Caricatura del diablo a base de apodos y matracas en la «Tragedia Ocio» del P. Cigorondo (Puebla, 1586)

Julio Alonso Asenjo

Universitat de València

Introducción

La *Tragedia Ocio* es más que un ejercicio escolar[1]. Su autor, Juan Cigorondo[2], la hizo representar la víspera de la fiesta del patrón del Colegio-Seminario de San Jerónimo, 29 de setiembre de 1586, en Puebla, ante la comunidad escolar, los patronos del colegio (entre ellos el Sr. Obispo), representantes del clero y de las religiones, así como personalidades y público representativo de la ciudad. Por eso, además de ejercicio escolar, la tragedia es reflejo de la realidad poblana.

[1] De esta obra, cuyo texto llegó a España en el siglo XVIII, se ha venido dando noticia en varias publicaciones. Aparece enmarcada en la producción dramática de Juan Cigorondo, en *Dos Coloquios sacramentales escolares barrocos y un vejamen del 'Cartapacio curioso' del P. Juan de Cigorondo:* http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista0.hrm (17 / 12 / 2002). J. Alonso Asenjo y M. Molina Sánchez [2003] publicaron sus secciones latinas en *Florentia Iliberritana*, 14, pp. 315-348. El texto crítico completo, precedido de un estudio que lo sitúa en el marco del colegio novohispano del siglo XVI, se ofrece en la colección Biblioteca Novohispana: J. Alonso Asenjo, *La «Tragedia intitulada Oçio» del P. Cigorondo y el Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI* [1996], El Colegio de México, México. Las citas remiten a esta edición.

[2] Precedido del usual «de», el apellido Cigorondo aparece con distintas variantes gráficas en los documentos de la época y en los manuscritos de sus obras. Nacido en Cádiz, en 1560, Cigorondo pasó con ocho años a Nueva España. Es autor de 10 de las 13 piezas dramáticas del teatro escolar de Nueva España en el siglo XVI cuyo texto conocemos. La *Tragedia Ocio* es una de sus primeras composiciones dramáticas.

La *Tragedia Ocio* está escrita en tres actos. En el primero, Ocio, el diablo disfrazado, atrapa en sus redes a un joven en trance de orientar su vida: elegirá el ocio. El médico, Estudio, le receta un remedio. En el segundo, Ocio cambia la receta y la falsa medicina tomada agrava el estado del joven. Estudio cae en la cuenta de que Ocio lo ha engañado y, ayudado por estudiantes, apresa a Ocio en sus seductores dominios. Ante el Joven ocioso, lo despojan del disfraz para mostrar su figura ridícula. Entonces el emponzoñado Joven rechaza a tal monstruo y se arrepiente de su descarrío. Mientras Estudio acude con él a la sede de Honor, a denunciar a su enemigo, Ocio queda a merced de estudiantes y de varios muchachos o niños, que le den matraca al cierre del acto. En el tercero, se arrastra a Ocio ante el tribunal de Honor, quien lo sentencia a destierro en el mar. Pero antes queda entregado a pública vergüenza, verbal (matraca y grita) y gestual. Como contrapunto, el joven que abominó de Ocio recibe una paternal acogida de Honor, quien lo recibe en su recámara para mostrarle en el estudioso San Jerónimo, de modo plástico y verbal, un ejemplar dechado de vida.

El ocio es, pues, el tema de la tragedia. Era cuestión de moda por entonces en la realidad y en la cultura de Nueva España. Incluso en el teatro. El personaje de la Presunción, en el entremés del X de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de F. González de Eslava, 1583, declara que «Ocio es lagunero», pues la ociosidad se ha adueñado de México:

> Quiero salir a esta fiesta,
> pues no entiendo en cosa alguna,
> porque en aquesta laguna
> la Ociosidad está puesta
> sobre el cuerno de la luna (v. 31-35).

Pero esta peste del ocio lo invade todo en Nueva España. También la ciudad de Puebla, fundada precisamente para combatir el de sus colonos. En la *Tragedia Ocio* se hace un repaso satírico de su sangrante presencia por profesionales (labradores, amas de casa, jueces) y edades (padres y madres, mozos y doncellas). También afecta e infecta tópica y realmente al rebaño que la Compañía de Jesús apacienta en sus colegios. Por eso la *Tragedia Ocio* es una andanada contra ese vicio en una pluralidad de formas y tonos.

Ocio, el protagonista, dado entonces el prestigio de la alegoría y su valor, especialmente en el teatro religioso o moralizante, aparece como entidad abstracta, en la estela de obras anteriores: en el *Orlando furioso* de Ariosto, asociado con Sueño y Pereza; como señora Ocia, en el *Apólogo de la Ociosidad y el trabajo* de Luis

Mexía, que había comentado y editado en 1546, antes de pasar a México, Francisco Cervantes de Salazar. Ocio fue tema de piezas del teatro escolar en Córdoba, 1562, y en Lima, 1568, además del citado Coloquio de González de Eslava. El Ocio para Cigorondo es un gran mal, aun más, el Mal personificado.

Pero, aquí, más que el tema, nos interesa la modalidad de su tratamiento, para estudiar ciertas categorías o formas de la burla.

