

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



**EL PRIMER ESTADO DE BODIGO: LA FIGURA DEL GRACIOSO EN
SANTA ROSA DEL PERÚ, DE MORETO Y LANINI Y SAGREDO**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO DE
BACHILLER EN HUMANIDADES CON MENCIÓN EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA

AUTORA:

Priscila Arbulú Zumaeta

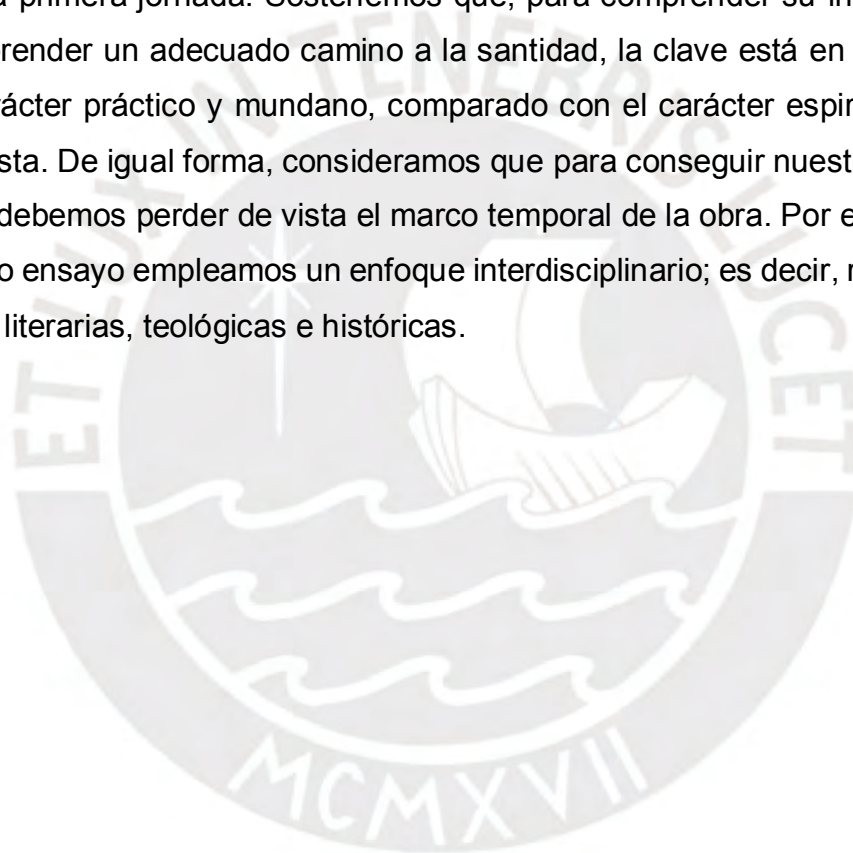
ASESORADA POR:

Dr. José Antonio Rodríguez Garrido

Lima, agosto, 2020

Resumen

Santa Rosa del Perú (1671), escrita por Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini y Sagredo, ha sido objeto de importantes trabajos y artículos. La presente investigación tiene el propósito de contribuir en el estudio de esta comedia hagiográfica. En este trabajo exponemos la participación de Bodigo, el gracioso, durante la primera jornada. Sostenemos que, para comprender su incapacidad para emprender un adecuado camino a la santidad, la clave está en el análisis de su carácter práctico y mundano, comparado con el carácter espiritual de la protagonista. De igual forma, consideramos que para conseguir nuestro objetivo tampoco debemos perder de vista el marco temporal de la obra. Por esta razón, en nuestro ensayo empleamos un enfoque interdisciplinario; es decir, recurrimos a fuentes literarias, teológicas e históricas.



ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	4
1. Bodigo: un gracioso en la comedia hagiográfica	13
2. Entre lo sagrado y lo profano: el doble sentido de <i>Bodigo</i>	17
3. Los supuestos oficios de Bodigo.....	21
Conclusiones	30
Referencias bibliográficas.....	32



Introducción

Ante el avance de las ideas del protestantismo en la Europa del siglo XVI, la Iglesia Católica respondió con gran intensidad en el Concilio de Trento, como parte del movimiento que conocemos como Contrarreforma católica.¹ Según Sánchez-Concha, el resultado más importante de este catolicismo militante fue un reavivamiento de la visión teológica y mística del mundo (41). Al mismo tiempo, esta aspiración por defender la ortodoxia de fe reflejó una realidad muy compleja que agudizó las tensiones existentes entre los distintos grupos religiosos. Puede decirse, por lo tanto, que "el credo religioso se convirtió en causa y justificación de interminables conflictos bélicos" (Barepeak párr. 5). Desde luego, las consecuencias directas y significativas que acarrió dicho concilio no son exclusivas del plano político-religioso.² Podemos observar que en el plano literario también se presentaron resultados importantes. Resulta pertinente destacar en este momento el artículo de María Dolores Ouro titulado: "La contrarreforma literaria del Siglo de Oro en España". En este texto, la autora expone someramente algunos ejemplos de escritores representativos del Siglo de Oro, cuyas obras literarias contrarrestaron la postura de la religión protestante.³ La presencia del espíritu tridentino en el género literario se puede explicar por la aprobación en 1563 del *Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus* (Denzinger y Schönmetzer, cit. por Menéndez 61). La relevancia de este decreto radica en que consolida en los católicos el culto y la veneración a los santos, práctica y creencia que los protestantes rechazaban. En este contexto, la hagiografía comienza a ser utilizada con gran intensidad en España (Aparicio Maydeu 41). Se trata, por

¹ El Concilio de Trento se llevó a cabo en la ciudad de Trento, ubicada en el norte de Italia y congregó a diversas autoridades eclesiásticas con el objetivo de promulgar una serie de decretos referidos a materias de fe. Se desarrolló de manera interrumpida durante veinticinco sesiones entre los años 1545 y 1563. Este concilio ecuménico fue central para el desarrollo de la Contrarreforma católica, cuyo desarrollo cubre desde 1545 hasta 1648.

² Sánchez-Concha explica que la unión de la Iglesia y la Corona era una práctica frecuente en la Península ibérica, debido a que ambas compartían intereses muy similares y se defendían mutuamente. Esto se debe a que estos reinos asimilaron con facilidad la idea de que estas dos esferas (estado e Iglesia) estuviesen superpuestas (104-106).

³ Ouro propone un listado de escritores que "combaten" las doctrinas básicas de la religión protestante. Para conseguir su objetivo, divide su relación en cinco secciones, denominándolas a cada una de ellas como los cinco *solos* de los protestantes: *sola scriptura*, *sola fide*, *sola gratia*, *solus Christus* y *solus Deo gloria*. Los autores que menciona son Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, fray Luis de León y Francisco de Quevedo, entre otros.

supuesto, de una etapa de espiritualidad barroca en la que la devoción religiosa tenía un valor considerable en la vida de los hombres y las mujeres.

Otra característica destacable del siglo XVI es el cambio de perspectiva que se tiene sobre los textos sinodales, en especial, sobre el teatro religioso. En otras palabras, mientras que, durante la primera mitad de esta centuria, estos textos pretenden lograr un decoro escénico que favorezca la piedad popular; en la segunda mitad, en cambio, lo dogmático, que era la principal preocupación de la Contrarreforma, pasó a convertirse en lo más importante (Menéndez 52). Bajo este razonamiento, no debe sorprendernos que incluso un siglo después de que el Concilio de Trento decretara distintos puntos referidos a materias de fe, el estado y la Iglesia continuaran enfocados en el mismo propósito: defender la ortodoxia religiosa. Como señalamos anteriormente, esta intención también se exterioriza en el campo literario. En este ámbito, dicho propósito se traduce en la búsqueda por demostrar que para lograr el proceso de salvación no basta la fe fiducial, motor de la doctrina protestante, sino que es imprescindible realizar actos meritorios (64). Como es conocido, los dos siglos siguientes (XVII y XVIII) no fueron ajenos a la profunda huella que dejó Trento en la vida de los católicos. Esto explicaría por qué el fervor por la figura de los santos se mantuvo en los españoles durante el siglo XVII a través de diversas manifestaciones públicas (Aparicio Maydeu 69). De esta manera, cuando un santo era beatificado, los festejos se presentaban con gran entusiasmo. Sirva de ejemplo la obra *Santa Rosa del Perú* (en adelante SRP), de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini. En el caso de los festejos en honor de la primera santa americana y la promoción de esta figura en ambos lados del Atlántico, destacan, principalmente, dos aspectos: por un lado, la intervención de la Orden de Predicadores con el fin de difundir las glorias de su nueva beata (Zugasti 250); y, por otra parte, como muestra Teodoro Hampe, los intereses políticos de la nobleza criolla peruana que buscó promocionar así su presencia y mejorar su reconocimiento dentro de la Iglesia (Osorio 604). Sin duda, todas estas expresiones apuntaban también a garantizar en el imaginario europeo el triunfo de la fe católica en el Nuevo Mundo. Siguiendo esta dirección, uno de nuestros objetivos de esta investigación es señalar la importancia de esta comedia en este ambiente postcontrarreformista.

