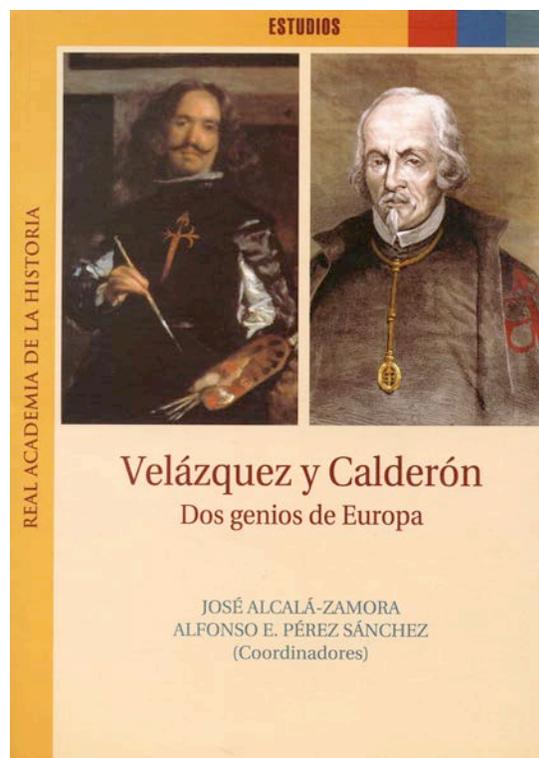


“La risa del discreto: el teatro cómico breve de Calderón”, en José Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa. IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000*, Madrid, Real Academia Española de la Historia, 2000, pp. 249-282. ISBN 84-89512-76-0.



LA RISA DEL DISCRETO: EL TEATRO CÓMICO BREVE DE CALDERÓN

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La historia crítica del Calderón recibido entre dos milenios parece resistirse todavía a una franca y tolerante revisión. Un autor que ha hecho prosperar más sentimientos cerrados que teorías abiertas, y más ideologías simplificadas que dudas debatibles, ha sido víctima de lo que fuera, en su día, la más estrepitosa apología a la que haya sido sometido cualquier escritor del Siglo de Oro: la que realizara Marcelino Menéndez Pelayo, en el trance de demonizar aquellos liberales que, en 1881, intentaron instalarlo, como una gloria nacional, dentro de una tradición occidental más civilizada. No se hasta qué punto son ciertas las transcripciones conservadas de su célebre brindis en el banquete celebrado en el

Retiro el 30 de mayo de aquel año; o si la soflama antiliberal del autor de la *Historia de los heterodoxos españoles* fue algo más que una improvisada pataleta. Lo cierto es que Menéndez Pelayo encerró a Calderón al otro lado de las puertas del siglo XX, al levantar su copa por “la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta *inquisitorial*, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales*...”¹ Nada de extraño tiene, pues, que en las *vísperas calderonianas* Miguel García Posada reclamara hace pocos meses desde una columna de periódico (que es desde donde ahora se reclama la atención sobre casi todo, incluidos los clásicos) el esfuerzo por descatalogar a Calderón del inventario de las intransigencias para mirarlo con mayor comprensión y modernidad.² Y nada de extraño tendría si no fuera porque en 1981 (otro centenario, vaya por Dios, celebrado en Madrid por un gobierno, a la sazón incluso de izquierdas) y en la circunstancia académica de un *Congreso sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, algunos hispanistas jóvenes, ignorando trasnochados brindis y acudiendo a lecturas más desinhibidas y placenteras, no hubieran propuesto ya la mirada a otro Calderón, autor de obras cómicas breves, de unos *entremeses*, *jácaras* y *mojigangas* tan desenvueltos y en ocasiones irreverentes que, con el único propósito de entretener en el plazo más breve posible al auditorio del teatro barroco, convertían la advertencia de García Posada en un anacronismo, o en un aviso que llegaba con casi veinte años de retrato. Estas piezas cortas abundan en expresiones degradantes, combates jocosos, inversiones, despropósitos e insinuaciones obscenas. Menéndez Pelayo las desdeñó hasta decir que “los entremeses de Calderón no tienen carácter muy señalado”. Pero los juicios de don Marcelino, que dijo de nuestro autor “que nunca acertó a ver más que el mundo de su tiempo, y aun éste no tal como era, sino de un modo algo ideal o fantástico”,³ nos hacen pensar que sus hábitos de

¹ “Brindis del Retiro”, en *Obras completas* (Vol. III, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*), Madrid, CSIC, 1941, p. 386.

