

# Los refranes en el *Auto de Caín y Abel*, de Jaime Ferruz: frontera entre texto dramático y enunciado proverbial<sup>1</sup>

Françoise CAZAL

*Université de Toulouse, Grupo Framespa (Francia)*

cazal@univ-tlse2.fr

Recibido: 01-06-2012 | Aceptado: 20-06-2012

Resumen

La parte central del *Auto de Caín y Abel* abunda en enunciados sentenciosos sobre el tema del castigo y del remordimiento. En este artículo, después de identificar el tipo de paremia elegida por el dramaturgo y la variante utilizada, se estudia el volumen ocupado por cada refrán en el texto receptor y su punto de inserción, se cuestiona la elección del personaje encargado de pronunciar el refrán, se evalúa el nivel de coherencia de la paremia con los versos anteriores, y sobre todo se subrayan las diversas aportaciones del refrán al texto dramático, en la construcción del personaje, en el incremento de la profundidad temporal del texto dramático, en el efecto coral producido y en la intensificación de la espectacularidad mediante la inserción del refrán (aportación de elementos visuales, sonoros, gestuales, integración de nuevos espacios), todo lo cual sirve para recalcar la profunda afinidad entre enunciado gnómico y enunciado dramático que, ambos, sólo cobran sentido mediante su contexto de enunciación.

**Titre :** « Les proverbes dans l'*Auto de Caín y Abel*, de Jaime Ferruz: frontière entre texte dramatique et énoncé proverbial ».

La partie centrale de l'*Auto de Caín y Abel* est riche en énoncés sentencieux qui ont pour thème le châtiment et le remords. Dans cet article, après avoir identifié le type de parémie choisie et la variante utilisée, on observe la place occupée par chaque proverbe dans le texte récepteur, son point d'insertion, le choix des personnages vecteurs de ces énoncés, le taux de cohérence des proverbes par rapport aux vers qui précèdent, et surtout, on met en lumière les apports des proverbes au texte dramatique, que ce soit dans la construction des personnages, dans l'enrichissement de la profondeur temporelle du texte dramatique, dans l'effet choral produit par l'emploi du proverbe, ou encore dans le surcroît de spectacularité qui en découle (évoqueries visuelles et sonores, gestuelles, incorporation de nouveaux espaces), tout ceci pour souligner la profonde affinité entre énoncé gnémique et énoncé dramatique, qui consiste, dans les deux cas, à ne prendre sens que par la situation dans laquelle ils s'insèrent.

**Title:** «Proverbs in Jaime Ferruz's *Auto de Caín y Abel*: the Frontier between Dramatic Text and Proverbial Utterance».

The central part of the *Auto de Caín y Abel* contains a rich array of proverbial sentences on punishment and remorse. Having identified the type of paremia chosen by the playwright and the specific variant used, this study focuses on the area occupied by each proverb in the text and its exact position. This study also analyses the choice of the characters who say the proverbs, and the grade of coherence of the proverbs regarding the preceding verses. Furthermore, it strives to shed light on what exactly proverbs add to the dramatic text: the configuration of the character, the enhancement

**Palabras clave**

Paremiología.  
Refrán.  
Teatro.  
España.  
Siglo XVI.  
Jaime Ferruz.

**Mots-clés**

Parémiologie.  
Proverbe.  
Théâtre.  
Espagne.  
XVI<sup>ème</sup> siècle.  
Jaime Ferruz.

**Keywords**

Paremiology.  
Proverb.  
Theatre.  
Spain.  
XVI<sup>th</sup> century.  
Jaime Ferruz.

Abstract

<sup>1</sup> Se puede consultar una versión de este texto en la página de *Sciences de l'Homme et de la Société*: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00604226/>

of temporal depth, the choral effect produced by the use of the proverb, and the level of the spectacular qualities that proverbs unfold (visual or sonorous evocation, gesture, incorporation of new spaces). All of these aspects highlight the profound affinity between gnomic utterances and dramatic ones: both of them acquire sense only when inserted in a given context.

## INTRODUCCIÓN

 a inclusión de paremias, especialmente refranes y frases proverbiales, en los textos es un hecho corriente en la literatura renacentista áurea. Sin embargo, cuando se estudian los refranes incluidos en un texto literario, es la lucha del bote de hierro contra el bote de barro<sup>2</sup>. Las paremias populares por su origen mayoritariamente oral, por su modesta brevedad, por ser enunciados conocidos ya de los lectores u oyentes, y por preexistir a la génesis de la obra literaria que los acoge (con lo cual aparecen como elementos de no creación por parte de los autores), sufren generalmente un complejo de inferioridad bajo la pluma de los estudiosos. Éstos suelen limitarse a señalar la presencia de la paremia en el texto analizado, a indicar si se la localiza en una de las grandes colecciones de proverbios conocidas, a explicar su sentido, si es oscuro y, en el mejor de los casos, si se trata por ejemplo de una comedia construida sobre un refrán, en ponderar el papel estructurante de dicha paremia en la obra receptora.

Frente a tan notoria carencia que raya en injusticia, nos proponemos aquí invertir este enfoque y, buscando las interacciones entre paremia y obra literaria, dar la preeminencia al refrán sobre la obra que lo recoge, devolviéndole, en una palabra, sus cartas de ejecutoria. Después de recordar el sentido tradicional de cada paremia adoptada y de precisar a qué categoría pertenece (refrán, sentencia, etc.), nos parece que se ha de explorar su interés literario intrínseco, observando los elementos de forma que le son propios (ecos internos, rimas, ritmo, bi o trimembración, comparación, metáfora, refrán dialógico, etc.). En cuanto a la identificación de las paremias, el hecho de localizarlas en una de las colecciones áureas, y particularmente en la de Correas<sup>3</sup>, tiene no sólo la ventaja de proporcionar frecuentes comentarios explicativos, sino de permitir la comparación del refrán incluido en el texto literario con las variantes repertoriadas, aportación que puede resultar valiosa para medir la originalidad y el grado de

<sup>2</sup> Traducción de la frase proverbial francesa «C'est le pot de fer contre le pot de terre», que corresponde aproximadamente a «Si la piedra da en el cántaro, mal para el cántaro, y si el cántaro da en la piedra, mal para el cántaro, no para ella» (Correas, S 449 r).