Sabemos que esta comedia hagiográfica, que tiene como protagonista a Rosa, no fue la primera obra que Moreto realizó en su honor. Previamente, en

1668, participó en la redacción de cuatro villancicos que conmemoraban el decreto de su beatificación (Zugasti 250). No obstante, lo que llama la atención en este caso es que se trata de una comedia escrita en colaboración producto de las circunstancias biográficas extremas, y no por una decisión previa entre ambas partes involucradas (Cassol cit. por Zugasti en nota 15). En otras palabras, la muerte sorprendió a Moreto en medio de su redacción en 1669. En efecto, esta obra publicada en la *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671), figura con la siguiente anotación: «Las dos jornadas de Don Agustín Moreto, que fueron las últimas que escribió en el discurso de su vida. Acabóla Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo». Como advierte Zugasti, es evidente que en SRP intervinieron dos autores. Sin embargo, debemos ser prudentes, ya que no podemos afirmar con certeza que las dos primeras jornadas hayan sido escritas exclusivamente por Moreto, ni que Lanini haya sido el único responsable de la tercera jornada (252). A esto podríamos agregar que, si bien es cierto que la obra no se detiene a exponer de manera exhaustiva las experiencias de la protagonista, resulta indudable que está configurada de tal manera que se refuerza el acierto de convertirla en la primera santa de América.

A grandes rasgos, SRP exalta la figura de la santa. Para lograrlo, los autores emplean las hagiografías de fray Andrés Ferrer de Valdecebro y de fray Jacinto de Parra (Zugasti en nota a los vv. 58-68).⁴ Recordemos, pues, que una de las características principales de las comedias de santos es su propósito evangelizador (Aparicio Maydeu 26). Por esta razón, la obra tiene como protagonista a una santa contemporánea a sus receptores. Esto, ciertamente, facilita que ellos puedan sentirse identificados con Rosa. No debemos perder de vista que, en el caso del teatro hagiográfico del Siglo de Oro, este reconocimiento con el santo o la santa era una herramienta común (Sirera 62). Añadamos a lo mencionado que en estas creaciones se presentan seres benévolos y malignos, así como personajes elevados que se relacionan con otros bajos (Cazés 47). En

⁴ Zugasti indica que puede reconocerse la utilización de dos tratados hagiográficos sobre la santa en la obra de Moreto y Lanini: fray Andrés Ferrer de Valdecebro es el autor de *Historia de la maravillosa y admirable vida de la venerable Madre y esclarecida Virgen Sor Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Santo Domingo*, del (Madrid, Pablo de Val, 1666); y fray Jacinto de Parra, de *La bienaventurada Rosa peruana de S. María, de la Tercera Orden de Santo Domingo. Su admirable vida y preciosa muerte* (Madrid, Melchor Sánchez, 1668).

el caso de SRP, esto funcionaba como una prueba para los espectadores de que Rosa contaba con los requisitos necesarios para triunfar en su camino a la santidad, por lo que no importaba que se encontrase rodeada de personajes que pretendiesen truncar su propósito. Por esta razón, la práctica cristocéntrica de la protagonista debía ser entendida no como una exageración, sino como el medio correcto para practicar la fe católica. Tal situación explicaría, entonces, por qué en esta obra, además de exaltar la figura de la santa americana, se plantea paralelamente el fracaso de Bodigo, el gracioso de la comedia y criado de la santa, en el camino a la santidad.

Por otro lado, este tipo de comedias es uno de los géneros más representativos del Siglo de Oro (Cazés 37). A pesar de ello, autores como Aparicio Maydeu y Sirera han manifestado que no existe una producción crítica abundante sobre esta producción.⁵ En el caso de las comedias moretianas, ocurre una situación similar. Entre toda la producción de Moreto, el género hagiográfico ha sido mucho menos estudiado por la crítica, a diferencia de las comedias de enredo del mismo autor (Borrego 61). No obstante, aun cuando no contemos con cuantiosa información acerca del género, Javier Rubiera afirma que sí han sido ampliamente trabajadas las técnicas y los recursos de la figura del gracioso dentro de la tradición de las comedias.⁶ Sin embargo, también explica que no se ha llegado a definir de manera unánime cuáles son las funciones y el valor último de este personaje para el entendimiento del teatro clásico español (307-308).⁷ Por ende, el que los graciosos sean los encargados de la nota cómica de la obra, así como de la exaltación de las virtudes de los protagonistas (Rípodas 135) no debe ser entendido como una caracterización fija del personaje. Con este fin, María Luisa Lobato y Cery Byrne presentan la "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto". En esta relación

⁵ Aparicio Maydeu afirma que no solo la bibliografía crítica respecto a la comedia hagiográfica es aún insuficiente, sino que, además, los trabajos que han abordado el tema se limitan a piezas muy concretas, los que, incluso, no llegan a elaborar valoraciones completas (149). De modo similar, Sirera señala que la bibliografía sobre este tema es mínima; y que la mayoría de esta se mueve por intereses ajenos al terreno del género (56).

⁶ Pongamos por caso el artículo "El imperio del gracioso", de Marc Vitse. En este, el autor separa en cuatro grupos las once ponencias presentadas en el coloquio *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* (143-148).

⁷ La existencia de diversos subgéneros, así como las marcas de los poetas que dejan sus huellas en sus obras, los distintos espacios en los que se representan, y los públicos también variados son algunos de los muchos elementos que entran en juego en esta tarea de establecer una unanimidad (Rubiera 308).

mencionan a algunos autores que abordan la presencia de este personaje en las obras del dramaturgo. Estos son Jorge Luis Castillo, Anne Fountain, Nathalie Gemin, Alfredo Hermenegildo, y Adriana Ontiveros Valdés, entre otros.

Puesta nuestra atención en el personaje del gracioso de la comedia hagiográfica, podríamos preguntarnos por qué es importante estudiar la función que cumple el personaje de Bodigo en SRP. La respuesta a nuestra interrogante es, principalmente, porque él refleja de manera adecuada el pensamiento católico de la época: una vida carente de actos meritorios no es suficiente para obtener el grado de santidad. Por otra parte, si bien hemos recogido la opinión de que no existe una definición exacta para estos personajes, esto no significa que no se presenten elementos que los vinculen entre ellos (Rubiera 307-308). En otras palabras, en la literatura del Siglo de Oro, los graciosos se caracterizaban por presentar rasgos que los definían.⁸ Otro detalle que debemos mencionar es que las intervenciones de los graciosos "contrastan con la vida ejemplar del santo en ciernes" (Cazés 46). Además, resulta evidente que estos personajes no son inalterables. Por el contrario, estos pueden distanciarse de algunos tópicos que lo marcan o, incluso, adoptar ciertos atributos. En SRP podemos notar que se aplica la misma estrategia.

Antes de continuar, es necesario aclarar que este trabajo de investigación es parte de un proyecto mayor que esperamos desarrollar. En ese análisis global nos enfocaremos, primordialmente, en dos aspectos. Por un lado, nos centraremos en el fracaso constante de Bodigo en su propósito de convertirse en santo, pese a las modificaciones por las que atraviesa durante las tres jornadas. Por otro lado, observaremos la importancia de su configuración para probarle al receptor de la época cuáles eran las actitudes que debía rechazar con la finalidad de progresar en la vida espiritual, o emprender un correcto camino a la santidad. En el trabajo que aquí presentamos, el objetivo principal se centra en estudiar qué implicancias tiene, para el impacto de la obra, que el primer estado de Bodigo sea el de oponente mundano y el "verdugo" de la protagonista. En otras palabras, buscamos analizar la figura del gracioso en la jornada inicial, y así comprender su incapacidad para calzar en el primer punto

⁸ Los trabajos de los autores Judith Farré Vidal y Dalmacio Rodríguez-Hernández, quienes abordan algunas características típicas de los graciosos, serán importantes para poder aproximarnos a Bodigo.

del modelo hagiográfico (que veremos más adelante), a través del examen de su carácter práctico y mundano; y la importancia de su presencia en esta comedia hagiográfica. A esto podemos sumarle un objetivo más: señalar que la obra deja en evidencia que su condición de criado no es lo que le impide emprender un correcto camino a la santidad, sino su omisión de ciertas prácticas que los católicos ejemplares, como la protagonista, sí cumplen.

Para esto, hemos prestado especial atención a tres aspectos que consideramos que nos guiarán. Para empezar, Bodigo cumple con ciertos rasgos de la tradición a la que pertenece como gracioso de la comedia; y, además, incorpora atributos propios que van formando su identidad dentro de la obra. Rasgos que, a fin de cuentas, serán aprovechados para mostrarlo como el contraste espiritual y de santidad de la protagonista. El siguiente aspecto al que aludimos está relacionado con el afán de Bodigo de presentarse como santo. En efecto, quien es confrontado con el esquema hagiográfico no es la protagonista, sino el gracioso.⁹ Antes de continuar, debemos señalar que, como veremos más adelante, en esta primera jornada, Bodigo no calza en este esquema. Por último, debemos mencionar que, si bien existen importantes trabajos sobre SRP, una revisión del estado de la cuestión nos permite confirmar que aún no se ha ofrecido un análisis sobre este personaje.¹⁰

Por otra parte, ciertas marcas de la comedia nos prueban la continuación de este clima postridentino. Esto explicaría por qué Bodigo, al no practicar la fe católica con rigurosidad, falla en su propósito de santidad. Por esto, una de nuestras motivaciones principales que nos llevaron a escoger este tema es nuestro interés por aproximarnos y comprender la mentalidad de los hombres y mujeres de esa época, así como las estrategias que pone en marcha la obra

⁹ Proponemos un esquema a partir de nuestra lectura de Josep Lluís Sirera, asunto que abordaremos más adelante.