Apodos, matracas y grita

Ya en el mismo acto de su apresamiento Ocio resulta blanco de los apodos de Estudio y estudiantes acólitos, que le dedican, entre otros, este terno de símiles:

> hamus lumbrico tectus adolesçentibus,
> viscosa virga pulcra suspensa arbore,
> laqueus qui iugulum ob escam vilem postulat (v. 1708ss).

Cuando queda Ocio en poder de los estudiantes, éstos llaman a colaborar a un grupo de muchachos, de modo que el malsín sea su juguete y hazmerreír, con particular contrariedad de Ocio que se ve insultado por bobos (un chico villano) y, para colmo de ludibrio, por un negro. De resultas, Ocio, cual estudiante novato, queda cubierto de apodos comunes: acemilón, babera, molde de tontos, guajolote desplumado, espantajo de higuera... También de otros más propios: morcillón puesto al humero, tizón mojado en invierno, todo pulga, correo del cocoliztli, enjambre de cigarrones, etcétera.

Al oír estos y otros apodos, nosotros los entendemos como improperios o insultos. Y tal son, en efecto. Sin embargo, en los siglos áureos, por encima de este significado, se apreciaba la forma del apodo, que, en opinión de Melchor de Santa Cruz, encerraba «una comparación festiva a propósito de una persona» [Joly, 1985: 726]. Lo confirma López Pinciano cuando los pone entre los símiles y, más tarde, Jiménez Patón, al tratar de la metáfora que llama dura o catacresis, «en la cual están todas las locuciones que decimos apodos» [Joly, 1986, 99; 1985: *l. c.*].

Precisamente por decir donaires y apodos a los circunstantes, se pagaba a los bufones, cuya actividad también se calificaba de «motejar», que era usar una expresión punzante y mordaz, con normal alusión a alguna particularidad degradante: motejar de viejo, de necio, de cobarde... De ahí el acercamiento entre *apodo* y *mote* cuando el apodo añade al símil la mordacidad o el dardo satírico. Y todavía se puede precisar este campo de la sátira burlesca, observando que, mientras en el *insulto* la

comparación palidece frente al ánimo de injuriar y en la *pulla* (formada con «dichos graciosos, aunque algo obscenos» [Covarrubias] o «cosas vanas y dichos mordaces en burlas» [Correas]) se da «un acercamiento calculado a la expresión de insulto desvergonzado o rafez [rahez]» [Márquez Villanueva: 747], en el *dicho* únicamente se visa la agudeza del símil. De este modo, el *apodo* queda más acá de la *pulla* y del simple *insulto* o remoquete, al teñirse de pintoresquismo, y equivale a *mote* y *dicho,* por contener comparaciones y metáforas picantes o agudas, festivas o graciosas, dirigidas a personas.

El género de la apodadura, que se expresa, entre otras, en las formas reseñadas, tiene raíces en los versos fesceninos y en las fiestas de las *Saturnalia* de la cultura romana, que rebrotan desde en el *Officium Pastorum* y máscaras y disfraces de las cuadrillas o comparsas callejeras de las fiestas de carnaval, para pasar en varias formas a distintos géneros: de los juegos de escarnio a espectáculos teatrales, de la poesía de los cancioneros medievales a la de Encina y el *Cancionero General* de H. del Castillo, cuya vigencia se prolonga al menos al tercer cuarto de siglo XVI. Ahí radicaría, en fin, el aprecio del motejar en las cortes, que da razón de su propuesta y estudio en los guiones (de) *Cortesanos* del conde Castellón y de Luis Milán[3], y, ampliado a otros círculos, en el *Galateo español,* difundido en castellano después de 1580; también manan de ahí las obras de burlas de «truhanes» o asimilados como D. Francés (*Crónicas)* y el médico López de Villalobos. La modalidad de apodos y pullas se manifiesta tanto en el teatro cortesano (desde Gil Vicente y Torres Naharro a la estirpe naharresca, especialmente en las bodas) como en el religioso tradicional de López de Yanguas[4], D. Sánchez de Badajoz o B. Palau. El marcado tono populista que se observa en estas formas de improvisados duelos verbales, casi siempre burlescos, cuando no claramente grotescos, o cuando un personaje (especialmente el amo) maldice y vitupera violentamente al que tiene enfrente, remite a la Edad Media[5].

Parece que fue en la primera mitad del siglo XVI cuando desde la corte irradió el aprecio y cultivo del motejar, para después caer en progresivo desuso entre los cortesanos, produciéndose, entonces, «el auge de su cultivo entre los estudiantes» [Joly, 1985: 735], por los años en que se produce la valoración estética de la burla en cualquier modalidad y ámbito, en los primeros años del siglo XVII. No cubrió M.

[3] A. & A. Cortijo Ocaña [2004], «Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII. *El Cortesano* de Luis Milán y la comedia burlesca barroca», en *Revista de Filología Española*, LXXXIV, 2004, 399-412.

[4] Véanse en la *Farsa Turquesana* v. 252 y v. 265ss, en Julio F. Hernando y Javier Espejo, eds.: http:/parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTurquesana/Index.htm.

[5] Resalta este aspecto, estudiando su trayectoria histórica, Alberto del Campo Tejedor [2003], en «Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro»: *www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_04/Articles/Campo.pdf*.