² *El País*, 11 septiembre 1999, sup. *Babelia*, p. 4: “Este Calderón ha circulado demasiado con detrimento del fabuloso poeta del lenguaje; del dueño de los secretos de la rima, como lo consideraba Luis Cernuda; del formidable arquitecto del teatro [...] del creador de las enormes tragedias de la honra, que eso son sus dramas de honor y no simples excursos de maridos ultrajados; del genio cómico de las comedias de enredo; del padre del primer teatro de ideas dramatizadas, tres siglos antes que Brecht, pues tal es el alcance de los autos sacramentales, que son bastante más que pías exaltaciones de la eucaristía...”

³ *Calderón y su teatro en Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (Santander, 1951), págs. 285, 287.

lectura fueron a veces rápidos y puestos al servicio de una historia literaria determinada por mediaciones ideológicas y estéticas que nunca se cuestionó. Y es que, para centrar este nuevo y deseable enfoque de Calderón debemos volver a recordar algo imprescindible en literatura y en teatro: que no hay verdades universales sino textos vulnerables. Las obras breves de Calderón son contumaces: permanecen junto a su obra más dogmática y no pueden obviarse en un análisis objetivo. Hay que contar con ellas aunque esto haga más compleja, heterogénea, incluso a veces más heterodoxa o contradictoria, su, en apariencia, granítica ideología.

Henos pues, en este nuevo centenario calderoniano, con la urgencia o, al menos, con la conveniencia de volver a reflexionar sobre esas obras, editadas por vez primera, de manera harto sesgada, por Juan Eugenio Hartzenbusch en 1850, y luego desperdigadas en colecciones circunstanciales hasta que fueron revisadas y estudiadas en su conjunto en 1983 (fecha de la primera edición de sus 24 piezas de segura autoría) y, más tarde, en 1989.⁴ Pero ¿en qué se diferencian géneros teatrales como el entremés, la jácara o la mojiganga?⁵ El llamado teatro cómico breve calderoniano constituye un *mundo menor*, no

⁴ Me refiero a la edición que realicé en 1983 (en colaboración con Antonio Tordera) para la editorial Castalia. Y la edición de *Teatro cómico breve de Calderón* realizada por M^a Luisa Lobato en Kassel, Reichenberger, 1989.

⁵ Para un acercamiento sistemático a la obra teatral breve calderoniana debo remitir a los trabajos que he realizado durante estos años y de los que parte, como es natural, esta nueva reflexión. Además de la edición citada, junto a Antonio Tordera publiqué *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983, así como una serie de artículos profundizando en las características o gramáticas específicas de cada uno de los géneros por él cultivados: “Entremés y cultura en Calderón”, *Historia 16*, Madrid, n^o 66, octubre 1981, pp. 58-64 (reed. en *La España de Calderón. Cuadernos Historia 16*, núm. 288, Madrid, 1985, pp. 19-24); “Intención y morfología de la mojiganga en Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 817-824; “Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro”, en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 25 al 27 de Septiembre, 1984). Madrid, Taurus, 1988, pp. 26-54; “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara”, *Coloquio sobre el teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 121-136. Personalmente he realizado una revisión de conjunto de la obra breve calderoniana en “La gran dramaturgia de un mundo abreviado”, *Edad de Oro*, Vol. V, 1986, pp. 203-216, y de su proyección en la crítica filológica posterior a 1983 en “El arte calderoniano del entremés”, en Ignacio Arellano y Ángeles Cardona (coord.) *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropol. Extra/1*, Barcelona, 1997, pp. 126-131 y en “El teatro breve calderoniano: solaje de una nueva estrategia crítica”, *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 471-499. Una visión pedagógica, inserta en el conjunto de su producción, puede verse en las lecciones publicadas bajo el título “Disparate y gala del ingenio: Calderón y su teatro breve”, en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1° Seminario Internazionale sui Secoli d’Oro. Firenze, 8-12 settembre 1997*, Florencia, Alinea Editrice, 1998, pp. 121-222. Me ocupé específicamente del género jácara en “Del teatro tosco al melodrama: la jácara”, *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, citada, pp. 227-24. Véase también mi entrada jácara en Joaquín Álvarez Barrientos y M^a José Rodríguez Sánchez de León, *Diccionario de Literatura Popular Española*, Salamanca, Ediciones Colegio de