¹⁰ Entre los estudios que han abordado la obra, podemos destacar los de Ricardo Castells, "Religión y colonización en Santa Rosa del Perú de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo"; Nathalie Gemin, "El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo; Santa Rosa del Perú; La vida de San Alejo*)"; Delia Hernández, "El teatro como instrumento de reafirmación americana en la beatificación de Rosa de Lima (México, 1671): recepción y práctica del modelo cortesano"; Romina Irene Palacios, "En búsqueda de lo peruano: 'Santa Rosa Del Perú' de Agustín Moreto y Francisco Lanini"; Javier Rubiera, "Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*"; Francisco Sáez, "Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto"; y Miguel Zugasti, "Cuatro villancicos de Agustín Moreto a la beatificación de Rosa de Lima", "Santa Rosa de Lima, una santa del pueblo con sus fiestas y comedias para el pueblo"; este último es además responsable de la edición que estamos empleando para nuestra investigación.

para insinuarle al receptor del momento cuál era la manera más idónea de practicar la religión católica. Nuestro estudio, por tanto, se aparta de cualquier intención de juzgar la obra de Moreto desde nuestros presupuestos contemporáneos. Esta puntualización surge, principalmente, de la advertencia de Sánchez-Concha respecto al estudio de la vida de los santos en el virreinato, la cual consideramos puede aplicarse a este caso:

[...] existen divulgadores poco dispuestos a entender el fenómeno religioso de los siglos XVI, XVII y XVIII, que se expresan sobre las vidas de los santos con ironía, y las reducen a una simple selección de anécdotas destinadas, según creen, a un papel moralizante. A estos se suman investigadores de pretendida "objetividad" y carácter "académico", que a la luz de ideas contemporáneas pretenden juzgar a hombres y mujeres que sintieron, pensaron y actuaron bajo otras luces, otros ideales y en contextos históricos distintos del nuestro (18).

Aclarado este punto, debemos indicar que para este trabajo empleamos un enfoque interdisciplinario. En otros términos, por tratarse de una obra dramática producida en un contexto histórico intensamente teologizado, nuestra metodología nos demandó indagar en fuentes bibliográficas de carácter literario, religioso e histórico. Primero, recurrimos a la edición de Miguel Zugasti, quien ofrece amplia información sobre SRP desde una perspectiva filológica. El autor no solo parte de diferentes diccionarios importantes para brindar explicaciones detalladas de ciertas expresiones que se hallan en la comedia, sino que, además, rastrea las hagiografías y el sermón empleados por Moreto y Lanini para la elaboración de su obra.¹¹ Asimismo, con el objetivo de acercarnos y comprender mejor la visión de la época, consultamos distintos pasajes del *Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. De forma paralela, este texto nos sirvió para entender de una manera más completa en qué medida Bodigo no cumplía con ciertos preceptos de la Iglesia Católica, detalle que funcionaba como obstáculo para su camino a la santidad. A continuación, recurrimos a las fuentes que trabajaban la tradición de los graciosos en las comedias del Siglo de Oro. Con esto pudimos observar que, en efecto, nuestro personaje pertenece a una tradición. El siguiente paso fue el examen detallado de sus propios rasgos mundanos en la primera jornada. Nos referimos a la carga implícita de su

¹¹ Del mismo modo como en el caso de los dos tratados hagiográficos, también puede reconocerse la utilización del sermón del padre Isturizaga (Zugasti en nota a los vv. 109-113).

apelativo y a los supuestos oficios que desempeña y que lo van perfilando en la obra.

Como señalamos, el estudio de la figura de Bodigo resulta provechoso, ya que nos aproxima al pensamiento de la doctrina católica de esa centuria. A fin de conseguir nuestro objetivo, presentamos, primero, un marco general sobre el género literario al que pertenece SRP. Pese a la falta de estudios globales sobre el teatro hagiográfico, Josep Lluís Sirera busca establecer una "estructura de las comedias hagiográficas barrocas" (De los Reyes 257). La construcción de este tipo de piezas a las que estaban acostumbrados los espectadores y lectores de este género requiere ser analizada. Por tal razón, exponemos los tres criterios que Sirera reconoce en ellas. Estos son: la ambientación histórica del santo o la santa, que funciona como herramienta para confirmar su carácter sacro; las dos vías de acceso a la santidad, que evidencia que el personaje puede ser santo por conversión o desde el inicio de la obra; y, finalmente, su desenlace apoteósico y glorificación, que es alcanzada por el martirio o la muerte natural (66-73). Siguiendo las consideraciones precedentes, y a fin de comprobar el punto de partida del personaje, hemos agrupado estas ideas en un esquema organizado en tres partes: las circunstancias mundanas del santo o la santa que concluyen con el llamado a modificar su visión o comportamiento, el proceso y los obstáculos que debía vencer el personaje, y, finalmente, su tránsito a la gloria eterna. Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, observamos que Bodigo, quien constantemente se autodenomina santo, cumple con el presentar una naturaleza mundana. Sin embargo, a diferencia de lo que pudiera ocurrir de acuerdo con el esquema planteado, la primera jornada no concluye con el llamado a la conversión. De hecho, la evolución más evidente está en la tercera jornada: cuando contempla los milagros de su señora, e indica que se convertirá en lego. Al destacar esto, podemos comprender por qué en la introducción indicamos que el gracioso no calza en este esquema. Igualmente, esta característica del personaje nos explicaría por qué desde el inicio de la obra, su figura marca el correlato convencional del punto de partida en el camino a la santidad, y lo confronta con la posición ya espiritual en que está ubicada Rosa, la protagonista. Conviene añadir que su configuración rompe con la estructura clásica, como hemos observado.

En concordancia con lo anterior, nuestra investigación pretende demostrar que, en la primera jornada, Bodigo parte como el oponente mundano y el "verdugo" de la protagonista.¹² Se trata, pues, de un gracioso que se inscribe dentro de una tradición propia del personaje; y, además, a diferencia de Rosa, se caracteriza por tener un sentido más práctico de la vida.



¹² De acuerdo con el esquema propuesto por Juana de José Paredes, el gracioso es el personaje de mayor complejidad artística, se caracteriza por ser la contrafigura de su señor, y, además, por demostrarle fidelidad a este (Ríos 62). Por este motivo, la actitud de "verdugo" que adopta Bodigo resulta inesperada.

1. Bodigo: un gracioso en la comedia hagiográfica

Estudios precedentes han abordado los principales rasgos de los graciosos. Entre estos, Dalmacio Rodríguez-Hernández destaca los escritos de Fernández Montesinos, Lázaro Carreter, Hermenegildo, Hernández Araico y Gómez (393). Valiéndose de estos trabajos, Rodríguez-Hernández reconoce las características generales de la figura del donaire en *El rufián dichoso*, de Cervantes. Su investigación nos resulta útil para brindar un adecuado análisis de nuestro personaje. De igual manera, en este caso también debemos destacar que Bodigo, en su condición de gracioso, pertenece a una tradición teatral. Por esta razón, en nuestra investigación nos enfocaremos de manera particular en tres características que el autor revisa: la subordinación manifestada por la lealtad, el contraste, y la comicidad (394-402). En este marco, interpretamos que estas sirven para reforzar la dimensión mundana de Bodigo; y, además, son una estrategia oportuna para resaltar la distancia entre este y la protagonista.

En principio, debemos señalar que Bodigo no es representado como un personaje que esté subordinado totalmente a Rosa.¹³ Por el contrario, demuestra un dominio o control de la escena cada vez que su señora se encuentra ausente. Esta situación dramática podría explicarse con la siguiente cita:

Otro de los rasgos estructurales que pueden definir la dramaturgia moretiana [...] es la inserción de episodios protagonizados por graciosos, acompañados o no de los personajes principales, en momentos clave para la distensión dramática. Es este un rasgo común del teatro barroco, pero en el caso de Moreto alcanza una especial significación (Farré 116).

Otra observación que debemos añadir es que, al ser el elemento cómico, constantemente ironiza y comenta en clave humorística ciertas actitudes de la santa. Esto podemos ejemplificarlo con la siguiente intervención del personaje durante la segunda jornada:

BODIGO Señor, esto es perdición:
 ella toma una naranja
 y se come tres pepitas,
 y yo ando siempre a la cuarta. (SRP vv. 1527-1530)

¹³ El hecho que la figura del donaire no trate de ocultarle a su señor su mundo terrenal, pese a las reprensiones de aquel, es el único atisbo de rebeldía, y, en consecuencia, el único momento en que se muestra su independencia (Rodríguez-Hernández en nota 7).

Se trata de un juego del gracioso que alude a la frugalidad alimenticia de la santa (Zugasti en nota a los vv. 1528-1529). Podemos afirmar que esto no significa que Bodigo exprese alguna crítica directa a las obras piadosas que practica Rosa.¹⁴ Por el contrario, debemos advertir que él es el único personaje que no juzga ni muestra descontento por los rigores a los que ella se somete.¹⁵ Estas consideraciones explicarían en qué medida él está subordinado a la protagonista. Asimismo, debemos destacar que es indudable que el gracioso sí demuestra cierto grado de lealtad para con su señora.¹⁶ Esto podemos comprobarlo cada vez que, aunque en medio de lamentos y quejidos, renuncia a la glotonería y la bebida.

Para continuar, Bodigo cumple con la característica de ser el contraste de su señora. Por este motivo, él, en oposición con Rosa, no diferencia ni privilegia el bien eterno sobre el terrenal. En efecto, Rodríguez-Hernández señala que, en las comedias de santos, los graciosos son la contrafigura del protagonista "en términos de espiritualidad *versus* materialidad" (398). Podemos observar que este contraste también está presente en SRP. Para reforzar esta idea, recurrimos a la siguiente intervención de la santa:

ROSA Quien todos los medios deja
 confiado en Dios, es cierto;
 mas aquel que por seguir 565
 un estado más perfecto
 deja medios que le sacan
 del camino en que se ha puesto,
 este bien fía de Dios,
 y es justo y santo el desprecio
 que hace del bien temporal
 para buscar el eterno.
 Yo en fin dedicar a Dios
 mi castidad he resuelto,

¹⁴ Por obras piadosas, nos referimos a los rigores ascéticos y la penitencia. Para los protestantes, la fe es lo único que se requiere para conseguir la salvación.