Joly todas las etapas de este relevo (si es que no es variación), por lo que queda por estudiar la presencia de estas formas en el teatro religioso de la segunda mitad. Parece que no se dan en las piezas del *Códice de Autos Viejos*. Sin embargo, se apreciaron las apodaduras en el teatro de Sánchez de Badajoz, en obras de B. Palau (*Victoria de Cristo*, ca. 1570)[6]; aparecen con nombre de matracas en el pliego de 1572 [Joly, 1986: 220s], en Cairasco de Figueroa, e incluso cuando «matraca» se utiliza en títulos de composiciones de tipo moralizante, pues adquiere el significado de irrisión y burla declarada para restitución de la moral o conductas pisoteadas: todo lo cual pertenece a la segunda parte del XVI, y desemboca en Cervantes, donde la matraca no es sólo cosa de muchachos y estudiantes, como se puede ver en *Rinconete y Cortadillo* y, sin solución de continuidad, en *el dichoso rufián* Lugo, capaz de procurar con sus amigotes «una matraca picante, / aguda, graciosa y rara»[7], en una escena de pullas en *La Entretenida* (1615) [Joly, 222], en la que dos criados «se echan pullas»: Torrente llama a Dorotea «varilla de volver tripas» y «lagartija almidonada». Dorotea replica con «bodegón con pies». Lo mismo vemos en otra escena contemporánea, la tradicional de apodos que es el desencuentro de Antonia, sobrina de Don Quijote, con Sancho Panza (*Quijote* II, 2).

A falta de examinar el teatro de los clasicistas, pocas huellas o muestras de esta costumbre de apodar, más que de motejar, se encuentran en el teatro de los italianistas: sólo insultos de amos a criados o simples, o que se dedican éstos entre sí, sin solución de continuidad —aunque sí de frecuencia y variedad— con lo observado en la *C. Rosabella*. Así que del apodar y motejar en ese período son mejores testigos las misceláneas o las colecciones de anécdotas, cuentos, dichos o apotegmas de Timoneda, Santa Cruz, Zapata y Rufo, entre otros. Particularmente importante es el testimonio de Zapata, quien no sólo puede considerarse puente entre la gran boga y aprecio del motejar en la corte imperial (donde se formó) y el fin del siglo, sino que recoge motes y dichos al final de sus días, por el aprecio en que los tenía, y en su *Miscelánea* teoriza sobre la forma y el momento de apodar decorosamente[8]. Con Zapata y Rufo, como antes con Cervantes, entramos ya en el siglo XVII. Así pues, ni hay quiebra, ni es tan honda la laguna del apodo en la segunda mitad del XVI.

[6] Son pullas entre Satanás, la Culpa y un Bobo: 3ª parte, auto 5º, p. 30s.

[7] Recogido de la comunicación de M. Zugasti al XII Congreso de la AITENSO: *El rufián dichoso*, I, vv. 800s.

[8] Véase L. Zapata [1999], *'Miscelánea' o 'Varia historia'*, c. 195, «De dichos»; c. 222: «De un cortesano romance de apodadura», en que se amontonan las muestras: «parece garbanzo negro / comido de neguizón (...) panadero del desastre / sus pasos son de anadón... (p. 328s). En el c. 81 y, de nuevo, en c. 222, se dan briznas de teoría: «Que sean las cosas galanas, agudas y nuevas y leves que no toquen en lo vivo...» (Editores Extremeños, Llerena, corregidos los errores del texto).

Pero es verdad que las mejores y más abundantes muestras de estas formas en la literatura general se dan en ese marco estudiantil y fuera del teatro. Y es lógico que ese «auge» se diera en ese medio, en el que parece connatural. Además, los estudiantes compiten entre sí, demostrando, en la (aquí, supuesta) improvisación o repentismo, agudeza y facilidad del ingenio (en realidad lucimiento de agudeza del autor: lo que reclama imperiosamente tiempos del barroco). En ese marco se sitúan manifestaciones de esta forma de Juan Martí, el continuador del *Guzmán,* y los «mil apodos / lindezas y gracias» de la *pícara Justina* (Joly, 1986: 100s), experta en propinarlos, y a quien su autor frecuentemente asocia con esta actividad y con el mundo estudiantil[9]. Junto a ellos queda del todo clara o fielmente transcrita la forma en que se dan en Suárez de Figueroa como un sucederse de «apodos y contraapodos» [Joly, 1986: 100s] y especialmente en dos autores que, como profesores, quieren formar al alumno para que pueda moverse en ese medio de fines el siglo XVI, en que todavía son habituales lo que llama «altercaciones rituales», Ambrosio de Salazar, gramático español [Joly, 1985-86: 736], y, del mismo modo, John Minsheu (o Antonio del Corro)[10], a propósito del cual comenta M. Chevalier [*Babelia,* 31.05. 2003 / 18] que el motejar se inserta naturalmente en el tejido de la conversación de los españoles contemporáneos, entre cuyas formas Minsheu concede sitio de honor a la pulla y que, en otro diálogo, traza una caricatura feroz de la vieja a base de apodos, que puede ocupar sitio de honor en la galería de los cuadros prequevedianos.