<sup>3</sup> La anterioridad de los refraneros consultados respecto a la paremia examinada es deseable, pero no imprescindible, con tal que se consulten colecciones renacentistas o áureas. Las colecciones contemporáneas de Jaime Ferruz son muchas: la de mosén Pedro Vallés (1549), Hernán Núñez (1555), Juan Lorenzo Palmireno (*Adagiorum centuriae quinque*, 1560, *Adagia Hispanica in Romanum sermonem conversa*, 1585), sin contar las colecciones anteriores, como los glosarios medievales, o los *Adagiorum chiliades* (1541) del Antuerpiano, o los *Adagios y Fábulas* de Fernando de Arce Benavente (1530), o las *Adagiales metaphoricæ, formulæ...* (1551) de Juan Ruiz de Bustamante. A propósito de Palmireno, véase Andrés Gallego Barnés (2004). Pero, como Correas recopila la mayor parte de las colecciones anteriores en lengua vulgar, nos limitaremos, en el reducido espacio de este artículo, a citar su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), del cual existen dos ediciones recientes, salidas a luz el mismo año 2000: la edición digital navarra de Rafael Zafra, muy práctica de consultar, pero en la que figuran desgraciadamente algunos errores textuales, y la edición sobre papel de Robert Jammes y Maité Mir, que evita tales errores. Resulta también de utilidad la consulta de las informaciones proporcionadas por el *Diccionario de Autoridades* (1726). Citamos las paremias repertoriadas en Correas del modo siguiente: E r 1814 significa: letra inicial de la paremia E, categoría (r, refrán, o f, frase proverbial), n° 1814.

reelaboración de la forma tomada por el refrán<sup>4</sup>. Pero no cabe duda de que lo esencial, en este tipo de estudio, consiste en destacar el interés literario del empleo de la paremia en el texto receptor. ¿Va cobrando ahí un nuevo sentido dicha paremia? ¿En qué consiste su aprovechamiento literario específico en dicho texto? ¿De qué manera el autor la va insertando en el tejido de su página? ¿Qué nexos sutiles mantiene la paremia con otros lugares del texto? ¿Qué entramado de coherencias internas se va estableciendo con ella? ¿Qué aporta la paremia al texto receptor y qué aporta el texto a la paremia insertada? ¿Hasta qué punto se adapta el texto literario a este enunciado intruso? En síntesis, se trata de rastrear qué reacción química se produce mediante el contacto entre ambos elementos. También interesa buscar en el texto receptor la presencia de metacomentarios sobre los refranes y el empleo simultáneo de otras unidades lingüísticas populares. Esperamos, con la breve muestra que sigue, convencer a los estudiosos de que la interacción de la paremia con el texto literario permite descubrir notables manifestaciones de iniciativa creadora por parte de los autores y no se reduce a un sencillo préstamo.

## 1. EL AUTO DE CAÍN Y ABEL

El ejemplo elegido para demostrarlo es un texto de teatro sacado de la producción dramática religiosa del siglo XVI, el *Auto de Caín y Abel*<sup>5</sup> de Jaime Ferruz, elección que se debe al deseo de explorar campos menos conocidos que la gran producción teatral áurea, la cual, como bien se sabe, se valió con frecuencia del manantial paremiológico. Por su naturaleza, el teatro y el refrán tienen afinidades, por ser ambos un género hecho para la oralidad y, en el caso de un teatro versificado, refrán y texto dramático coinciden en el uso de múltiples elementos formales (ritmo, rimas o asonancias, simetrías, sonoridades, etc.). Un tercer punto común entre ambos géneros sería la importancia conferida a los efectos sonoros y a la evocación de la gestualidad. Por fin, la presencia frecuente de breves diálogos en las paremias concurre a hacer de ellas unas micro-formas teatrales.

### 1.1. Datos generales: fecha de composición, argumento y personajes

El *Auto de Caín y Abel* es la única obra conocida del Maestro Ferruz, canónigo que vivía en Valencia a mediados del siglo XVI. Este universitario diplomado en la Sorbona ocupó a partir de 1541 diversas cátedras en Valencia: la de Estudios bíblicos, pero también la de Lógica y la de Hebreo. Fue uno de los familiares de los sucesivos arzobispos (Navarra, Pérez de Ayala, Ribera) que dieron su impulso, en Valencia, al teatro religioso de la Reforma católica. El tema de esta obra –el remordimiento que persigue a Caín bajo la forma de un personaje alegórico llamado Culpa– está en consonancia con las intervenciones de Jaime Ferruz en el Concilio de Trento a partir de 1551, donde se sabe que disertó públicamente sobre el tema del sacramento de la Penitencia (Ferrer Valls, 1984: 109-136). Se ignora la fecha de composición exacta de esta obra que pudo haber sido escrita entre 1541 y 1575, fecha en la cual se la conoce, en la colección del *Códice de Autos Viejos*, siendo además la única pieza de esta colección en la que figura el nombre de su autor. Es, para resumir, una obra contemporánea del teatro de Timoneda y de semejante motivación.

<sup>4</sup> Con toda evidencia, no se ha de considerar la forma recogida en un refranero como un modelo y la forma empleada en el texto como una modificación de la primera; pero se puede hacer la hipótesis de que las formas fijadas por escrito por los grandes paremiógrafos áureos pueden servir de referencia a la hora de apreciar debidamente el interés literario de la forma proverbial adoptada en un texto.