¹⁵ Los demás personajes recusan las disciplinas de Rosa. Nos referimos al Demonio, Gaspar Flores (el padre de la protagonista), don Juan (el pretendiente de esta), y don Gonzalo (el amigo cercano de la familia).

¹⁶ Más adelante, se demostrará que esta lealtad con la santa no es total, ya que Bodigo también adopta la actitud de "verdugo" con ella.

y riquezas que me saquen 575
de este estado no las quiero. (SRP vv. 563-576)

En cambio, Bodigo, preocupado más por la comida que por cuestiones teologales, establece una especie de paralelismos entre esta y lo que se presenta a su alrededor. Podemos observar, entonces, que en él también se cumple esta característica típica de los graciosos. En otras palabras, mientras que los santos se guían por su espiritualidad; los graciosos, quienes son de *condición social baja*, presentan un comportamiento más cercano a la vida cotidiana (Rodríguez-Hernández 398). Por ejemplo, el siguiente fragmento refleja cuál es el verdadero interés del criado:

BODIGO Hoy su antigua posesión
pierde en mí el hambre fatal, 250
que era Bodigo mental,
puesto siempre en oración. (SRP vv. 249-252)¹⁷

Otro hecho a considerar es que este gracioso también muestra codicia.¹⁸ Ponemos por caso la escena en la que Bodigo lucra con la conversación que mantiene con don Juan, el pretendiente, cuando le aconseja cómo actuar frente a Rosa para conseguir su favor.

BODIGO ¿Y en qué quedamos? 220
DON JUAN Muy amigos.
BODIGO No lo creo.
DON JUAN ¿Por qué?
BODIGO Porque ese agasajo
estuviera mejor dicho...
DON JUAN ¿Cómo?
BODIGO ...hablando por la mano. 225
DON JUAN Dices bien; en ese bolso
van cien pesos. (SRP vv. 220-226).

No obstante, debido a la lealtad que señalamos en el primer punto, podemos sospechar que existe la probabilidad de que este personaje, impulsado

¹⁷ El juego de palabras *Bodigo mental* se explica de la siguiente forma: "no era Bodigo real (pan), sino solo mental o ideal, como los que hacen *oración mental*. En resumen: el gracioso, a pesar de su nombre, pasaba hambre y no comía pan" (Zugasti en nota a los vv. 251-252).

¹⁸ La codicia del gracioso es lo que prueba su actitud de "verdugo".

por Rosa, reflexione si debe o no devolverle el dinero al "galán caballero" (v. 472), después de que le informa que el matrimonio no se concretará.¹⁹ Antes de mostrar la conversación de la que se desprende esta idea, conviene precisar que debemos ser cautos con esta sugerencia, pues se trata de un personaje inestable que se adecúa según las circunstancias:

BODIGO Y él con su daga en la mano
 ¿Y yo, qué le he de decir?,
 con cien pesos recibidos
 a cuenta de los corridos? 765

ROSA Volvérselos.

BODIGO ¿A pedir?
 Volver fuera infame nota,
 ¡no haré tal!

ROSA ¿Pues qué has de hacer?

BODIGO Por no saber yo volver,
 nunca juego a la pelota. 770

ROSA ¿Pues también tú quieres ser
 causa de mis desconsuelos?

BODIGO ¡Eso no, viven los cielos!
 Contigo he de perecer.
 Yo, de la boda verdugo, 775
 he de ser siempre contigo
 y ha de ser tuyo Bodigo,
 aunque me vuelva mendrugo. (SRP vv. 762-778)²⁰

¹⁹ Podemos detectar una semejanza entre Bodigo y la Celestina: ambos se mueven estimulados por la codicia. Tal juicio se debe a que, en la tragicomedia de Rojas, la codicia es un personaje abstracto que impulsa a los personajes (Rubio 14-16); y en SRP, como veremos, el gracioso también obra con codicia. Sin embargo, a diferencia de la Celestina que no comparte su recompensa otorgada por Calisto con Sempronio y Pármeneo, y, en consecuencia, pierde la vida (Rojas, 142), Rosa le aconseja a su criado que le devuelva el dinero recibido a don Juan (vv. 762-767).

²⁰ Zugasti explica el sentido cómico de este pasaje. Por un lado, Bodigo compara su situación con el juego de la pelota, que consiste en *volverla* al rival. El chiste está en que, al no saber el gracioso cómo jugar, no puede tampoco devolver el dinero a don Juan (en nota a los vv. 769-770). Por otro lado, el gracioso hace una conexión humorística entre el *mendrugo* como 'pequeño pedazo de pan' y 'zoquete, tonto' con el 'bodigo de pan' que se refiere a su apelativo (en nota al v. 778).

Por último, la tercera característica se refiere al componente cómico.²¹ Rasgo que, sin duda, sirve para que los receptores del momento lo contemplen como una figura cercana a ellos. Al respecto, Rodríguez-Hernández considera que los recursos técnicos que utilizan los graciosos para tener un efecto cómico son diversos. Tales son la parodia, la hipérbole, la deformación, y la reducción (402).²² En esta sección, nos centraremos en tres técnicas que se emplean en nuestro personaje. Por una parte, la ironía de las intervenciones de Bodigo en los momentos más dramáticos evita que los extensos parlamentos de Rosa, cargados de referencias teologales, resulten exhaustivos para el destinatario.²³ Por otra parte, este personaje, como destaca Zugasti a lo largo de su edición, presenta ingeniosas dilogías y chistes cuyo propósito es generar la risa del público. Por último, esta comicidad de Bodigo también podemos hallarla en su propio apelativo. Como se sabe, "que el gracioso se llame significativamente de una manera determinada añade rasgos de humor con su propio nombre" (Oliva 449). Esto se desarrollará de manera más minuciosa en el siguiente punto.

2. Entre lo sagrado y lo profano: el doble sentido de *Bodigo*

Como ya indicamos, prestar atención al apelativo *Bodigo* nos permite estudiarlo de una manera más apropiada. Tal observación se desprende del hecho de que la mayor parte de la comicidad de este tipo de obras descansa en la característica principal de los graciosos; es decir, la carga burlesca que encierran sus patronímicos (Oliva 442).²⁴ Aunque, desde el siglo XVI, este apelativo haya tenido cierta presencia en la tradición teatral (Zugasti en nota al v. 155), y *SRP* no sea la primera obra dramática que recurre a él, es indudable que se trata de un nombre inusual.²⁵ A esto debemos añadir los ejemplos que

²¹ La crítica ha demostrado que en la figura del gracioso es en donde recae la mayor parte de la comicidad. Sin embargo, la crítica también señala que, para realizar un estudio adecuado de este personaje, es fundamental prestar cuidadosa atención al género teatral con el que se está trabajando (Casariego 62).

²² El autor asocia estas características generales al lenguaje de los graciosos (402).

²³ Un ejemplo de esto es cuando Bodigo interviene en el largo pasaje en el que Rosa y Gaspar Flores, su padre, discuten porque este último la ha ofrecido por esposa a don Juan (vv. 455-722).

²⁴ Algunos ejemplos de nombres que conllevan una carga burlesca son: Calabaza o Calabazas, Cabellera, Tristán, Mosquito o Dinero (Oliva 442).

²⁵ Esto puede comprobarse con el comentario que realiza don Juan al escuchar por primera vez su nombre (v. 156). Debemos mencionar que la elección de un apelativo especial para nuestro gracioso no es exclusiva de Moreto. Por ejemplo, Alberto Navarro González advierte que Calderón, con el objetivo de acentuar la comicidad de su obra, comienza por elegirle cuidadosamente el nombre a los graciosos (118). Otros trabajos que abordan el tema del nombre de los graciosos en distintas obras de teatro del Siglo de

recoge Zugasti de las otras obras que también emplean el término. Estos son: la *Farsa nuevamente trovada*, de Fernando Díaz, en donde aparece un pastor llamado Antón *Bodigo*; el *Coloquio sexto* de González, de Eslava, en donde sale un fullero denominado Lope *Bodigo*; y, finalmente, *El castigo de la misera*, de Hoz y Mota, en donde el gracioso que engaña al caballero don Marcos se presenta como *Bodigo* (*idem*). A partir de estas consideraciones, podemos decir que *Bodigo* cumple con otra de las características típicas de este personaje en la tradición cómica. Debemos agregar que, en este caso, además de ubicarse en la tradición antes referida, este personaje adquiere características específicas. Con el propósito de explicar cómo es que su apelativo anuncia desde el inicio su participación en la obra, en esta sección, presentaremos, primero, su carga religiosa; y, segundo, su carga mundana.

Respecto a la primera carga mencionada, podemos indicar que el nombre de *Bodigo* anuncia su destino religioso. Esto se debe a que, en primer lugar, una de las acepciones de este término es la del pan regalado que suelen llevar las mujeres como ofrenda (Covarrubias 144); y, en segundo lugar, el otro sentido que propone Autoridades, que se asemeja bastante, pone énfasis en el espacio en donde se realiza la dádiva: "panecillo hecho de la flor de la harina, que suelen llevar a las Iglesias por ofrenda" (cit. por Zugasti en nota al v. 155). Por este motivo, consideramos que el receptor puede interpretar este apelativo como una pista, ya que, si el bodigo (panecillo) se ofrece durante la liturgia eucarística, podemos intuir que Bodigo (gracioso) será parte también del espacio consagrado. En otras palabras, esto permite insinuarle al espectador que, así como el personaje tiene la posibilidad de acceder a una vida sacralizada, sin que su calidad de gracioso o criado se lo impida, ellos también pueden acceder al mismo destino. No obstante, debemos advertir que, en la segunda jornada, se le resaltarán al receptor que la santidad es un camino cristocéntrico que debe ser constantemente trabajado por medio de los rigores ascéticos y las virtudes teologales, acto que no cumple el personaje.²⁶

Oro están mencionados en el "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro", de María Luisa Lobato.