Con estas manifestaciones coinciden plenamente los textos dramáticos jesuitas ya desde la década de 1580 (como el que nos ocupa), que ofrecen desde la lluvia de insultos a una diana o terrero, en el que cada uno quiere superar al colega en la plasmación de los apodos más pintorescos y divertidos, hasta el clima de justa verbal. Lo vemos en la *Historia Floridevi* de H. de Ávila (ca. 1585), que copia después literalmente F. Ximénez en su *Diálogo a la venida del Padre Visitador* (ca. 1589) y, también, a principios del XVII, en S. León y ni se sabe en cuántos otros de los que no se han conservado las piezas [Alonso Asenjo, I, 1995: 48]. Por tanto, Cigorondo no canta *extra chorum*, sino que es una manifestación contemporánea de los gustos que vemos vivos entre sus correligionarios hispanos.

La presencia de estas formas en el teatro escolar parece lógica, si se considera que, de todas las fuentes señaladas bebe el teatro escolar de los jesuitas, heterogéneo e híbrido acarreo de toda suerte de materiales de múltiple procedencia, síntesis de

[9] Lo que resulta congruente con que su autor fuera un catedrático de Valladolid: Baltasar Navarrete.

[10] En sus *Diálogos*, Londres, 1599. Edición facsímil completa del Instituto Cervantes, dirigida por Jesús Antonio Cid [2002], Alcalá de Henares.

tradiciones y prácticas teatrales[11], amén de coincidir en el marco. Así, el uso de apodos, bajo nombre de matracas, coplas, coplas repentinas, o coplas y burlas chocarreras se asocia explícitamente con un loable *savoir faire* palaciego en las citadas obras de H. de Ávila y de F. Ximénez [Alonso Asenjo, I, 1995: 376s, v. 112-114].

Desde la práctica de estas formas en la sociedad, que recoge el teatro escolar, no resulta extraña tampoco la coincidencia de Cigorondo con su contemporáneo Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios,* donde asocia apodar y dar matraca y, al analizar los talentos, ve como más dotados para el servicio de palacio a los «... apodadores y que saben dar una matraca» [Joly, 1986: 104]. Cigorondo reduce la teoría a la práctica, poniendo a prueba la capacidad de sus «chicos» en este menester, precisamente en la obra en que plantea el problema de la orientación profesional que el joven protagonista (y, por tanto, modelo) debe dar a su vida, quien, por preferir la ociosidad, descarta oficio de paje en palacio.

En algún caso, los apodos ensartados por los chicos (que no en vano llaman «burlas chocarreras») alcanzan, por su desvergüenza, la categoría de pullas. Sin embargo, técnicamente no estamos, ni en la escena final del acto II, ni en el acto III, donde se reanuda esta actividad vejatoria, en una escena de pullas, es decir, de aquéllas (que estudió particularmente Crawford [1915]) en que dos personas o grupos de personas 'se replican satíricamente' (de *repullar*), o 'respingan o replican duramente' (de *repullir*). Éste es el rasgo esencial de la pulla, como mecanismo de competición, que la convierte en *justa de apodos* o donaires, de «remoquetes o chanzonetas que se repullan» (Juan del Encina); o sucesión de «apodos y contraapodos» a los que, en la realidad estudiantil de Alcalá, se refiere Suárez de Figueroa [Joly, 1986: 100s]. Es más, a Ocio le queda vetado o vedado todo lo que no sea el silencio o, como mucho, la inútil protesta por el atropello (así volverá a suceder ante el tribunal de Honor: «— ¡Oçio maldito! Echalde una mordaza» (III, 1, v. 2079).

No hay tampoco escena de pullas al final del acto II (apresamiento de Ocio) por tratarse de una escena trágica, como muestran las formas de expresión utilizadas (nobles versos latinos y el dramatismo mismo de la acción). Así que no caben ni atisbos de comicidad.

Tampoco es así, porque, al contrario que en escenas de pullas, no tenemos aquí un encuentro fortuito o fugaz entre personas cubiertas por el anonimato, como viajeros en tránsito o que llegan a una venta, circunstancias tradicionalmente propicias para tales justas de donaires o para propasarse incluso con burlas chocarreras [Joly, 1986:

[11] Sobre esos aspectos, véase J. Alonso Asenjo, [1995], «La *Tragedia de San Hermenegildo,* encrucijada de prácticas escénicas y géneros dramáticos», en M. Chiabò–F. Doglio, *eds., I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, pp. 197-233.

248ss]. Al contrario, Ocio, como peste endémica, es de sobra conocido de Estudio y de sus estudiantes, que lo apresan en una planeada incursión en sus dominios. Ni tampoco suceden estos apodos en una época eufórica, como las carnestolendas, días de expresión libre, que propician tales efusiones [Joly, *ibid.*].

Tendremos, pues, escenas en que se abruma con insultos a un enemigo vencido. En II, 2, por obra de muchachos desatados, que muestran serlo con su insuperable e incansable fertilidad de ingenio, secundando la invitación de uno de los estudiantes:

> ¡Ah, muchachos! ¿Dónde estáis?
> Salid acá, que os perdéis;
> que si sujeto buscáis,
> aquí hay donde empleéis
> las matracas de que usáis (v. 1783-87).