<sup>5</sup> El *Auto de Caín y Abel* figura (pp. 150-157) en la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (1575), editada por el hispanista galó Léo Rouanet, en 1901, y reeditada en 1979 por Georg Olms.

Nos limitamos aquí al estudio de la parte central de la pieza, en la cual se insertan diez paremias. Los doscientos primeros versos escenifican la expedición de Caín y Abel que van a hacer conjuntamente un sacrificio a Dios, fragmento en el cual el primer personaje alegórico de la obra, Envidia, atosiga a Caín y le empuja al crimen contra aquel hermano cuya ofrenda agrada a Dios más que la suya. Los versos 211 a 235 describen el asesinato de Abel y el discurso de éste antes de morir. La parte central de la obra, objeto de este estudio, empieza por una didascalia («Entra la Culpa en abitto de villano»), y se entiende pronto que dicho personaje se escenifica en las tablas bajo los rasgos teatrales del Pastor bobo o villano grosero. El resumen de la escasa acción es el siguiente: Culpa, el segundo personaje alegórico de la obra, persigue con sus reproches a Caín que, al principio, se muestra muy satisfecho de su crimen, punto de partida que permitirá una evolución de su personaje a lo largo del auto. Caín, con cierto aristocratismo, pide al villano Culpa que le ayude a enterrar a Abel, a lo cual Culpa se niega rotundamente. A su vez, interviene en el diálogo Dios Padre («Entra Dios Padre», post v. 280) para maldecir a Caín que, después de oír las reconvenciones de Dios, por fin manifiesta remordimientos frente a su acto criminal y anuncia que, en adelante, vivirá dominado por el terror de ser matado y huirá temeroso de la mirada de Dios. Pero Dios le revela que su castigo consistirá precisamente en no poder caer bajo una mano vengadora, para que el tormento del remordimiento sea más duradero. De nuevo interviene Culpa en el diálogo, persiguiendo con sus reproches a Caín, y ambos se marchan, mientras salen al escenario Envidia y Lucifer, expresando largamente su satisfacción por el éxito de su plan diabólico contra el género humano. Aquí termina la parte que incluye paremias, pero la pieza se prolonga luego con una larga tirada del personaje de Muerte, enmarcada entre dos romances cantados.

## 2. LAS DIEZ PAREMIAS DEL AUTO

La primera comprobación es que, en este breve texto dramático (sólo 454 versos), las paremias no se reparten a lo largo de toda la obra, sino que se limitan a su parte central. La segunda es la fuerte densidad de refranes: en ciento cuarenta versos, se insertan nada menos que diez paremias. La ratio de paremias por personaje es también muy desigual: los enunciados sapienciales corren masivamente a cargo del personaje de Culpa, cuyo traje escénico de villano casa perfectamente con el modo de expresión vulgar, relajado y cómico que le atribuye el dramaturgo en esta obra. Caín, a quien Ferruz confiere cierta superioridad social frente al villano Culpa (Caín se dirige a Culpa de modo autoritario, como puede hacerlo un labrador rico con un bracero pobre) se expresa en un lenguaje desprovisto de vulgarismos y dice un solo refrán. Pasa lo mismo con Lucifer, que se expresa en el diálogo con un lenguaje refinado. Dios Padre no emplea ninguna paremia, a pesar de intervenir en nada menos que veintisiete versos repartidos en cuatro réplicas, lo cual, en un auto tan exiguo, representa una parte importante del diálogo. Parece, pues, que existe una estrecha relación, para Jaime Ferruz, entre el empleo de los refranes y el nivel social del personaje que los utiliza. Pero más allá de esta afinidad lingüística que el dramaturgo establece entre el lenguaje popular y los enunciados gnómicos, también se puede encontrar una segunda explicación para justificar semejante densidad de paremias en las réplicas del personaje de Culpa, explicación relacionada con el contenido y no con la forma de las paremias. En el acervo temático inagotable de la sabiduría popular, numerosos son los proverbios de contenido moralizador y, siendo la esencia del personaje de Culpa sermonear a Caín, muchas son las paremias que encuentran ahí un perfecto empleo. Pero, aunque mayoritario en el villano Culpa, el uso de los refranes en esta obrita no se limita a este rústico personaje alegórico. Nos interesaremos, pues, de modo general por el genuino potencial de espectacularidad de los refranes adoptados, amplificado aún por su empleo en un contexto auténticamente dramático. Con este fin, nos fijaremos, en primer lugar, en el punto de inserción de las paremias en el seno de las réplicas; en segundo lugar, en la proporción que representan

éstas en el espacio de las réplicas; en tercer lugar, en el «bouclage»<sup>6</sup> o nivel de coherencia de las paremias con su contexto inmediato y, por fin, comprobaremos si la forma del refrán insertado se distancia de las formas tradicionales conocidas. Pero lo esencial será determinar la aportación del refrán en el plano de la teatralidad.

La primera inclusión paremiológica «Al freir os lo dirán, / quando dél os pidan cuenta» (v. 254) es una expresión proverbial popular, sacada de un cuento folklórico. Leemos en Correas: «Al freir lo verán. / Varíase: Al freir lo veréis, y aplícase a muchas cosas. Dicen que un carbonero, vaciando el carbón en una casa, se llevaba hurtada la sartén escondida, y preguntándole si era bueno el carbón, encareciéndolo por tal, dijo: ‘Al freir lo verán’». Robert Jammes, para las fuentes de este refrán, remite a Maxime Chevalier (1975: 98-100), y cita el «‘Mañana llorarán’, que pertenece a la misma vena». Existe también «Al freír será el reír». Parece que el *Diccionario de Autoridades*, en la explicación poco convincente que propone para otra paremia, «Al freír de los huevos», ni siquiera ha relacionado dicha paremia con nuestro «Al freír lo verán». Se lee en *Autoridades*: «Al freír de los huevos. Phrase adverbial, con que se expresa el tiempo en que se ha de ver si alguna cosa ha de llegar a tener efecto: y assí se dice, Fulano está con esperanza de que ha de lograr su intento; pero al freir de los huevos lo verá. Parece pudo decirse porque hasta abrir el huevo para freirle, no se puede saber si está bueno o malo».