²⁶ La doctrina católica tiene como objetivo fomentar la imitación de Cristo. Esto podemos corroborarlo con la siguiente cita: "exercitese tu siervo en imitar tu vida; que en ella está mi salud, y la santidad verdadera" (Kempis 363).

A lo anteriormente mencionado debemos agregar la supuesta etimología y el uso del término *bodigo* que indica Covarrubias. Según él, se dice "bodigo de boda, porque ordinariamente para las tales fiestas se hacen panes regalados y pequeños para poner en cada servicio el suyo" (144). Por su parte, Autoridades, aunque con cierta distancia y precaución sobre la supuesta etimología, recurre a este pasaje, e indica que "parece puede venir del nombre boda, que es en la ocasión que se procura tener el pan más regalado y floreado" (cit. por Zugasti en nota al v. 155).

Sobre la segunda carga señalada, podemos sugerir que existen dos probabilidades. En primer lugar, es posible que el gracioso desconozca el origen de su apelativo. Sin embargo, esto no impide que satirice su posible procedencia paterna:

BODIGO Soy descendiente de un cura
y nací por Todos Santos. (SRP vv.157-158)

Conviene agregar que este procedimiento tiene la función de evitar que la posible ignorancia referida no impida que se lo vincule de alguna manera con este mundo religioso. Es interesante notar en esta representación que el personaje ya no es relacionado con la vida consagrada, sino mostrado como el fruto del pecado. Evidentemente, al referirse a la transgresión de un religioso, su origen pecaminoso es mucho más grave.²⁷ Esta situación nos remite al refrán "traslucirse como hijo de clérigo", que equivale a decir que, aunque el clérigo alimente a su hijo, lo hace pasar por su sobrino (Correas cit. por Redondo 62). En efecto, durante el período contrarreformista, todo aquello relacionado con el cuerpo erótico era reprimido, sobre todo, cuando se trataba de clérigos (Redondo 62). A ello podemos añadir que, en este mismo contexto, "el horror del cuerpo culmina en sus aspectos sexuales" (Le Goff 41). Antes de continuar, conviene resaltar que, como indicamos en nuestra introducción, durante la postcontrarreforma, ciertas imágenes impulsadas por Trento continuaron presentes. En este sentido, creemos que esto puede manifestarse sin ningún inconveniente en el parlamento de Bodigo. Del mismo modo, Zugasti sugiere

²⁷ "Si alguno dijere que los clérigos ordenados de mayores órdenes o los regulares que han hecho profesión solemne de castidad (*Cart. IV. c. 104. et Matiscon. c. 12.*), pueden contraer matrimonio; y que es válido el que hayan contraído sin que les obste la ley Eclesiástica [...] sea excomulgado" (*Concilio de Trento sesión XXIV*).

que, mediante estos versos, el gracioso satiriza la situación de aquellos curas que "solían quedarse con los bodigos ofrendados en lugar de repartirlos entre los feligreses" (en nota a los vv. 157-158). Siguiendo esta línea, observamos que es posible que los impulsos terrenales, traducidos en la avaricia y mezquindad de algunos curas, reciben una crítica encubierta. Con la finalidad de sostener esto, Zugasti nos propone como ejemplo el tratado segundo del *Lazarillo de Tormes*, en donde el clérigo es representado como un personaje mezquino (ídem).²⁸ De esta manera, la codicia de un mal clérigo puede convertir al *bodigo* de la ofrenda en un elemento profanado.

La segunda probabilidad es que, al ser un gracioso y un personaje inestable, como se indicó líneas arriba, constantemente está jugando con las palabras. No debemos perder de vista que esta figura, así como su lenguaje, tienen un peso importante en el teatro del Siglo de Oro (Navarro 117). Por consiguiente, esto nos advierte que debemos tener reservas sobre la autenticidad de su presentación. Sin duda, llama la atención que Bodigo se anuncie como un hijo de cura, pues es una locución negativa que alude a la "condición sacrílega" (Hildebrant) del personaje. No obstante, debemos percatarnos de que esta expresión denigrante le sirve para ingresar en este espacio sagrado, y, así, controlarlo. Dicho de otro modo, Bodigo se rebaja y enaltece al mismo tiempo, pues al mostrarse de esa manera tan vergonzosa, logra crear espacios simbólicos de dominio.²⁹

En síntesis, como hemos podido observar, el apelativo *Bodigo* cumple con las características de ser peculiar y de encerrar, además, un sentido humorístico. A esto habría que sumar también que este término carga un doble sentido implícito. El primero se refiere a su sentido religioso. Esto significa que, al tener la acepción de ofrenda consagrada, se indica que él, como el panecillo, también tiene la posibilidad de ingresar a un espacio piadoso. El segundo es su sentido

²⁸ A modo de sostener esta costumbre de dar bodigos a los sacerdotes, Rodríguez Plasencia recoge algunos ejemplos de obras que aluden a ella, como *El cuerdo loco*, de Lope de Vega; *Segadores afuera*, de Tirso de Molina; y *Baratero de la gracia*, de Miguel de Unamuno (57-58).

²⁹ De acuerdo con Vélez-Sainz, la crítica sobre el gracioso concluye que la construcción de Lope de esta figura surge a partir del análisis de los rasgos de los personajes anteriores a él. Además, señala, por un lado, que la tradición crítica vincula al gracioso con las fiestas de los locos y la cultura popular; y, por otro lado, que, para Hermenegildo, todos estos personajes son reelaboraciones del loco carnavalesco (34). Esto explicaría la actitud de Bodigo, pues "la acción de coronación-destronamiento está desde luego compenetrada de categorías carnavalescas" (Bajtín 183).

mundano. En este caso, siguiendo con la misma acepción, Zugasti alude al egoísmo de algunos curas de la época que solían guardar estos panecillos que eran ofrecidos para quienes más los necesitaban, actitud que, sin duda, corrompe el sentido sagrado del nombre. Además, hemos analizado que tanto el origen pecaminoso del gracioso como su empleo de frases humillantes que le otorgan un poder simbólico, refuerzan el carácter mundano de esta figura. Por cierto, a estas características también se añaden otras, como los supuestos oficios que desempeña durante esta primera jornada, así como su posible origen converso. Estos aspectos los abordaremos en la siguiente sección; en donde, además, destacaremos, que su camino a la santidad se ve obstaculizado por su falta de apego a la dimensión religiosa.

3. Los supuestos oficios de Bodigo

Al conjunto de características referidas que acentúan la naturaleza mundana del gracioso, habría que añadir también los supuestos oficios que este desempeña. Antes de continuar, conviene insistir en que estamos tratando con un personaje que constantemente apela al humor a través de un lenguaje dilógico.³⁰ Esta observación resulta particularmente relevante, porque evita que caigamos en la ingenuidad de aceptar por completo sus afirmaciones. En otras palabras, debemos ser prudentes y no interpretar literalmente todo lo que Bodigo declara. Por lo tanto, en esta sección, nos referimos a los supuestos oficios que desempeña: boticario y casamentero. A través del examen de estos, notamos que ambos apuntan a distanciar a la santa de la dimensión espiritual y, al mismo tiempo, arraigarla a lo terreno. Ciertamente, este no es el único vínculo que puede reconocerse en ellos. Como observaremos, el otro nexo importante es que, en ambos casos, el criado pretende ejercer algún tipo de control sobre el cuerpo de su señora. A lo anterior debemos agregar que cada trabajo responde a un fin propio. Por una parte, al presentar a Bodigo como boticario, no solo le resaltaba al receptor del momento su saber práctico y terrenal, sino que, además, se le alertaba sobre su posible origen converso. Como es evidente, todos estos

³⁰ Zugasti reconoce varios juegos dilógicos. Entre ellos podemos destacar dos: la "dilogía entre la frase hecha *a pasto* «con abundancia en la comida» (*Aut.*) y la referencia al pasto o 'hierbas' con las que se sustenta la santa" (en nota al v. 200), y el juego con el término *mendruco*, "'pequeño pedazo de pan' y 'zoquete, tonto', en conexión humorística con el 'bodigo de pan' a que remite el nombre del gracioso" (en nota al v. 778).

aspectos distancian al gracioso de la santa, quien se enfoca mucho más en la actividad espiritual. Por otra parte, al referirse a su rol como casamentero, se deduce que aquello que lo motiva es un interés egoísta, ya que le solicita al pretendiente una retribución económica por su intervención (como hemos observado en la primera sección). Sin duda, ambas actitudes funcionan como obstáculo para que el gracioso emprenda un adecuado camino a la santidad.

En la sección anterior, hemos trabajado con la probabilidad de que la presentación degradante de Bodigo le sirve para inventar un campo simbólico de dominio. Algo semejante podemos sostener en cuanto a su primer oficio. Las conversaciones que mantiene el gracioso con don Juan son muy reveladoras. Estas no solo se caracterizan por estar cargadas de humor, sino por ir elaborando o tejiendo la identidad de nuestro personaje. Para comprender mejor a qué nos estamos refiriendo, recurrimos a la siguiente cita:

DON JUAN Bien está. ¿Y de qué servís
a Rosa?