tanto desde un punto de vista de calidad artística o literaria como de atalaya de observación minuciosa, trascendente pero también paródica, anticasticista y, como he dicho, muchas veces irreverente, de los motivos de su obra dramática más canónica. De ahí que siempre haya preferido describir el comportamiento de estos subgéneros como un espejo abreviado de géneros o formaciones culturales superiores. Así, el *entremés*, es una comedia abreviada, tiene estructura y ritmo de tal y, como la comedia, es una pieza que, en su vibrante brevedad, se asoma a la realidad de un cuadro de costumbres que hace desfilar ante nosotros a la gente baja y común, a sombras esperpénticas de las figuras emblemáticas del teatro: por eso el galán se convierte en soldado ridículo o en vejete libidinoso y avaro; por eso la dama es una vividora material de su cuerpo o, cuanto menos, una hija díscola y mordaz que insulta a su padre, en medio del paréntesis de permisividad de las Carnestolendas; por eso reaparece con furia la sátira anticlerical medieval pero ahora, por mor del tiempo de contrarreformas, rebajada y concentrada en sacristanes ridículos, pendencieros y rijosos. El entremés es así ventana que refleja, parodia o distorsiona ritos, convenciones y tabúes (el honor y la honra en *El desafío de Juan Rana* o *Los degollados*); corridas de toros y desfiles callejeros (*El toreador*, *El convidado*), pero también, a veces, la miseria del interior doméstico de una hidalguía miserable que, como en el caso de la *La rabia* ofrece el cuadro de menesterosidad de una pretenciosa dama que se dice descender de un solar montañés. Ventana o atalaya que, en cualquier caso, nunca serán neutras. Ya Eugenio Asensio en su espléndido *Itinerario del entremés*⁶ descartaba para las piezas breves el tipo de costumbrismo *nostálgico* o evocador (a la manera de Mesonero Romanos) y también el *crítico* (de un Larra, por ejemplo). A mi juicio el costumbrismo del entremés calderoniano es, a veces, magnificador, evasionista o espectacular para convertir al escenario en fiesta real y cortesana; o bien es reflejo satírico, casi de daguerrotipo, pero ocupando las grietas de la ensoñación ilusionista e ideal de una comedia que deja paso, entre jornada y jornada, o en medio de la materialización alegórica y escenográfica de los autos del Corpus, a la representación distanciadora de la España obsesionada por sus mitos

España, 1997, pp. 157-162. Finalmente, he realizado un amplio estado de la cuestión en la ponencia, en este momento en prensa, "La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario", dentro del Congreso sobre el *Estado actual de los estudios calderonianos*, celebrado en Almagro en julio de 1999. Un excelente panorama informativo de los estudios sobre el teatro breve puede verse ahora en el trabajo de Agustín de la Granja y M^a Luisa Lobato *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Verbuert, 1999.

y que no en vano, en palabras del historiador Martínez de Cellorigo no dejaba de ser “una república de hombres encantados”.