Será, pues, una escena entremesística cuajada de apodos, que en eso consiste el «Dar matraca»: decir burlas con que uno se corra [Correas], y es lo que, por burla y juego, harán los muchachos a Ocio: enhebrar apodos, como estudiantes, contra él, que los amenaza:

> Yo juro al negro Plutón,
> malditos estudianticos,
> que os he de quemar los picos (v. 1772-74).

Pero ellos, fieles a su temperamento, proseguirán con su burla desde el v. 1775 hasta el v. 1939, frente a un Ocio que ya ni siquiera mete miedo.

Otro rasgo de la matraca ofrece el *Diccionario de Autoridades* al definirla «burlas y chascos que dan los muchachos a gentes como los locos». Y así parece la que sufre el trastornado Licenciado Vidriera de «la más traviesa generación del mundo (...): muchachos, porfiados como moscas, sucios como chinches, atrevidos como pulgas»[12] (si bien aquí, puesto que el agredido reacciona, por lo menos, con expresiones de desahogo, podríamos tener una *escena de pullas* abreviada). Implícitamente Ocio queda, pues, como loco. [Más muestras en Joly, 1986: 203s]. Pero el significado puede ampliarse, de modo que pueda aplicarse a cualquier personaje que, por una u otra razón, ha sido condenado a la «venganza pública»[13]. Así también Ocio.

[12] E*l Licenciado Vidriera*, en Cervantes [2001], *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 278s.

[13] Joly [1986: 203s] aporta muestras del *Guzmán de Alfarache*, Fernández de Avellaneda, Pineda, Milán, Guevara.

Otro rasgo de la matraca (y parece esencial) es su condición de actividad grupal o de sujeto colectivo contra uno solo, que no tendrá otra posibilidad que la «*de ronger son frein*» [Joly, 1986: 255] o rumiar su resentimiento, como le sucede a Ocio. Y en esto coincide con la *grita*, con la que se llega a identificar en III, 2, cuando, convocado e incitado por el Coro el gentío de Puebla, en el que caben también estudiantes y muchachos, repite apodos ya ensayados por los muchachos con otros de nuevo cuño, como destripahuiles, atizador de candiles, tumba la olla[14], monstro pintado en pichel... De ahí que en las voces del Coro se unan matraca y grita: «Den grita y matraca / a tan fiera cosa» (v. 2306s; 2337s).

Tan terrible es esta actividad escarnecedora («¿Y tal grita he de sufrilla?» -v. 1916), que Ocio pide que se abra la tierra, para ocultarse en el infierno, aunque teme: «que aun encerrado allá dentro / me dará pena esta grita» (v. 2312s). Así pues, *dar matraca,* sea acción exclusiva de muchachos o de otros agentes, si mantiene el étimo originario de, digamos, 'con ruido o alboroto', se llamará *grita*. Por eso, para el *DRAE*, *dar grita* se dice «especialmente de un auditorio o de una muchedumbre: Sisear, reprobar con murmullos, ruidos o gritos». Grita es, por tanto, lo que conocemos (y así lo reconoce el *DRAE*) como 'abucheo general'. Y así lo deja también claro la invitación del Coro a «las mujeres y varones, / grandes y chicos» (v. 2277s), es decir, a todo el pueblo poblano. El concurso de gente normalmente necesario para dar grita nos lo confirma Cigorondo, cuando dice el Boticario que una muchedumbre de mujeres «grita nos dan, / porque les molamos vidrio» (v. 1563s).

Sobre Ocio, como sobre Pablos, cae una tormenta de apodos, que los muchachos, aguzando a cual más el ingenio en su invención, a porfía arrojan, («¿Quién no le echa un gargajo?» v. 2334). Por eso los apreciaba Gracián, viendo en ellos «sutilezas prontas, que en una palabra encierran mucha alma de concepto» [Joly, 1985-86, 732, nota 22]. Sin embargo, en tamaño conjunto de *apodos* o *motes* va gran variedad: de lo sutil a lo chocarrero. Para su clarificación, pueden agruparse por tipos.

El primer conjunto es el de las puras injurias o insultos, pero en algunos casos también pintorescos y graciosos por su logrado juego de comparación asociativa o metáforas, del que ya se dieron varias muestras. Otras son: clueco avestruz, matalote trastrijado, comedor de tabaco, piponaco del dios Baco, escudero de Celestina y, de ahí, al máximo insulto entre mexicanos «*chichigua re singamarra*», que podría entenderse como 'ama de cría' o 'nodriza', es decir, 'alcahueta, [hija] de madre

[14] El Doctor Miguel Zugasti, tras la comunicación, propuso el sentido de este apodo, que en la Ribera navarra se da a tragones o tragaldabas, que parece convenir aquí.

chingada'[15]. Lo cual ya es osado para un supuesto público tan honorable. Pero el insulto, según algunos buenos conocedores de náhuatl, podría resultar más atrevido y grosero, si hubiera de leerse como «*tzin tzin gua e re tzin gua madra*», traducible (con perdón) por 'requetechinga a tu rechingada madre'.