BODIGO De boticario. 160

DON JUAN ¿Boticario? Raro oficio. (SRP vv. 159-161)

Este pasaje nos sugiere que Bodigo es un personaje con carácter presuntuoso. Esta suposición se desprende del comentario de don Juan, cuando indica que ese es un "raro" oficio. Si recurrimos a Autoridades, podemos observar que la acepción del término se refiere a lo insigne, lo sobresaliente o lo excelente (1737, tomo V). Sin duda, esta conducta contrasta con la de Rosa. En otras palabras, mientras que el gracioso busca el reconocimiento público; ella, en cambio, rechaza constantemente las alabanzas y los aplausos vanos de las gentes. Lo anteriormente propuesto puede ser analizado desde la visión católica que está presente en la obra. Esto significa que podemos equiparar la actitud de la protagonista con el pensamiento ortodoxo de la Iglesia, que sostenía que lo más importante para los hombres y mujeres de la época era vivir imitando a Cristo. Sin embargo, Bodigo, en lugar de mostrar algún tipo de desprecio por la honra temporal, intenta adquirirla. Por tal motivo, consideramos que esto es un factor que obstaculiza su camino a la santidad.³¹

³¹ Conviene mencionar que Tomás de Kempis sostenía que todo, excepto amar y servir a Dios, era vanidad. Pero también argumentaba que vanidad puede traducirse en el desear la honra o ensalzarse vanamente (25).

Pese a que no es nuestro propósito descubrir si Bodigo desempeña o no la labor mencionada, debemos detenernos en la expresión de sorpresa del pretendiente. Con antelación, don Gonzalo, el amigo de la familia y el acompañante de don Juan, le ha advertido a este último que Bodigo es el criado de Rosa que se caracteriza por tener un humor extraordinario (vv. 147-148). Esto podría explicar las reticencias que tiene el galán sobre la sinceridad del gracioso al inicio de la conversación. No obstante, como podemos contemplar, su actitud se transforma a medida que el diálogo entre ellos avanza. Esta observación se desprende de los siguientes versos:

BODIGO Por mí vale ella otro tanto.
 Yo soy quien la hago mujer.

DON JUAN ¿De qué modo?

BODIGO ¿Pues no es claro
 que si no es por la botica 165
 no vale la Rosa un cuarto?

DON JUAN ¿Pues qué hacéis vos?

BODIGO Mil remedios:
 agua y vinagre rosado,
 jarabe, aceite, conserva
 y, lo mejor, un emplasto. 170

DON JUAN Vos tenéis muy buen humor.

BODIGO Con la Rosa purgo el malo.

DON JUAN Mucho estimo el conoceros.

BODIGO Y yo a vos, para avisaros
 de algunos puntos que importan 175
 por que seáis bien casados.

DON JUAN Eso estimaré yo mucho. (SRP vv. 162-187)

En este punto, don Juan, el receptor inmediato de Bodigo, ha comprendido no solo que el lenguaje del criado está cargado de juegos metafóricos y frases construidas, sino que, además, ha deducido que este personaje posee información que puede beneficiarlo para obtener el favor de Rosa. Bodigo se ha convertido, de este modo, no solo en el intermediario entre el galán y su señora, sino, además, en el "verdugo" de esta. Si reconocemos este pacto entre el enamorado y el gracioso, podemos considerar que los

supuestos oficios se aúnan con el propósito de arraigar a la santa a lo terreno, y así lograr que el ser espiritual se transforme en carnal.³² Como anticipamos, a través de sus supuestos oficios, Bodigo construye un nuevo campo de poder simbólico: el cuerpo de su señora. A modo de ilustrar este argumento, recurriremos a los versos previamente citados.

Uno de los momentos más interesantes es cuando el criado afirma que es él quien la hace mujer (v. 163). Si tenemos presente que el lenguaje del gracioso es dilógico, no resulta extraño que esta expresión contenga un doble sentido. En primer lugar, partimos del *Diccionario castellano*, de 1776, que presenta la acepción de "ser mujer" como: "la frase que denota estar ya, o ser apta para el matrimonio" (Terreros y Pando 635). Podemos ahora indicar que Bodigo se presenta como el encargado de prepararla para que en un futuro próximo contraiga matrimonio. Antes de continuar, conviene aclarar que tampoco es nuestra intención descubrir si el personaje desempeña realmente dicha tarea. Pero, en todo caso, podemos señalar que es indudable que fracasa en su propósito, pues el matrimonio no se concreta. En segundo lugar, recogemos la tercera acepción del *Diccionario de Autoridades*, de 1734, que define a lo citado como la "frase con que se explica haber llegado una moza a estado de menstruar" (tomo IV). Dado que el gracioso aprovecha la ausencia de la protagonista para alardear del supuesto manejo que tiene sobre su señora, no tenemos a nadie que lo contradiga. Esto significa que no podemos determinar hasta qué grado está diciendo la verdad. A pesar de esta situación, si aceptamos que Bodigo tiene la función de aliviar por medio de plantas medicinales los dolores del período menstrual de la santa, entendemos que se trata de un saber medicinal que la protagonista desconoce. Esto reforzaría, al mismo tiempo, la distancia entre ambos personajes, pues la botica, al tener un fin práctico y no teológico (Gutiérrez párr. 8), puede ser pensada como un aspecto que lo enraíza con mayor intensidad en el mundo terrenal. Esta explicación muestra claramente que el supuesto oficio de casamentero se suma al supuesto oficio de boticario. El objetivo de esta fórmula es la pretensión de controlar el cuerpo de la santa.

³² Esto nos recuerda al fragmento: "los que no pueden quedar vencedores sino obedeciendo con la gracia de Dios al apóstol san Pablo que dice: Somos deudores, no a la carne para que vivamos según esta, pues si vivieseis según la carne, moriréis, más si mortificareis con el espíritu las acciones de la carne, viviréis (*Roman 8.*)" (*Concilio de Trento sesión VI*).

Otro momento interesante que debemos destacar es cuando Bodigo asegura que su señora no vale nada sin la botica. Sin la intención de restar importancia a la valiosa contribución de Zugasti, consideramos que su explicación resulta un tanto ambigua. Según él, estos versos pueden interpretarse como si la santa necesitara de la botica para curarse de los efectos ocasionados por los arduos rigores a los que se somete (en nota a los vv. 165-166). Sin embargo, si seguimos la línea de que el gracioso toma el control de la escena cuando su señora se encuentra ausente, podemos interpretar, en cambio, una idea diferente. Hecha la observación anterior, podríamos creer que se trata solo de un juego cómico del personaje y que, por lo tanto, su testimonio no es completamente verdadero. En otras palabras, la profunda importancia que le da Rosa a la práctica cristocéntrica durante toda la obra y, además, su notable deseo de sufrir por su Divino Esposo, niegan la posibilidad de que ella pretenda aliviar sus dolores producidos por las disciplinas.³³

De otro lado, como ya anticipamos, el lenguaje del gracioso está cargado de juegos metafóricos. Tal como ocurre en el caso anterior, en este Bodigo también aparenta ser quien domina el cuerpo de la santa. Para demostrar este sentido metafórico, recurrimos al momento en que se refiere a sus "mil remedios" (v. 167). De esta manera, el gracioso apunta que "el valor real de la *rosa* reside en la farmacopea (la botica), o sea, en sus propiedades curativas" (Zugasti en nota a los vv. 165-166). En otras palabras, Bodigo, mediante su intervención como boticario, es quien transforma a la *rosa/Rosa* y logra que esta adquiera un valor. Desde esta perspectiva, podemos comprender por qué estas afirmaciones tan carnales son de interés de don Juan, y por qué este accede a remunerar sus servicios.

¿Es el único provecho que podemos obtener del término *boticario*? Nos inclinamos a creer que no. Consideramos que este, además de lo anteriormente analizado, evidencia el vasto saber idiomático de Moreto. Por un lado, observamos que el juego de palabras está incluido en los términos *boticario* y *Bodigo*. Si analizamos la estructura, podemos notar que ambos vocablos no solo se caracterizan por empezar con la misma unidad lingüística (bo-), sino que,

³³ Por ejemplo, en la tercera jornada, ROSA se expresa así: Un dolor/que no puede ser mayor/y no le quiero perder./¡Ay, que en el pecho amoroso/me revienta el corazón! (SRP vv. 2222-2226).

además, mantienen la identidad en la estructura vocálica o-i; y en la identidad perfecta en la primera consonante oclusiva bilabial sonora (b) y parcial en la segunda (d/t, ambas dentales solo diferenciadas por la posición sonora/sorda), lo mismo ocurre en la tercera consonante (g/k, velares opuestas nuevamente por el rasgo sonora/sorda). La similitud se completa en la vocal final (o). De esta manera, por lo tanto, este supuesto oficio crea un juego fónico con el apelativo.

Por otro lado, como ya se anticipó, se trata de una imagen sospechosa para el receptor de la época. Para entender esta situación, recordemos solo algunos hitos de la historia. A inicios de 1412, las Leyes de Ayllón, promulgadas por Catalina de Lancaster, reina castellana, tenían como finalidad conseguir la conversión de los judíos. Por tal motivo, una de las prohibiciones decretadas era que este grupo religioso no podía ejercer de boticario (Quevedo 76). Tres años más tarde, el Sumo Pontífice Benedicto XIII señaló que la conversión de los judíos en Aragón producida como consecuencia del Concilio de Tortosa no era suficiente. En consecuencia, por bula papal, se decretó que "ningún judío de uno y otro sexo, sea osado de ejercer el arte u oficio de Médico, Cirujano, Boticario, [...]" (De los Ríos 639). Por último, añadamos a esto el Edicto de Granada promulgado por los Reyes Católicos en 1492, en donde se exigía la expulsión de los judíos de España. No es el objetivo de esta investigación ahondar en los aspectos históricos, pero consideramos que estos nos pueden servir para comprender mejor que "el antisemitismo medieval pervivió, con ciertas transformaciones, en los siglos XVI y XVII" (García-Reidy 20) Lo anteriormente mencionado explicaría por qué en la España de ese período, se creía que todo aquel que fuese boticario, lo era porque estaba repitiendo el mismo oficio que habían desempeñado sus antepasados (Cuart 79).