La paremia «Al freir lo verán», adoptada por Ferruz, aparece en boca del personaje alegórico, Culpa. Caín acaba de expresar su contento por haber matado a su hermano y Culpa intenta moderar el triunfalismo de Caín, diciéndole que no va a reírse mucho tiempo. Este refrán irónico, destinado generalmente a burlarse de una persona que se regocija demasiado temprano, se inserta sin dificultad, por su temática, en la situación representada por Ferruz. Pero lo esencial es que el refrán fecunda el texto dramático e, inclusive, parece generar directamente ciertos fragmentos del texto receptor. El tema de los enseres culinarios y de la cocina evocado por la palabra «freír» es sin lugar a dudas lo que determina el verso trivial y humorístico que sigue inmediatamente a la paremia, en el texto de Ferruz, verso en el cual Culpa, hablando de Abel, le dice a Caín: «pues la gana del comer le quitastes a prazer».

La paremia citada irrumpe en el texto de modo llamativo, al principio de la réplica de Culpa: es un privilegio de los enunciados gnómicos, conocidos del público, no necesitar preámbulos. Sin embargo, dicha paremia ocupa escasamente un verso de los siete de la réplica receptora, lo que le confiere sólo una presencia dramática reducida. En cuanto a las modificaciones operadas respecto a las formas tradicionalmente conocidas, Jaime Ferruz parece haber modificado la forma tradicional en el sentido de una mayor oralidad, para insertarla mejor en el contexto escribiendo «lo dirán» en vez de «lo verán».

Las aportaciones de esta paremia al texto dramático son muchas. La paremia trae consigo un contenido didascálico implícito, dictando al actor el empleo de un tono irónico de burla agresiva, registro teatral que cuadra perfectamente con las características de agresividad verbal y burla perpetua de los personajes tradicionales de pastores bobos o villanos: la insolencia es, de hecho, el registro expresivo principal de Culpa en la pieza. Por otra parte, en lo que concierne a la recepción por el público, la anteposición de esta paremia a los versos explicativos que siguen despierta una expectativa en los oyentes y satisface sus esperanzas afectivas: alguien, por fin, le va a decir las cuatro verdades a ese monstruoso Caín. Otro punto de provecho dramático es que la presencia de un elemento gestual cotidiano (*freír*) se integra de modo perfecto en el lenguaje del teatro, por naturaleza rico en gestualidad. Pero, y eso es una aportación más sutil de la paremia al texto dramático, el uso de esta paremia introduce un matiz interesante en la

<sup>6</sup> Empleamos aquí la terminología intuitiva del famoso autor y teorizador dramático francés Michel Vinaver (1993), para quien el «bouclage» es el nivel de coherencia del refrán respecto a los versos que lo preceden o siguen.

estructuración temporal de la obra: la presencia en el enunciado de la paremia de un verbo en futuro confiere espesor y profundidad temporal a una obra en la que la espera angustiada y la duración del castigo son elementos esenciales de la dramatización. Dicho tiempo verbal orienta la atención del espectador hacia una acción ulterior, la intervención de Dios Padre y el castigo de Caín. Y, por fin, las llamas que acompañan virtualmente la imagen del freír pueden tomar, en este contexto, el valor de un fuego infernal anticipado.

Muy trivial es la segunda expresión proverbial insertada en la obra de Ferruz: «Ansina os podéis secar» (v. 263). Corresponde a la expresión francesa «Tu peux toujours courir!» o «Tu peux toujours attendre!» y parece proceder de un cuento tradicional de origen oriental que sirve para mofarse de los que esperan inútilmente. Una de las variantes de este cuento se encuentra en la colección medieval de *exempla* del *Sendebär*. En esta variante, un puerco, con la ilusión de que el mono del cuento le lance higos frescos, se queda al pie de una higuera, con la cabeza levantada y el cuello erguido, hasta que se seca y muere<sup>7</sup>. Es posible que la forma empleada por Ferruz proceda de otra variante más conocida de este cuento tradicional, repertoriada por Correas en los términos siguientes: «Así os podéis quedar como el perro de Écija, que mirando la luna se secó pensando que era manteca» (A 1907 r). Pero el dramaturgo privilegió la paremia más concisa.

Esta denegación exclamativa burlona se integra en la réplica del villano Culpa, en el momento en que Caín le pide de modo autoritario que le ayude a enterrar a Abel, y Culpa se niega vigorosamente a hacerlo. Como en el caso anterior, Ferruz coloca esta expresión proverbial al principio de la réplica receptora, dándole una visibilidad máxima, aunque el refrán ocupa sólo un verso de los tres de la réplica. Se utiliza la expresión en su sentido figurado habitual, con la ventaja de que, merced al lenguaje concreto y expresivo del teatro, se reactiva subliminalmente el potencial gestual y gráfico del cuento rememorado, es decir, la imagen del cuello erguido, la cabeza levantada, el cuerpo inmovilizado en espera de algo, aquí en espera de la aceptación de la orden por Culpa. Esta expresión, que tradicionalmente sirve para ridiculizar a un interlocutor, incluye por lo tanto una indicación de tono similar a la que aportaría una didascalia: se introduce en el texto receptor no sólo una gestualidad, sino un tono didascálico, buena muestra del poder dinamizante de la paremia en el texto dramático. En cuanto al modo de inserción de dicha paremia, comprobamos que sólo cobra un sentido concreto mediante el acompañamiento del contexto. La expresión proverbial funciona, pues, en el texto teatral receptor exactamente como en el habla popular, o sea de modo referencial. Necesita el complemento de las informaciones contenidas en los dos versos siguientes; pero esta interdependencia, lejos de ser un inconveniente, favorece la fusión del enunciado sapiencial con el texto receptor.