Con la jácara penetramos en un tejido dramático dominado por otra tradición: la del romance canallesco en el caldo de cultivo de lo hampesco y delincuencial. Un género que sin perder su antiguo origen de *tono* musical (base de su delicuescente *melodramatismo*) se apoya tanto en los temas de una epopeya de lo rufianesco y de la mancebía como en el despliegue de un dispositivo lingüístico de valor teatral y espectacular por sí mismo: el lenguaje marginal de la germanía. La *Jácara del Mellado* o la *Jácara de Carrasco* de Calderón adoptan elementos no ya sólo de la *jácara cantada* sino de una estructura *entremesada*, una representación sarcástica de las postrimerías del jaque en el breve espacio que media entre su sentencia a morir en la horca y la ejecución. Los protagonistas (el jaque o valiente y su daifa) exhiben un aire de fatalismo estoico, como viviendo un destino escrito de antemano, que fragua en altas cotas de *melodramatismo*.

Y si la jácara es un símbolo de presión social sobre un cuerpo individual (es notoria la serie metafórica de las huellas o *escritura* que la tortura deja sobre la piel del delincuente), la *mojiganga*, pieza teatral de profunda raíces antropológicas y festivas especialmente en el contexto del Corpus, actúa en una dirección opuesta: es un microcosmos o reducido laboratorio del carnaval, constituido con técnica teatral y con el prodigio de la expresión abreviada que permite el género. La abundancia de elementos carnavalescos (personajes estafalarios, la reiterada aparición de un instrumento bufonesco como la maza con vejigas o *matapecados* del gracioso y sus variantes, desde un báculo hasta un bonete de sacristán o los enormes palos de canela de combatientes gastronómicos en la *mojiganga* de *Los guisados*) conforman una mesa de trabajo en la que cristaliza, por estilización, la reconstrucción efímera e irrepetible del Carnaval. Esta dramaturgia carnavalesca se impone con tal fuerza al esquema total de la obra corta dramática de Calderón que en toda ella se detecta un *dimensión de mojiganga* con una morfología dispersa y plural que se ordenan sobre todo en dos paradigmas: el de la *corporalidad* y el de la *naturaleza*. El primero nos enfrentará a un Calderón que, como vamos a ver, celebra los aspectos más bajos y gozosos de las pasiones humanas, celebra la comida y el banquete báquico, la escatología y, si se me permite, casi la inversión teológica; el segundo llevará a

⁶ Madrid, Gredos, 1965, pp. 139-140.

la magnífica destrucción del *decoro*, a la estética de un teatro tosco, burdo, antipretencioso que deforma (por exageración o contorsión) la silueta del cuerpo, el cual rompe y modifica sus fronteras con el exterior: los actores aparecerán así disfrazados, aunque sea con la economía dramática de meros iconos visuales, en sitios de recreación real, en el Buen Retiro o en la Zarzuela, en el Escorial o en Aranjuez, simplemente porque aparezcan subidos en un caballo de caña, con unas ramas de espino o un plato de cocina, con las parrillas del santo escurialense o con el cuerpo cubierto de verde yedra. O porque, como sucede en *La garapiña*, se trate de representar en una fantástica coreografía también icónica, el homenaje a las modernas y hartizas bebidas al uso del tiempo: una dama con túnica de color chocolate pintada con jícaras, otra con túnica morada pintada de copas para representar las limonadas y granizados, etc. Se produce así un vuelco hacia el mundo de las pasiones, claro que en clave farsesca, y, por ello, una fusión con el mundo de lo natural y con el cosmos. Así lo intuyó ya en 1881 Felipe Picatoste al hablarnos de ciertos personajes calderonianos que “buscan en su aspecto exterior, en sus bellezas o en sus horrores, la comparación y el reflejo de las pasiones.”⁷ Este panorama exuberante de imágenes y con una libertad formal que trasciende a la lógica argumental del entremés hacen de la mojiganga el *modelo general de la utopía*, libertad de espacio, tiempo y temática, en que consiste el teatro menor en general y, desde luego, el calderoniano.