Creemos, por lo tanto, que estas consideraciones abren la puerta a la probabilidad de que Bodigo sea también un converso, o al menos de que despertara esa sospecha en el receptor de la época. No obstante, Julio Caro Baroja recuerda que "los místicos y ascetas no hacen gran caso a las distinciones de linaje, de «purezas» o «impurezas»" (Caro 521-522),³⁴ de lo que se desprende que, al mostrarlo como boticario, no solo advertía al receptor del

³⁴ A modo de ejemplo, Julio Caro Baroja menciona a San Ignacio, quien acepta a muchos conversos en su Compañía (ídem).

momento sobre su posible origen, sino que, además, le demostraba que esta circunstancia no afectaba en lo absoluto su relación con la santa. En otras palabras, su origen no es planteado como un obstáculo.

Siguiendo esta línea, debemos advertir, además, que, en la tercera jornada, Bodigo desliza un comentario "cargado de connotaciones peyorativas" (Zugasti en nota al v. 2962). Nos referimos a:

BODIGO Se le cayó sin sentirla
a un fariseo bermejo. (SRP, vv. 2961-2962)

Como observa Zugasti, en estos versos se evidencia una doble invectiva, ya que el gracioso tilda al dueño de la bota de *judío* e *hipócrita* (*ídem*).³⁵ El antisemitismo que exhibe Bodigo momentos previos a pertenecer a la orden religiosa llama la atención. ¿Por qué este el único momento de la obra en el que se alude a esta imagen estereotipada del judío? ¿Qué función cumple esta? Como sabemos, la sociedad española de los siglos XVI y XVII sentía gran desconfianza y repudio por esta colectividad religiosa y cultural. A lo anterior debemos agregar que en la literatura de la época también se reflejó ese antisemitismo.³⁶ De ahí que "la presencia del judío como personaje literario o las referencias de diverso orden a las características de esta minoría social se patentizan tanto a través de sus manifestaciones estereotípicas y/o caricaturizadas" (Fine 228). Para intentar responder nuestras interrogantes planteadas, revisemos con mucha cautela un aspecto importante.

Partamos de la idea de que Moreto es como el puente entre los dos ciclos dramáticos en los que se suele dividir el Barroco español (representados por Lope de Vega y Calderón de la Barca) (Sáez 443). Esto nos resulta conveniente porque los dos últimos dramaturgos mencionados también recurren a esta figura del judío. Creemos, por lo tanto, que las reflexiones de Ignacio Pulido y Ruth Fine serán de gran provecho para nuestro trabajo. Por un lado, Pulido analiza el auto *El Nuevo Palacio del Retiro*, escrito en 1634 por Calderón, y *El Brasil restituido*, presentada por Lope en 1625. Sobre el primero, indica que el dramaturgo sostiene que la intención de los judíos es "alojarse en los reinos católicos de la

³⁵ Como Ruth Fine indica, la construcción del estereotipo depende de la capacidad del receptor, de reconocerlo y decodificarlo (228).

³⁶ Entre los estudios que han abordado este tema, podemos destacar los de Ramón Bernet, "El antisemitismo en los autos sacramentales de Calderón"; Ana Suárez, "Rebeldía y violencia en *Luis Pérez el gallego*"; y Ruth Fine, "Reflexiones sobre la función del estereotipo en la obra cervantina".

monarquía, para una vez dentro, trabajar por su destrucción" (200). Respecto al segundo, menciona que con él se le explicaba al público que "los judeoconversos, falsos cristianos a decir por el estereotipo generalizado en la época, junto con los mismos judíos trabajaban por la destrucción de la Cristiandad y de la Monarquía Católica" (ídem.). Por otro lado, Fine analiza el drama lopesco *El niño inocente de la Guardia*, y trata de manera general los autos sacramentales calderonianos. Sobre el drama de Lope indica que "los judíos constituyen la pura encarnación del mal, contrafigura del ideal cristiano" (228). En el caso de Calderón, señala que de la presentación negativa "emerge la figura del judío maléfico, cómplice del demonio y enemigo del cristianismo" (228-229).

Volvamos a examinar la obra que nos interesa. Como es sabido, Moreto obtiene el mayor provecho de la realidad que le toca vivir para su producción creativa (Sáez 443). Esto implica, sin duda, las alusiones peyorativas a este grupo religioso y cultural. Antes de continuar, conviene aclarar que con esto no estamos afirmando que Moreto haya sido el responsable de la redacción de la tercera jornada. A pesar de ello, no podemos negar que SRP fue parte de este ambiente literario caracterizado por esta "hostilidad hacia el judío" (Fine 228). Lo interesante, en este caso, es que quien desliza este comentario negativo es el gracioso. Por tal motivo, como se ha insistido líneas arriba, debemos tomar cualquier suposición con mucha cautela. A partir de estas consideraciones, podemos sospechar que el antisemitismo está ubicado solo en Bodigo porque pretende así limpiarse de cualquier sospecha frente a los receptores del momento. Dicho de otro modo, el antisemitismo funciona en este caso como una estrategia del personaje para generar un efecto cómico en el espectador y, al mismo tiempo, ratificar la veracidad de su conversión.

El examen de los posibles oficios de Bodigo nos ha permitido aproximarnos más a este personaje. Observamos que, a través de ellos, el gracioso también inventa nuevos espacios que le dan un control ficticio. Del mismo modo, mostramos que aquello que los une es la intención de arraigar a la santa a lo terreno, detalle que funcionaría como obstáculo para su camino a la santidad. Por otro lado, sugerimos que, gracias a los extraordinarios conocimientos lingüísticos de Moreto, el término *boticario* era aprovechado por el dramaturgo en otro nivel. Por tal motivo, mostramos las semejanzas en la

estructura entre *boticario* y *Bodigo*, así como el antisemitismo de la España de este período. Finalmente, descubrimos que existe la probabilidad de que, si bien el origen no funciona como obstáculo en SRP, sí podemos conjeturar que Bodigo, con el propósito de presentarse como un converso auténtico, intenta diferenciarse de los judíos.



Conclusiones

Si bien nos hemos enfocado en la importancia de estudiar la participación de este personaje en esta obra, hemos creído conveniente reparar en algunas de las características generales que se presentan de manera frecuente en los graciosos. Hemos sido cautelosos en resaltar que el comportamiento o los rasgos de los graciosos no son inalterables, y que, incluso, Bodigo mismo adopta características propias que lo van perfilando en la obra. Los resultados nos prueban que la representación de Bodigo como oponente mundano y "verdugo" de Rosa funciona perfectamente como evidencia de que él no se ubica en la posición espiritual de la protagonista. Resulta evidente, por lo tanto, que no se trata, de una repetición mecánica de las características generales de los graciosos. Por el contrario, este personaje adquiere marcas que lo particularizan. Estas son o la carga implícita de su apelativo o los supuestos oficios que desempeña en esta primera jornada. Debemos señalar que, aunque Bodigo no comienza en el camino de la santidad ni se presenta ningún llamado a su conversión, en las demás jornadas, él sí presenta ciertas variaciones que le permitirán más adelante ingresar al espacio religioso.

En este trabajo también hemos señalado que la condición de criado de Bodigo no es lo que funciona como el impedimento para su camino a la santidad. Dedujimos, por el contrario, que si fracasa en ese propósito es, principalmente, porque no realiza ciertas prácticas que la Iglesia Católica y la santidad demandan. En otras palabras, el gracioso, a diferencia de la santa, no atraviesa por ciertas experiencias que lo ayudan a aumentar su gracia santificante.³⁷ Debemos aclarar que esta última idea mencionada si bien puede contemplarse en este trabajo que ofrecemos, consideramos que puede sostenerse con mayor solidez en el análisis total de la obra.

De otro lado, hemos descubierto que tanto su autopresentación denigrante, así como sus supuestos oficios, le permiten al gracioso crear espacios simbólicos de dominio. Ambos casos sirven para reforzar el carácter mundano de nuestro personaje, y, al mismo tiempo, distanciarlo de la protagonista.

³⁷ Conviene señalar que la gracia santificante o "el sacramento del bautismo, que es sacramento de fe sin la cual ninguno jamás ha logrado la justificación (1. Cor. 12. Ephes. 4)" (Concilio de Trento sesión VI).

Finalmente, consideramos que la presencia de Bodigo es esencial para el funcionamiento de esta comedia. Esta es una de las razones por las que hemos considerado importante estudiar su figura. Por lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que SRP, desde el inicio de la obra, aprovecha al máximo las oportunidades para prevenirles a los receptores del momento que no repitan sus mismos yerros. A la par, lo utiliza para insinuarles que, así como Bodigo, ellos también tienen la posibilidad de progresar ya sea en el camino a la santidad o en la vida religiosa como laico.