En el segundo grupo pueden ir comparaciones pintorescas, jocosas y agudas, tomadas unas de la realidad cercana a público y actores mediante referencia a las costumbres y usos de Nueva España, otras a la realidad cultural e incluso a la fauna (para animalización y degradación del Enemigo). Ocio será, así: rana de Cuitlavaca, renacuajo de Atoyaque, cangrejazo de Ozumbilla, tiene cara de coconete y gestazo de apaztle, es tañedor de toponaztle en mitotes del infierno... Se le dirá patrón del rollo de Tepeaca, e incluso se le hace suegro de Ribadeo, posiblemente uno de los alguaciles corruptos que aparecen en la *Tragedia del Triunfo de los Santos* (México, 1578).

También hay otras comparaciones tomadas de la cultura popular y tradicional sobre el diablo, transmitida y alimentada a través de costumbres festivas o piadosas o de las representaciones pictóricas o teatrales. Según eso, Ocio será tildado de negro o tiznado, achicharrado trocico de chicharrón, barquero de Aquerón, perro de Vulcano, atizador de volcán, gallo por la patas (o espolones), es decir, Pateta. También es jayán, grifo pintado en celada...

Otro grupo asocia a Ocio con la magia, sea como inventor o practicante: Cebrián, mago, brujo, que tiene dientes de *chiquihuite* ('para hacer de adivino'). O se le insulta como ser maligno y causa de males: cardo cercado de abrojos, hombre que tañó el pandero en las bodas de Judas, arremador del catarro. Por todo ello se le tachará (y ganas hay de tratarlo) como dominguejo hecho de lana y gallazo de carnestolendas.

Una matraca pintiparada, como hemos visto, para quienes la llevan a cabo, estudiantes y muchachos, por burla y juego (v. 1791s) y para solaz y descanso del auditorio, que lleva ya un buen rato embebecido en un espectáculo grave. Cumple así la matraca, como burla, la función de regocijo para todo el público, pero especialmente para el estudiantil, pues éste verá reflejado su natural en acciones llenas de ingenio, gracia y movimiento y, a partir de esto, integrado en la acción y partícipe de los mismos valores morales, ya que, en el fondo, estas secciones no se alejan del tema de la obra. Viene a ser un juego más de muchachos, entre los muchos que muestran las obras dramáticas de Cigorondo. También cumple esa función, por el objeto de la befa, como uno de ellos confiesa: «¡Ojo, ojo, el acemilón! / ¡Qué propio para matraca!» (v. 1799s). Y lo ponen en práctica, como,

[15] Interpretando *re singamarra*, en *língua de preto*, como 'de chingada madre'.

después, con logrado recurso del autor al motivo del mundo al revés: Ocio, atado («en prisiones» -v. 2031), frente a una muchedumbre airada, entre gritos y gestos de escarnio, remeda una *passio Christi*, siguiendo su propia *via crucis*: apresado en un huerto, desnudo de sus vestiduras, objeto de burlas de muchachos, como loco; arrastrado ante un tribunal y, una vez condenado, entregado al escarnio de palabra y obra, para, finalmente, entre el vocerío de la plebe exaltada, expulsarlo de la ciudad en ejecución de la sentencia.

Caricatura grotesca

La ridiculización o escarnio de Ocio se hace por varios procedimientos, de los que ya hemos señalado alguno, como el juego con la indumentaria. Ocio que aparecía en los dos primeros actos como viejo venerable en el aspecto, vistiendo «una ropa galana / de encendido carmesí» (v. 113s), despojado de tan brillante atuendo, deja a la vista su deformidad física, manifestación de su depravación interior: «*et si turpis vultu, turpior est moribus*» (v. 1732). Es posible que en el expolio de Ocio haya ecos del de Pluto en el diálogo *Timón o el misántropo* de Luciano de Samósata, donde se dice que, despojado Pluto de su «máscara en extremo encantadora, de oro y piedras preciosas y con vestidos multicolores», sus admiradores «se reprocharían a sí mismos el ser tan cortos de vista y amar a un ser tan poco grato y deforme»[16].

Después, la acción se centra en la «caricatura a base de apodos» (*«witty comparisons»*, [Close, 2000: 191], tan cercana a las de Quevedo. Muestra de ello, su poema «Viejecita, arriedro vayas» —acumulación de apodos desde campos diversos—, quien, como Ocio, queda satanizada («¡arriedro vayas!»), aquí ya desde el primer verso[17].

Las escenas de matraca y grita en la *Tragedia Ocio* señalan, en gracioso y competitivo encono, con sus apodos o dicterios, como en Quevedo, el aspecto físico, del personaje. Especialmente, su color rojizo o renegrido por la dilatada estancia en el infierno: morcillón puesto al humero, narices de camarón... Que Ocio es el diablo, o un personaje del Averno, lo revelan el apodo de dragón, la insistencia en el de serpiente o *quauta*, sus espolones y cresta de gallo o guajolote diabólico, sus patas y pezuñas al mismo tiempo de cabrón o sátiro, su cara de perro o de cancerbero.

[16] Luciano de Samósata [1988], *Diálogos*, introducción, traducción y notas de José Alsina, Planeta, Barcelona, p. 139.

[17] J. M. Blecua [1996], Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Planeta, Barcelona, n. 748, p. 898ss.

También sus insultos como sayón implícito en «figura de monumento...», equivalente de judío, apelativo tradicional del diablo certificado en México[18], etcétera. Es, como hombre formado en alambre y matalote trastrijado, por su deformidad —murciélago y espantajo de higuera—, un monstruo.

