lo puedo decir / y por decirlo reviento, / que, aunque el secreto sea santo, / yo no guardo a San Secreto” (*Comedias*, II, p. 842).

<sup>41</sup> “Si llaman santo al callar, / como en calendario nuevo, / san Secreto es para mí, / pues le ayuno y no le huelgo, / aunque está bien merecido / el castigo que padezco, / pues callé, siendo criado, / que es el mayor sacrilegio” (*Comedias*, I, p. 79).

pues; / que aunque siempre en mi lugar / San Secreto esclarecido / día de trabajo ha sido, / le quiero canonizar / y hacer fiesta de guardar” (*Comedias*, V, p. 976).

Puede concluirse que Lázaro es un gracioso que cuenta con características comunes a las demás figuras del donaire calderonianas como la reproducción de los amores de su amo, su pensamiento práctico o el empleo de recursos lingüísticos. En él sobresalen sus invenciones y constantes juegos con el lenguaje, que le proporcionan los recursos necesarios para desenvolverse en la acción dramática con agudeza y persiguen la distensión y entretenimiento del auditorio. En este personaje se aúnan diferentes tradiciones literarias, como la satírica y la oral, que se aplican a su situación y expresan el modo en que entiende las circunstancias, muchas veces en contraste con su amo. En definitiva, a través de dichas alusiones a elementos reconocibles –coches, alcahuetas, apariciones de muertos...–, así como con la inclusión de cuentecillos de tradición oral y reelaboraciones en clave cómica de referencias mitológicas o refranes se provocaría en el receptor una reacción de risa, sonrisa o carcajada.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Uta (1973), “La función del cuento en las comedias de Calderón”, en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano. Hamburgo 1970*, Walter Gruyter / Berlin / New York, 1973, pp. 71-77.
- ANTONUCCI, Fausta (2000): “Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, pp. 61-93.
- ARELLANO, Ignacio (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, Ignacio (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- ARELLANO, Ignacio (2011): *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ARJONA, José H. (1939): “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, ed. J. P. Wickersham, 7.1, pp. 1-21.

BANCES CANDAMO, Francisco (1970): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Noir, London, Tamesis Books.

BARONE, Lavinia (2012): *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (Publicaciones digitales del GRISO).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1849): *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. J. E. Hartzenbusch, tomo 3, Madrid, Rivadeneyra.

— (1982): *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger.

— (2013): *Céfalo y Pocris*, ed. I. Arellano, Nueva York, Idea / Igas.

— (2006): *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro.

— (2007): *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro.

— (2007): *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro.

— (2010): *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro.

CASTRO RIVAS, Jéssica (2013): «Estudio y edición de la comedia *La banda y la flor* de Pedro Calderón de la Barca», tesis doctoral dirigida por el profesor doctor Carlos Mata Induráin, Universidad de Navarra, Pamplona.

CERVANTES, Miguel de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Alfaguara.

CHEVALIER, Maxime (1976), “Cuentecillos en las comedias de Calderón”, en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Tercer coloquio angloamericano. Londres 1973*, Berlín, Walter de Gruyter, pp. 11-19.

CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, L. Combet (ed.), Madrid, Castalia.

CRUICKSHANK, Don W. (2011): *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos.

— (2010), “Calderón de la Barca, Pedro (Madrid, 1600 - Madrid, 1681)”, en P. Jauralde Pou (ed.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, pp. 172-232.

*DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1990), ed. facsímil, Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ RIAL, Rosalía (2013): «El gracioso y la graciosa en la *Segunda parte* de comedias de Calderón de la Barca», trabajo dirigido por el profesor doctor Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela.

GATES, Eunice J. (1949): “A Tentative List of Proverbs and Proverbs Allusions in the Plays of Calderón”, *PMLA*, LXIV, pp. 1027-1048.

GRACIÁN, Baltasar (1980): *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra.

HERMENEGILDO, Alfredo (1995): *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta.

HERRERO GARCÍA, Miguel (1977): *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia.

HILBORN, Harry W. (1938): *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University Press.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (2002), “Calderón y el humor”, en J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (ed.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, pp. 15-36.

— (1998), “Que hay mujeres tramoyeras: la «matemática perfecta» de la comedia calderoniana”, en F. B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 201-236.

JOSÉ PRADES, Juana de (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.

LAPESA, Rafael (1981), “Lenguaje y estilo de Calderón”, en L. García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, pp. 51-101.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro (2007): *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Cochés, carrozas y sillas de mano. 1550-1700*, Madrid, Polifemo.

MONTESINOS, José (1967), “Algunas observaciones sobre la figura del donaire”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, pp. 21-64.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1984): *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger.

QUEVEDO, Francisco de (1991): *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra.

— (1981): *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta.

PAILLER, Claire (1980), “El gracioso y los «guiños» de Calderón: apuntes sobre «autoburla» e ironía crítica”, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 33-50.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (2007): *Más de 21.000 refranes castellanos: no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas : allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*, Madrid, Atlas.

- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005), “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*”, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid, Fundamentos, pp. 225-249.
- ROJAS, Fernando de (1974): *La Celestina*, ed. B. Mario Damiani, Madrid, Cátedra.
- SÁEZ, Adrián J. (en prensa), “Entre versiones anda el juego: la reescritura del gracioso en los dramas de Calderón”.
- SOUFAS, Teresa (1993), “Death as a laughing matter”, en F. De Armas (ed.), *The prince in the tower. Perceptions of La vida es sueño*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 79-87.
- VARA LÓPEZ, Alicia (2013): “Desde Barclay a Calderón: la construcción de la figura del gracioso en Argenis y Poliarco”, *Atalanta*, 1, 1, pp. 5-24.
- VITSE, Marc (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ZUGASTI, Miguel (2003), “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria”, en E. Galar y B. Oleiza (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid / Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra) / Revista *Estudios*, pp. 159-185.