Con la inserción paremiológica siguiente, «Vos pagaréis bien el patto / como ladrón, con setenas» (v. 274-275), Ferruz incluye simultáneamente en la réplica del personaje de Culpa dos expresiones proverbiales populares: «pagar el pato» y «pagar con setenas». Para la primera expresión, figuran dos entradas en Correas: «Pagar el pato. / Lastar y ser castigado» (P 7 f) y «Pagó el pato» / sogá (P 31 r). Pero la expresión tiene normalmente el sentido específico de «sufrir un castigo inmerecido», y corresponde, en francés, a «payer les pots cassés». Se lee en *Autoridades*: «Phrase que vale padecer o llevar alguno la pena, o castigo no merecido, o que ha

<sup>7</sup> El tema de la espera vana se satiriza de modo muy gráfico en el cuento del *Sendebär* titulado *Aper*, citado a continuación por la edición de María Jesús Lacarra (2005), cuento 11, p. 112: «[...] era un puerco, e yazía sienpre so una figuera e comía sienpre de aquellos figos que caíen d'ella. E vino un día a comer e falló ençima a un ximio comiendo figos. E el ximio, quando vido estar al puerco en fondón de la figuera, echól' un figo, e comiólo e sópole mejor que los qu'él fallava en tierra. E alçava la cabeça a ver si le echaría más; e el puerco, estando así atendiendo al ximio, fasta que se le secaron las venas del pescueço e murió de aquello».

causado otro». La otra expresión insertada por Ferruz es una sentencia de procedencia bíblica que también está repertoriada en Correas: «Pagar por las setenas; pagar con las setenas. / Que se pagará muy pagado; fue pena de pagar siete doblado en la Sagrada Escritura, y esta pena setena está en Virgilio, Libro sexto, al cabo a los Quecrópidas, o Cecrópidas»<sup>8</sup> (P 22 r). El enunciado de esta paremia evoca un castigo severo, en el cual el ladrón ha de pagar siete veces el importe de lo robado. El punto de inserción, esta vez, es el corazón de una réplica de trece versos, y Ferruz condensa con audacia ambas expresiones, siendo la primera popular, y la segunda, culta. No se producen, en el enunciado, más modificaciones de las necesarias para la inserción en el discurso del personaje (empleo con otra persona y tiempo verbal: «vos pagaréis bien el patto», v. 274). La asociación entre ambas expresiones se realiza a partir de un verbo común, «pagar», que las une en el texto receptor. Aportan elementos concretos («el pato») y expresivos (las «setenas», que sugieren un castigo hiperbólico). Se ha de señalar que, más temprano en el texto (v. 213-214), Caín había empleado la misma expresión para amenazar a Abel justo antes de matarlo, lo que crea un eco interno en la obra y un efecto de construcción simétrica en espejo: la misma expresión con la que Caín agredía a Abel sirve ahora para que Culpa lo sermonee. Un poco más lejos, Culpa, en un aparte probablemente dirigido al público, se burla de Caín que cree poder librarse del castigo divino:

CULPA	¿Piensa que no le a de ver Dios, ques retto y justiciero? En manos está el pandero que le sabrá[n] bien tañer. (vv. 279-280)
-------	---

Este comentario, con el cual Culpa deja entender irónicamente que Caín está entre «buenas manos», recalca una vez más la severidad del castigo que espera a Caín, verdadero leitmotiv de la obra. Correas recoge dos variantes de esta paremia, agrupadas bajo la misma entrada: «En manos está el pandero que le sabrá bien tañer; o En manos está él pandero de quien lo sabrá tañer» (E 1813 r). *Autoridades* da otra lección: «En manos está el pandero que le sabrá bien tocar. Refrán con que se da a entender que se puede fiar algún negocio u otra cosa de alguna persona, por la seguridad que se tiene de su habilidad o capacidad, y que se conseguirá con todo acierto». El refrán elegido por Ferruz necesita también aquí el contexto aclarador de los versos que preceden para que la evocación metafórica sea inteligible. La posición conclusiva del refrán en la réplica también es otro lugar privilegiado y la réplica receptora aparece particularmente rica en referencias proverbiales: tres en trece versos, con sólo tres versos entre cada una de las ocurrencias. La práctica de la cita literal y completa de la paremia es posible por el uso en ambos casos del octosílabo. El punto de la paremia que permite la inserción textual es la alusión a las «manos» entre las cuales se encuentra Caín. Sin embargo es audaz, por parte de Jaime Ferruz, utilizar este enunciado de connotación festiva en relación con la persona de Dios. El dramaturgo supo ver la fuerza dinámica de esta imagen que permite introducir en la obra teatral un suplemento de referencia gestual y sonora (tañer el pandero). Dicha paremia se sitúa inmediatamente antes de la salida a escena de Dios Padre, es decir, una vez más en posición ventajosa en el diálogo.