Del conjunto de estos apodos brota la caricatura del personaje. Lo cual parece lógico, habiéndose propinado a Ocio tal sarta de «símiles» (Jiménez Patón) o «apodos», que así los llama Santa Cruz en su *Floresta*[19]. La hipertrofia de los rasgos, sometidos a un proceso de agregación en el que se mantiene la independencia de cada uno, se convierte en mecanismo de incongruencia, que, por amontonamiento informe, genera una caricatura, descripción o imagen que provoca a risa o a desprecio (o a ambas cosas). La caricatura puede ofrecer una apariencia externa (simbólica o no de carencias morales) o revelar el auténtico carácter y conducta del modelo[20]. Tal sucede con Ocio, como el mismo texto señala (v. 1732): con la detallada caricatura del personaje se realza su caradura o desfachatez moral, como se desprende de la reacción del Estudiante seducido.

No hay, pues, duda de que el texto nos ofrece en el retrato de Ocio su caricatura y, además, grotesca. Lo *grotesco*, aunque forma de lo festivo, es aquella realidad cuyo rasgo más pertinente es el énfasis en lo monstruoso y repelente, en lo abigarrado e incongruente con su imprescindible heterogeneidad, aquello que entraña un tremendo sentido de convulsión, desorden y desorganización, con desaparición o, al menos, merma de vínculos con lo real (marco onírico o visionario), lo terrorífico u horroroso, el mundo al revés, lo desagradable y degradado, feo o deforme; la confusión y caos, según Iffland.

Lo grotesco llega al Renacimiento (cortes) desde la Edad Media, imbuido en el humor de carnaval, con su tradición cómica de imágenes realistas y aun hiperrealistas, en que se degrada lo espiritual al plano de lo material, con efecto destructor pero al mismo tiempo regenerador, en temas populares y con un vocabulario repleto de groserías, blasfemias e insultos, como enseña Bajtín. En ese contexto nace la matraca estudiantil, que es recuperación de la risa subversiva para controlar los comportamientos peligrosos y actuar así de forma moralizante y preventiva. Por tanto, en la *Tragedia Ocio*, matraca y grita no son sólo un estallido emocional y clamor

[18] José G. Moreno de Alba, «Unidad y diversidad del español». Discurso de clausura del IV Curso de la Escuela de Lexicografía Hispánica en la Sede de la Real Academia Española: en http://www.rae.es, leído el 15 junio 2005.

[19] Es curioso observar cómo el autor de la *Floresta* introduce la agudeza del apodo mediante «parecía», «parecían» o «ser como»: «espinacas con garbanzos, camisa de mujer; muerte en cabo de rosario»; etcétera.

[20] I. Arellano y V. Roncero, eds. [2002], *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 45-48.

justiciero contra el Mal personificado en Ocio. Para el autor y para las personas discretas asistentes a la representación, de este modo se estaba proporcionando un retrato espeluznante con valor moral (un sermón), a partir de elementos simbólicos o alegóricos, de forma semejante a los que crea Arcimboldo, contemporáneo de Cigorondo. En esos retratos, la agrupación de elementos pertenecientes a un mismo campo semántico va más allá de la mera superposición, produciendo, por relación y suma de sentido, en el salto cualitativo de la mente, verdaderas alegorías con valor simbólico.

En el retrato o retablo de Ocio, estamos ante un amontonamiento de rasgos tomados de varias tradiciones y culturas: la religiosa tradicional, culta y popular europea,[21] y la mitología azteca, entre juegos y burlas. El Ocio así trazado, tazado y destrozado, queda cercano a la caricatura grotesca que hace Quevedo, como de la vieja del citado romance, donde se une lo horroroso a lo terrorífico, sin salirse del universo de la festividad al que pertenece lo grotesco. Lo que se pretende realmente es producir, desde la risa, el desenmascaramiento del horrendo enemigo, su protervia moral (finalidad satírica)[22], como mago, seductor y peligro número uno, especialmente para los estudiantes, para que mejor integren el mensaje, puesto que lo han seguido consciente y vívidamente ellos mismos y a plena satisfacción como actores o espectadores.

Ocio y Tezcatlipoca

Para enriquecer esta imagen del artero y maligno Ocio castigado, está bien traída la asociación de Ocio con el dios azteca Tezcatlipoca el Negro, símbolo de la discordia y la malevolencia y gobernador del primer mundo (el de los gigantes) o Sol de la Tierra. Tezcatlipoca era enemigo de Quetzalcóatl, quien lo condena al destierro en medio del océano (vv. 2272. 2282. 2316). Aunque nada se dice expresamente en el texto, el hecho supremo del destierro de Ocio al mar relaciona a éste con el mítico dios azteca.

No he logrado ver una condena de este tipo en la cultura grecolatina, aunque a tal podrían acercarse tanto la relegación al Ponto Euxino o islas remotas de la metrópoli de figuras históricas (como Ovidio). Es esta falta de referencias en las

[21] Una exhaustiva figuración del demonio tal como se lo imaginaban en el siglo xvi puede leerse en Pedro de Medina, *Libro de la verdad* [Sevilla, 1555], Parte II, diálogo xlvi, en A. González Palencia, ed. [1944], *Obras de Pedro Medina*, C. S. I. C., Madrid, I, 486.