Con todo, ha pesado notablemente en la consideración objetiva del corpus de su mal llamado teatro menor, la propia tradición crítica sobre Calderón. Durante mucho tiempo se ha insistido en que el *entremés* (tomaremos este término para designar globalmente las tipologías enunciadas más arriba) es asumido por Calderón cuando ya es un género sumamente debilitado y esclerotizado, fase final de la evolución de un tipo de entremés más libre, provocador y transgresor que había logrado asimilar al espacio teatral la situación desinhibida de la fiesta pública carnavalesca (burlas, máscaras, insultos o pullas, comilonas, chistes eróticos) definida modernamente para la literatura por Mijáil Bajtin en su *Estética y teoría de la novela*.⁸ Se ha dicho que el entremés barroco en

⁷ Calderón ante la ciencia. *Concepto de la naturaleza y sus leyes deducido de sus obras*, Madrid, 1881.

⁸ Cf. Javier Huerta, “La teoría literaria de Mijáil Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1 (1982), pp. 143-158. Ineludible remitir al estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974. Javier Huerta ha sostenido esta dicotomía de las dos fases de la consideración transgresiva del

general, y el calderoniano en particular, desvitaliza el llamado entremés *primitivo* (el de Lope de Rueda, Sebastián de Horozco, los autores anónimos del siglo XVI e incluso Cervantes), acomodándose a formas estereotipadas o francamente reaccionarias, una recuperación adulterada de la transgresión primigenia. El entremés de Calderón sería una forma puramente efectista, repetitiva y controlada en su espontaneidad; y su labor la de mero *refundidor*. Javier Huerta concluye taxativo que los entremeses calderonianos no suponen sino “un discurso popular desgastado: en suma, la imposible vida de un género que nació para el espacio abierto de la plaza pública y no para el ámbito cerrado del teatro urbano y cortesano”.⁹

Puede que a muchos críticos les hubiera venido bien, para encajar estas obras en su cerrada lógica del *Atlas* de la ortodoxia caldereoniana, que fueran producto de una precoz inversión de su producción seria. Pero tampoco esto es cierto: un examen de la cronología de las obras cortas de Calderón pone de manifiesto que el Calderón que se parodia a sí mismo y a su época no es, ni mucho menos, un autor primerizo ni oculto tras la coartada de una juventud irresponsable. Más bien nos encontramos ante un Calderón no sólo plenamente maduro sino *institucionalizado*, absorbido por los mecanismos comerciales del teatro y, por supuesto, por la práctica de una dramaturgia inserta en el circuito del encargo oficial. Es, por supuesto, una escritura de *carnaval*, pero añadido, bastante convencida de ello, que se trata del *carnaval* de un escéptico que, tolerante y risueño, acepta, bien que en clave de burla, el estado de cosas que le ha tocado vivir. A la larga etapa de producción comprendida entre 1640 y 1652, en la que domina un teatro breve que podríamos calificar de ambientación y temática *urbanas*, destinado a un consumo de *corral* (si exceptuamos el entremés *El mayorazgo* representado en el Corpus de 1642) sucede, a partir de 1657 (si hemos de aceptar la hipótesis de que *Juan Rana en la Zarzuela* es de su pluma), un período en el que sus obras cortas de risa se vincular inexorablemente a dos espacios escénicos muy concreto: el palacio o el tablado del Corpus, aunque en él aparezcan asimismo piezas que de nuevo remiten al repertorio de corral (*El reloj o genios de la venta*, *El desafío de Juan Rana*, *El dragoncillo*, *La plazuela de Santa Cruz*, *Guardadme las espaldas*, *La*

entremés, entre otros lugares, en “Poética de los géneros menores”, en *Coloquio sobre el teatro menor en España a partir del siglo XVI*, citada, pp. 15-31.

pedidora o la jácara *El Mellado*). Desde 1670 todas las piezas se circunscriben a las representaciones de la fiesta sacramental por excelencia del Barroco, a excepción del entremés *La tía*, que acompañó a la representación en el Buen Retiro de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. Sin excesivo repentismo podemos añadir, además, que de este modo se abren dos técnicas muy claras de dramaturgia: un sistema de códigos de risa basado en burlas tópicas del género pero también ceñidas a la metateatralidad paródica de su propio teatro en lo que se refiere a las piezas que he llamado de *repertorio de corral*, y una estrategia más inscrita en los paradigmas dominados por el carnaval y la fiesta, por la deformación grotesca del cuerpo y del vestuario, pero sabiamente ceñida a una puesta en escena espectacular, con mayor presencia de una coreografía extravagante, en las piezas concebidas para las representaciones palaciegas o del Corpus. Ni que decir tiene que ambas técnicas no son excluyentes y piezas emblemáticas como *Las carnestolendas* muestran que la dimensión *mojiganga* domina ya el universo dramático con que nuestro dramaturgo compone su teatro breve.