La única expresión proverbial usada por Caín aparece cuando el personaje se muestra sensible por primera vez al remordimiento, después de ser largamente amonestado por Dios, como si el discurso divino le hubiera hecho apto a recoger la sabiduría popular y su moraleja. El mismo Caín es quien pinta de modo espectacular su perpetua huida. Para reforzar la expresividad escénica, Ferruz pone en boca de su personaje, referidos en estilo directo mediante

<sup>8</sup> Robert Jammes apunta, en una nota de su edición del *Vocabulario de refranes*: «para vengar la muerte de su hijo Androgeo, Minos exigió que los Atenenses (*Cecropida*), entregaran cada año al Minotauro siete niños y siete niñas».

una prosopopeya, los comentarios de los testigos que Caín piensa encontrar en su huida, entre los cuales figurarán las «fieras»<sup>9</sup>:

CAÍN	Baldío andaré vagando por collados y laderas, y diránme hasta las fieras: «Pues traes la sogá arrastrando, rrazón es, cruel, que mueras». (v. 311-315)
------	--

La irrupción de la voz externa de la prosopopeya coincide, pues, con la de la voz, también externa, de la sabiduría popular, que el editor moderno destacó mediante las comillas. La expresión, clasificada por Correas como «refrán» y no como «frase», es: «Trae la sogá arrastrando; Traer la sogá arrastrando. / Andar en peligro el que hace travesuras y hechos dinos de castigo» (T 587 r). La segunda presentación de esta paremia por Correas bajo la forma de una variante en infinitivo invita a una inserción aún más fácil en el habla o, aquí, en el discurso dramático. *Autoridades* también cita esta paremia: «llevar o traer la sogá arrastrando: phrase con que se explica que alguno ha cometido delito grave por el qual va siempre expuesto al castigo. Tomóse del perro, u otro animal, que se soltó, habiendo estado atado, y suele asirse la sogá en algún embarazo, que le detiene». Quizás la existencia de la conciencia implícita, en el refrán, de un referente animal, señalada por *Autoridades*, explique el uso que hace Ferruz de esta paremia, al ponerla en boca de las fieras. El enunciado sapiencial insertado es completo, pero, así y todo, es un enunciado alusivo que necesita la aclaración acarreada por el verso siguiente, con el cual se cierra la breve réplica prosopopeica de las fieras. De hecho, el fragmento gnómico insertado se destaca más por su posición inicial en la réplica de las fieras que por la que tiene en el conjunto de la réplica de Caín. La sentencia que condena a muerte a Caín se proyecta con mucha coherencia en las palabras del mismo personaje, en las cuales Caín expresa su temor constante a ser víctima de un merecido castigo de muerte. La inclusión de la paremia orienta, pues, en profundidad el texto dramático que la sigue de inmediato en el entramado textual dramático. La aportación gráfica de la imagen de la cuerda no sólo enriquece la obra con un referente visual sino que puede despertar subliminalmente, en la mente del espectador, la asociación con el castigo de la horca.

A continuación, y después de un comentario irónico, Culpa le hace a Caín tres comentarios morales, cada uno de ellos construido en una paremia. En el primero, en el cual Culpa alude al poco tiempo de reflexión tomado por Caín antes de matar a su hermano, el proverbio ocupa la totalidad de la réplica: «Quien presto se determina / bien despacio se arrepiente» (vv. 339-340), adoptando Ferruz una forma más breve que la variante recogida más tarde por Correas: «Quien presto se determina, resuelve y concede, después tarde se arrepiente. / Porque es tardío el arrepentimiento después del daño hecho u obligada la palabra» (Q 605 r). La voz de la sabiduría popular se inserta en la réplica de Culpa para hacer coro a la expresión de remordimiento en Caín, creando un estrecho «bouclage» entre las réplicas: el tono moralizador que encierra esta paremia es la quintaesencia del personaje alegórico de Culpa.

La segunda moralización hecha por Culpa se inserta con mayor grado de adaptación en el contexto dialogal, por emplear esta vez Culpa una forma verbal personal con la cual apostrofa a Caín para demostrarle que un sufrimiento vendrá seguido de otro, sin cesar: «Yo's juro añosga que va / la sogá tras el caldero» (vv. 344-45): estamos en el meollo de la temática de esta obra construida sobre el acoso del remordimiento. Dicha fórmula ocupa lo esencial, aunque no la

<sup>9</sup> Las fieras, en la clasificación medioeval, se sitúan en lo alto de la jerarquía del mundo animal porque son, como los hombres, crueles y orgullosas. Quizás esta particularidad explique en parte esta alusión a las fieras, pero, a nuestro parecer, dicha alusión sirve también para enriquecer el espacio dramático, evocando los desiertos bíblicos recorridos por el fugitivo Caín.

totalidad, de la réplica receptora. Correas la recogerá de esta forma: «Echar la sogá tras el caldero. / Es: tras lo perdido, soltar el instrumento y remedio con que se ha de cobrar; y echar lo menos tras lo más» (E 60 r). *Autoridades* también lo cita: «Refrán contra los que temerariamente impacientes y mal sufridos, en teniendo mal sucesso en alguna cosa, abandonan y dexan perder todo lo restante». El dramaturgo, en su tarea de adaptación del enunciado proverbial, interviene, como siempre, con parquedad, limitándose a modificar el verbo y tiempo verbal: «va la sogá» en vez de «echar la sogá». Desde el plano de la teatralidad, la ventaja de esta unidad fraseológica consiste, además de la fuerza de la imagen gestual, en el empleo de un elemento tan evocador simbólicamente del castigo de los ladrones y malhechores en general como es la cuerda (recordemos que a Caín se le asimiló ya implícitamente con un ladrón, con la expresión «pagar con setenas»).