[22] I. Arellano, ed. [2003], *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, p. 38.

culturas mediterráneas clásicas, por defecto, la que lleva a pensar en el paralelismo de la condena de Ocio con la de Tezcatlipoca. Y, a partir de ahí, se aclaran también varios rasgos atribuidos a Ocio, coincidentes, curiosamente, con los del mundo judeocristiano. Llama también la atención que en una ciudad colonia, como es Puebla, salten destellos de Tezcatlipoca cuando se golpea el pedernal de Ocio.

Ocio es inteligente y astuto. Lo segundo enfatiza un dicho popular cuando lo atribuye a su dilatada experiencia vital; lo primero brilla en los nombres que la especulación gnóstico-teológica atribuye al ángel caído: Luzbel, Lucifer, en coincidencia con los mitos que hacían a Pan, cuya máscara conceden a Ocio, hijo de Hermes o de Zeus. Por vía paterna habría recibido los dones de la sabiduría y de la profecía. El mismo término de dragón, aplicado a Ocio, hace referencia a su ciencia y penetración. Como Tezcatlipoca, que es divinidad omnisciente y conocedora del futuro (y aun del corazón de los humanos), que ve reflejado en su brillante espejo de obsidiana (del que deriva su nombre, ya que Tezcatlipoca es 'Espejo humeante'). También por eso era considerado patrón de magos, hechiceros, brujos y adivinos, que nos remiten a los apodos de Ocio que pertenecen a este campo, tachándolo de mago y adivino y patrón de artes mágicas: brujo (v. 1821), mago (v. 1831) y hechicero, como los que en los sortilegios echan los dientes en *chiquihuites* (v. 1847).

Ocio queda también asociado con la serpiente —también representada a la manera de los dragones— del bíblico Edén (en un parque de delicias vive y con ellas astutamente tienta al Estudiante). Paralelo a este mito de los orígenes es el azteca de la creación del mundo, que muestra a Tezcatlipoca Negro también convertido en serpiente, es decir, «quauta» o *coatl* (v. 1850).

Era también Tezcatlipoca dios dispensador de salud y riqueza, de fortaleza y buena suerte y otras realidades en sí positivas, como iniciador a la bebida y a los placeres carnales, aunque también podía trastrocarlo todo a placer, en su cara negativa. En este sentido también es figura paralela a la del diablo Ocio, padre de todo vicio, que seduce al Joven prometiéndole falaz felicidad (II, 3),[23] siendo en realidad tan dañino como revelan los apodos que le lanzan muchachos o estudiantes: arremador del catarro, correo del cocoliztle, etcétera. Remedio eficaz será su destierro en el sentido más real del término: al mar. También, con Ocio convertido en el «monstro hallado en la Bermuda» (v. 1884) (¿por el diabólico océano que rodea a las Bermudas?), se puede vivir seguros. No tanto, dice el mismo Ocio, que lo considera un remedio inútil. Sobre todo, si tantos están dispuestos a ir a buscarlo y pagarle el pasaje de vuelta (v. 2321-2328). Por tanto, hay que mantenerse alerta, en

[23] Puede otorgar riquezas (véase el tentador de Jesús de Nazaret — Mt 4, 1ss par), juventud (mito de Fausto) y entrada a los más altos goces (Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, etcétera).

estudio, laboriosidad y justicia, si se quiere conseguir el máximo premio del honor, como le sucede al estudiante seducido por Ocio y a Urbano, su padre, invitados a contemplar los tesoros que encierra la recámara de Honor.

De este modo, queda el ejercicio gramatical y retórico practicado, la música y la danza ensayadas, el sermón eficazmente predicado, el solaz asegurado, el agradecimiento a los patronos cumplido, la fiesta del colegio a su patrono celebrada, la eficacia de la educación de la Compañía ante el todo Puebla demostrada, y ganadas para sus obras las voluntades. Como las nuestras, cautivadas por su texto, que muestra la plural realidad de la Nueva España, cuyo grupo dirigente, dormido en la indolencia, requiere el acicate que expresan estos versos dirigidos por Cigorondo al responsable religioso de la ciudad y patrón del colegio, el obispo de Tlaxcala-Puebla:

> que si fuésemos de honra cudiçiosos,
> huiríamos, señor, de estar oçiosos (v. 79s).

Bibliografía

Alonso Asenjo, Julio [1995]: *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Valencia, 2 vols.

Chevalier, Maxime [1983]: «El arte de motejar en la corte de Carlos V», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 5, pp. 61-67.

Close, Anthony [2000]: *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford.

Iffland, James [1978 y 1983]: *Quevedo and the Grotesque*, Tamesis Books, Londres, 2 vols.

Joly, Monique [1985]: «El truhán y sus apodos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 723-740.

— [1986]: *La bourle et son interprétation. Espagne, 16e / 17e siècles*, France-Ibérie Recherche, Toulouse.

Márquez Villanueva, Francisco [1985-1986]: «La buenaventura de Preciosa», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 741-768 y «Literatura bufonesca o del loco», en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34, pp. 501-528.