Referencias bibliográficas

- Aparicio Maydeu, Javier. "A propósito de la comedia hagiográfica barroca". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. AISO. Actas II. (1993):* 141-151. Web. 15 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y6mnoeh6>>
- . *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Ámsterdan: Rodopi, 1999. Web. 11 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y5zm8pao>>
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: FCE, 1986. Impreso.
- Barepeak, Michael. "La Contrarreforma". *Mike's Classroom Historical subjects for ELE and Latin American students*. 25 febr. 2018. Web. 20 ago. 2020. <<https://aulademike.blogspot.com/2018/02/la-contrarreforma.html>>
- Bernet, Ramón. "El antisemitismo en los autos sacramentales de Calderón". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 5.2 (2017): 107-119. Web. 25 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y57faz5k>>
- Casariego, Paula. "Hacia la construcción del gracioso Lázaro: principales mecanismos de comicidad en *Nadie fíe su secreto*". *Cuadernos de Aleph*. 6 (2014): 58-79. Web. 18 jul. 2020. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5549421>>
- Castells, Ricardo. "Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo". *Criticón*. 73 (1998): 157-169. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y6d5hdtt>>
- Cazés, J. Dann. "La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro". *Atalanta: Revista de las letras Barrocas*, 3.2 (2015): 37-70. Web. 16 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y2skhltr>>
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. [Reproducción digital de la Colección Tavera] Web. 20 jul. 2020. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062>>
- Cuart, Baltasar. "El juego de la memoria. Manipulaciones, reconstrucciones y reinenciones de linajes en los colegios mayores salmantinos durante el siglo XVI". En *Cultura, política y práctica del derecho: juristas de Salamanca, siglos XV-XX*, ed. por Salustiano de Dios y Eugenia Torijano (coords.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (2014): 71-142. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/yyaaf8jh>>

- De los Reyes, Mercedes. "Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del Códice de Autos Viejos a las comedias de santos del siglo XVII". En *La comedia: seminario hispano-francés*, ed. por Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez. 48 (1995): 257-270. Web. 13 jul. 2020.
<<https://tinyurl.com/y85uspfy>>
- De los Ríos, Amador. *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*. Ed. de José Dorregaray. Madrid: Imprenta de T. Fortanet. 2 (1876). Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y52bzig6m>>
- Farré Vidal, Judith. "La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto". *Compostella Aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela-AISO. 3 (2011): 115-124. Web. 16 jul. 2020.
<<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/10705>>
- Fine, Ruth. "Reflexiones sobre la función del estereotipo en la obra cervantina". En *Actas XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. por Isaías Lerner et al. Nueva York: Juan de la Cuesta. 2 (2001): 225-232. Web. 25 ago. 2020.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_025.pdf>
- García-Reidy, Alejandro. "Los «hebreos» en el teatro de Lope de Vega (mito, historia e imperio)". En *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*, ed. por Felipe Pedraza et al. Ediciones de la Universidad de Castilla 31. (2015): 17-37. Web. 20 ago. 2020.
<<https://tinyurl.com/y4k4z6df>>
- Gemin, Nathalie. "El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés*, *San Bernardo*; *Santa Rosa del Perú*; *La vida de San Alejo*)". En *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. por Françoise Cazal et al. Université de Toulouse-Le Mirail. 1 (2005): 139-150. Web. 20 ago. 2020.
<<https://tinyurl.com/yy4s4tvf>>
- Gutiérrez, Eduardo. "Conflictos por la botica de los jesuitas de Santiago: la expulsión de la orden y el caso de José Zeitler". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*, 2017. Web. 19 ago. 2020.
<<https://journals.openedition.org/nuevomundo/70244>>

Hernández, Delia. "El teatro como instrumento de reafirmación americana en la beatificación de Rosa de Lima (México, 1671): recepción y práctica del modelo cortesano". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. 9 (2014): 100-113. Web. 20 ago. 2020.

<<https://tinyurl.com/yxeougfd>>

Hildebrandt, Martha. "El significado de «Hijo, -a de cura»". *El Comercio*. 11 jul. 2015. Habla culta. Web. 19 ago. 2020.

<<https://elcomercio.pe/opinion/habla-culta/martha-hildebrandt-significado-hijo-cura-172878-noticia/>>

Kempis, Thomas à, et al. *De la imitación de Christo o menosprecio del mundo: se han añadido quatro láminas... y los dictámenes de espíritu y perfección del P. Eusebio Nieremberg*. Madrid: En La Imprenta de D. Plácido Barco López... Donde Se Hallará, 1793. Web. 18 jul. 2020.

<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.531080210x&view=1up&seq=1>>

Latre, Mariano. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Trad. Ignacio López de Ayala. Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1847. Web. 28 jun. 2020.

<<http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/sacrosantoConcilioDeTrento.pdf>>

Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1985. Web. 16 ago. 2020.

<<https://tinyurl.com/y4cucc73>>

Lobato, María Luisa y Ceri Byrne. "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto". *Bulletin of Spanish Studies*. 85.7-8 (2008): 227-278. Web. 13 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y45srg2u>>

-----". "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro". *Criticón*. 60 (1994): 149-170. Web. 18 jul. 2020.

<<https://tinyurl.com/y69rep5q>>

Menéndez, Jesús. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento". *Criticón*. 94-95. (2003): 49-67. Web. 11 ago. 2020.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_049.pdf>

- Moreto, Agustín: *Santa Rosa del Perú*, ed. de Miguel Zugasti, *Segunda parte de comedias*. Marcella Trambaioli (dir.); Kassel: Reichenberger (coord.). 5 (2016): 247-463. Impreso.
- Navarro González, Alberto. "Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón". *Iberoromania*. 14 (1981): 16-132. Web. 21 jul. 2020.
<<https://sci-hub.tw/https://doi.org/10.1515/iber.1981.1981.14.116>>
- Oliva, César. "Norma y ruptura en el personaje del Gracioso". *Arbor*. 177.699/700. (2004): 439-453. Web. 18 jul. 2020.
<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/588/590>>
- Osorio, Alejandra. "Reseña de Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa". *Revista histórica hispanoamericana*. 80.3 (2000): 603-604. Web. 24 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y2t7uq4e>>
- Ouro, María Dolores. "La contrarreforma literaria del Siglo de Oro en España". *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*. 45 (2018): 127-140. Web. 15 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y4rnp6cf>>
- Palacios, Romina Irene. "En búsqueda de lo peruano: 'Santa Rosa del Perú' de Agustín Moreto y Francisco Lanini". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 42.84 (2016): 85-95. Web. 20 ago. 2020.
<www.jstor.org/stable/44474256. Accessed 27 Apr. 2020>
- Quevedo, Francisco. "Familias en movimiento. Los judeoconversos cordobeses y su proyección en el reino de Granada (ss. XV-XVII)". (2016). Web. 20 ago. 2020. <<https://hera.ugr.es/tesisugr/26120823.pdf>>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, lo proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Tomos I – VI. Madrid: Francisco de Hierro, 1726 – 1739. [Reproducción digital de la Colección Tavera. Se cita como *Autoridades*]. <<http://web.frl.es/DA.html>>
- Redondo, Agustín. "Autocensura y audacia de Correas frente a los poderes, en sus comentarios al *Vocabulario de refranes* de principios del siglo XVII". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios Distrito Federal, México. 57.2 (2009): 629-656 Web. 20 jul. 2020.
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60221023006>>

- Ríos, Juan Antonio. "Teatro del Siglo de Oro (curso 2015-2016)". *Teatro Español del Siglo de Oro* (2015). Web. 15 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/yytpoc8d>>
- Rípodas, Daisy. "Visión de América: El teatro de santos indios aúricular". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 15.15 (2001): 129-142. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/yyuoewsf>>
- Rodríguez-Hernández, Dalmacio. "La función dramática de la figura del donaire en *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes". *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. (2007): 391-405. Web. 17 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y667d4zq>>
- Rodríguez Plasencia, José Luis. "El bodigo y sus rituales". *Revista de Folklore*. 442 (2018): 53-63. Web. 20 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y53k9533>>
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Bogotá: Oveja Negra. (1983). Impreso.
- Rubiera, Javier. "Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*". En *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. por Aurelio González et al. El Colegio de México. Universidad Autónoma Metropolitana. Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. México. (2010): 259-271. Web. 20 ago. 2020. <<https://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Rubiera.Moreto.pdf>>
- Rubio, Carlos. "El juego de seducciones de *La Celestina*: Una estructura dramática". *Revista Celestinesca*. 2.1 (1978): 13–23. Web. 18 jul. 2020. <<https://www.jstor.org/stable/44282589?seq=1>>
- Sáez, Francisco. "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto". *Castilla: Estudios de Literatura* 2 (2011): 443-458. Web. 25 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/yymbqzhh>>
- ". "Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto". En *Esoterismo y brujería en la literatura del Siglo de Oro*, ed. por María Luisa Lobato et al. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2016): 523-572. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y2byvc8f>>
- Sánchez-Concha, Rafael. "La tradición política y el concepto de «cuerpo de república» en el Virreinato". En *La tradición clásica en el Perú virreynal*,

- ed. por Teodoro Hampe (comp.). Lima: UNMSM, Fondo Editorial. (1999): 101-114. Web. 28 jun. 2020. <<https://tinyurl.com/y4ekfcgv>>
- . *Santos y santidad en el Perú virreinal*. Lima: Vida y espiritualidad, 2003. Impreso.
- Sirera, Josep Lluís. "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico". En *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. por Manuel Diago y Teresa Ferrer. Valencia, Universitat. (1991): 55-76. Web. 16 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y7tx3pwg>>
- Suárez, Ana. "Rebeldía y violencia en *Luis Pérez el gallego*". En *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. por Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez. Nueva York: IDEA. (2013): 209-222. Web. 25 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y2azhoqf>>
- Terreros y Pando, Esteban de (S.I.). *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Tomo II. Madrid: en la imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788. Web. 22 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y4c4tmsd>>
- Vélez-Sainz, Julio. "Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro". *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*. 6 (2009): 33-43. Web. 19 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/yxsj6bgx>>
- Vitse, Marc. "El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso". *Criticón*. 60 (1994): 143-148. Web. 17 jul. 2020. <<https://tinyurl.com/y6ruql2w>>
- Zugasti, Miguel. "Cuatro villancicos de Agustín Moreto a la beatificación de Rosa de Lima". *eHumanista*. 23 (2013): 326-352. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/yxdhk55k>>
- . "Santa Rosa de Lima, una santa del pueblo con sus fiestas y comedias para el pueblo". En *Teatro español en los siglos de oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, ed. por José María Díez (dir.), Madrid: Visor Libros. (2013): 117-151. Web. 20 ago. 2020. <<https://tinyurl.com/y4gytffx>>