La siguiente paremia de este tríptico remata la última réplica pronunciada por Culpa en la obra, con toda la autoridad de su procedencia bíblica: «Quien tal haze que tal pague» (v. 350). Correas recogerá una forma más larga: «Quien tal hace, que tal pague; alza la mano y dale. / Imitación del pregón de los azotados» (Q 704 r). A pesar de la existencia de esta variante larga, la forma trunca de la que se vale Ferruz no exigió ningún esfuerzo de adaptación, por ser la que se emplea de modo más corriente. La inserción en el diálogo se hace mediante una técnica original. El dramaturgo hubiera podido poner sin dificultad esta sentencia en boca de Culpa, porque es la paremia que mejor resume a dicho personaje. Pero, a Ferruz se le ocurrió la excelente idea de que no fuese Culpa quien pronunciara a cuenta propia este proverbio sentencioso, sino que dichas palabras procedieran de otra entidad dialogal citada por Culpa, las fauces de la tierra abiertas para tragarse a Caín: «[...] pues es razón que te trague / la tierra, diziendo así: / ‘Quien tal haze que tal pague’». La integración del interlocutor ‘tierra’ evoca tanto la tumba como las profundidades infernales que acechan a Caín, y la imagen secundaria de las fauces se relaciona con la anterior evocación de las fieras del desierto bíblico. Al combinar por segunda vez la figura de la prosopopeya con la voz sapiencial, el dramaturgo intensifica el efecto coral de las voces que persiguen a Caín. Este modo de citar la paremia destaca doblemente el enunciado, aislando el enunciado gnómico del flujo verbal de la réplica y devolviéndole algo de su independencia prístina.

Otros efectos secundarios se logran mediante esta conjunción paremiológico-textual, como el reemplazo del verbo «pagar», ya presente en «pagar el pato», o también como el efecto creado por la reminiscencia de la última paremia citada, que también empezaba, como ésta, por «quien».

Lucifer, personaje que en esta obra se distingue por su habla refinada, recurre, sin embargo, al final de su penúltima réplica, y en posición llamativa, a una unidad fraseológica para decir que ningún hombre se librará de las fuerzas demoníacas: «Y quando se escape alguno / será ver bolar un buey (v. 370)». Dicha expresión es también clasificada por Correas entre los refranes, y no en las frases proverbiales. En el *Vocabulario*, la expresión figura con un orden de los vocablos ligeramente diferente: «Como ver un buey volar. / A cosa imposible» (C 801 r). Pero, en *Autoridades*, se lee la misma variante que empleó Ferruz: «bolar un buey. ‘Eso será como ver volar un buey’. Phrase con que se explica una cosa imposible, y que no cabe el que suceda, o se piense con fundamento». La cita, en la obra dramática, se hace prescindiendo del término comparativo «como», concisión que destaca aún más la idea de imposibilidad. La introducción de esta imagen incongruente, basada en un fuerte contraste visual, confiere espectacularidad a la conclusión de la declaración triunfante de Lucifer.

### 3. LA RELEVANCIA DRAMÁTICA DE LAS PAREMIAS DE FERRUZ

El recorrido de las modalidades de integración de estos refranes muestra que su aprovechamiento, en esta obrita, no es sólo incidental; las paremias no son un mero adorno

facultativo, sino que Ferruz ha edificado la estructura misma de su texto en estos enunciados preexistentes. Sin mucho riesgo de error, podemos pensar que, antes de dedicarse a la redacción de este auto, empezó por reunir una colección de paremias dedicadas a los temas de la culpa y el castigo, como las que se encontraban en los repertorios de citas que usaban los estudiantes de aquel tiempo.

En una obra dramática que carece casi completamente de acción –la única acción notable es la muerte de Abel, y todo lo demás son procesos mentales– la vuelta, bajo formas distintas y en puntos de incidencia variados, de refranes pertenecientes a la temática escenificada subsana con creces tanto la pobreza argumental como el que el argumento sea de antemano conocido del público, por su procedencia bíblica. El uso de estas múltiples paremias en el texto de Ferruz inscribe en la duración la idea de remordimiento: la vuelta insistente de los refranes confiere una profundidad temporal (con los verbos en futuro) y refleja concretamente, de modo obsesivo, la noción de un remordimiento implacable que atormenta el alma del pecador. Esto nos autoriza a decir que no sólo es alegórico el personaje de Culpa, sino que el uso repetido de los refranes acarrea su propia carga alegórica. Al privilegiar las paremias de esta temática, Ferruz «mata dos pájaros de un tiro»: primero, construye la caracterización del personaje alegórico de Culpa, que no es sino la suma de estos refranes, combinada con el capital dramático inherente al personaje cómico popular del villano; y, en segundo lugar, sabiendo que dicho personaje de rústico suele identificarse en las tablas por los vulgarismos de su habla, Ferruz sustituye aquí el tradicional sayagués por el recurso a la voz de la sabiduría popular (cualquiera que sea el tipo de paremia utilizada –culto o rústica–, el recurso constante a los proverbios es, de todas maneras, una marca del habla popular).

Otras características genéricas del rústico o Pastor Bobo cuadran perfectamente con el papel de perseguidor moral representado aquí por Culpa: su agresividad hacia los personajes de más alta categoría social, su dinamismo verbal y gestual, su materialismo, su terquedad, su modo de hablar sin rodeos. El acierto de Ferruz ha sido, por una parte, valerse de este capital dramático del rústico para expresar lo pertinaz del remordimiento y, por otra, adoptar la voz externa y múltiple de los enunciados gnómicos para lograr esta construcción alegórica, de la cual subrayamos de paso la precocidad en la historia del teatro religioso español. En este auto, Culpa es una mezcla exitosa de recetas probadas de eficacia teatral (rústico cómico) y del polifonismo de las paremias que le confieren al personaje el espesor de una voz colectiva, múltiple y secular. En el plano de la escritura dramática, el resultado es apreciable: cada refrán tiene un poder expresivo que no tendría una réplica hecha a la medida. La sabiduría popular es quien persigue a Caín, produciendo un efecto coral universal que confiere cierta amplitud a este modesto auto valenciano.

En la elección por Ferruz de los varios tipos de paremias no hay desperdicio: los proverbios solemnes se inscriben perfectamente en la intención moralizadora, las sentencias bíblicas cuadran idealmente con el argumento religioso, los refranes aportan su formidable potencial gestual, visual y sonoro concentrado en pocas palabras. Las diferencias entre las formas proverbiales utilizadas aquí y las «formas-testigo» que hemos consultado en *Correas y Autoridades* sugieren que el Maestro Ferruz respeta al máximo la forma proverbial, limitándose a adaptarla al flujo de la frase receptora.

Uno de los puntos que el texto de Ferruz mejor aclara es el de la técnica de adaptación de las paremias al teatro. La paremia es un enunciado cerrado, independiente, autónomo, que ha de insertarse en un texto que tiene él mismo su propia coherencia, lo cual se resuelve con un poco de habilidad autorial. Pero la paremia, y en esto es literatura y no lengua, sólo tiene sentido en relación con una situación concreta (hecho que dificulta la comprensión de muchos proverbios antiguos); insertarla consiste no en utilizar una expresión lingüística sino en practicar una cita, dificultad que Ferruz sortea dos veces en el presente auto con la prosopopeya que permite extraer parcialmente el enunciado sapiencial de la voz del personaje de Culpa. La dificultad

técnica de asimilar en el texto dramático el núcleo gnómico preexistente viene atenuada, sin embargo, por la gran afinidad entre teatro y refranes: en ambos casos, se trata, como escribe Anne Ubersfeld, de un «texte troué» que se complementa necesariamente con un contexto concreto, vivido o representado. Así y todo, Ferruz se mostró muy consciente de la necesidad de anclar profundamente en la situación dialogal las paremias, estos *ovnis* textuales. Tres veces, en el auto, la paremia es seguida de un rápido comentario que desempeña este papel asimilador: «Al freir os lo dirán» viene seguido de «quando dél os pidan cuenta»; «pagar el pato» es aclarado por «pagar la setenas» que alude más abiertamente a la idea de castigo; y «traes la sogá arrastrando» es concretado por «rrazón es, cruel, que mueras». También podemos ver una actitud voluntaria de valoración de las paremias en el hecho de que Ferruz les confiera puntos de inserción de alta visibilidad, sea haciendo que ocupen toda la réplica, sea colocándolas en una situación notable, al principio o al fin de la réplica, sea destacándolas por el doble marco enunciativo de la prosopopeya, o inclusive, a veces, valiéndose conjuntamente de dos de estos procedimientos. El único caso de inserción en el cual Ferruz no se vale de estos medios retóricos es un enérgico ejemplo de autosubrayado de una paremia por otra, con el agrupamiento y fusión de dos expresiones proverbiales («vos pagaréis bien el patto / como ladrón, con setenas»).

Pero el arte consumado del Maestro Ferruz consiste esencialmente en haber sabido jugar con la principal aportación intrínseca de los enunciados gnómicos, su espectacularidad. Gran parte de la selección de refranes que ha operado se centró en enunciados de contenido concreto y de especial riqueza evocadora. En este auto, cuya relativa pobreza argumental ya hemos subrayado más arriba, las acciones anejas y los espacios dramáticos secundarios que van asociados con los refranes citados enriquecen el universo dramático tanto como lo hace el uso novedoso de la alegoría. Este enriquecimiento no se limita, como esperamos haberlo mostrado, al contenido temático y a las imágenes sugeridas, sino que se extiende a un aprovechamiento original de los tiempos verbales de los enunciados incorporados. Además, Ferruz no deja de acrecentar la coherencia entre las paremias y el texto receptor merced a otros procedimientos retóricos, como los ecos internos (la palabra «setena» aparece una primera vez en el diálogo antes de su ocurrencia en la paremia «pagar con setenas»), o merced a connotaciones simbólicas que trascienden el sentido acostumbrado de la paremia: en este contexto de culpa y de condena moral, hemos visto que las llamas del freír pueden evocar en trasfondo las del infierno, y la «soga que se trae arrastrando», la sogá del ahorcado.

## CONCLUSIONES

Para terminar, no podemos sino evocar una de las más genuinas características del texto de teatro, la existencia de un doble destinatario: cada réplica, como se sabe, va dirigida a un personaje, pero todas van dirigidas al público. La integración en el diálogo de refranes que forman parte del capital cultural compartido por el dramaturgo y el público recalca la presencia de este doble destinatario, y el dramaturgo juega hábilmente con esto para asentar mejor el mensaje religioso, creando una complicidad entre dramaturgo y espectador. Como gran parte de los humanistas, Jaime Ferruz se interesa por la lengua del pueblo (aunque prefiere escribir en castellano, y no en la lengua vernácula, como Timoneda): el *Auto de Caín y Abel* es, pues, buen ejemplo de una dedicación de la élite intelectual de aquel tiempo a un teatro religioso popular para la elaboración del cual se vale de elementos tomados del área gnómica, con aguda conciencia del potencial dramático que encierran.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, M. (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

- CORREAS, G. (1627 = 2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. digital R. Zafra (2000). Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. L. Combet, revis. por R. Jammes y M. Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- FERRER VALLS, T. (1984): «Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso», en J. Oleza Simó (dir.): *Teatro y prácticas escénicas. I: el Quinientos Valenciano*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València.
- FERRUZ, J.: *Auto de Caín y Abel*, in *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Ed. L. Rouanet (1901). Barcelona/Madrid/Mâcon, Protat Hermanos Impresores, 4 vols. Ed. facsímil: Georg Olms Verlag (1979), Hildesheim/New York: 150-157.
- GALLEGO BARNÉS, A. (2004): *Los "Refraneros" de Juan Lorenzo Palmireno. Estudio de sus fuentes paremiológicas*. Alcañiz/Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos-Editorial del Laberinto.
- Sendebat* (s. XIII = 2005), ed. M.<sup>a</sup> J. LACARRA. Madrid: Cátedra.
- VINAVER, M. (1993): *Écritures dramatiques*. Arles: Actes Sud.