Calderón no es, por supuesto, un *creador* o *constructor* de la gramática básica del género pero sintetiza de manera brillante los recursos de su factura estilística y es manifiesta la fidelidad a la perfección y dominio del lenguaje y de la métrica que asombran en sus obras mayores. Sin embargo, al pobre Calderón le salieron pronto defensores y ocultadores de esta inesperada dimensión librepensante. Como si se tratara de devaluar su propio sentido paródico y escatológico y anular así la sospechosa evidencia de los dos Calderones. Porque el “disparatar adrede” que asume nuestro autor en su teatro cómico breve llegó a ser enmendado (y es todo un síntoma) por quienes, desde un romanticismo tradicionalista como Hartzenbusch, lo corrigen con un particular sentido de lo políticamente correcto. Naturalmente la recopilación de Hartzenbusch, editada en 1850, carecía de las seguridades que las otras obras calderonianas aportaban. Nunca habían sido objeto de una edición autorizada en vida de Calderón, ni incluidas sistemáticamente en las distintas *partes* que Vera Tassis iba a recoger, suministrando así, cuando carecíamos de manuscritos autorizados, el mínimo apoyo para un establecimiento riguroso de los textos y, como consecuencia, de su crítica. Sus entremeses aparecen dispersos en colecciones o en

⁹ “Discurso popular y contexto barroco: anotaciones a los entremeses de Calderón”, en Giuseppe de Genaro (ed.) *Colloquium Calderonianum Internationale, L’Aquila, 26-19 settembre 1981. Atti*, Università

manuscritos que incluso se inventariaron después de la primera recolecta de Hartzenbusch.¹⁰ Estamos pues frente a unas obras que su autor (o sus primeros albaceas textuales) no consideraron dignas de mención. A mi juicio operó desde el primer momento el prejuicio moral (o, si se quiere, estético) hacia una práctica teatral considerada vicaria, marginal. Sólo excepcionalmente autores como Luis Quiñones de Benavente, seguramente por razones crematísticas, se ocuparon de trasladarnos un *corpus* organizado y lo hace en su *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, título que rezuma toda una envoltura de precaución hacia un género cuya preceptiva, como es notorio, se vinculaba a la inmoralidad más absoluta. Actualmente sabemos, en efecto, que las piezas recogidas en *Jocoseria* difieren en muchos casos de versiones más primitivas de Quiñones ahora conocidas, acentuándose en aquellas la escrupulosidad de evitar alusiones obscenas o simplemente de mal gusto. Como señala certeramente Abraham Madroñal Durán no se puede dudar “de la *autocensura* a que Benavente sometió sus textos antes de disponerlos para su libro, quizá con el fin de que tanto sus contemporáneos como los que vinieran detrás juzgaran su obra de manera distinta a como la habían acogido en los escenarios”.¹¹ Frente a esta certidumbre de vigilancia y de corrección moral de los textos del entremesista por excelencia del siglo XVII —dentro de la neutralización de la primitiva transgresión del género que comentamos en su lugar— el corpus de Calderón aparecería como un producto, en principio, *desautorizado* y abierto. Tanto, que, independientemente de su depuración, quizá por el propio Calderón, a la hora de ser impresos, pudieron ser objeto de manipulaciones para subrayar el libertario sentido erótico (y acaso obsceno) de determinadas alusiones. No hay más que pensar, por ejemplo, en el ms. 15197 de la BNM del entremés *El sacristán mujer*, autógrafo del autor y actor Matías de Castro, yerno de la actriz María López, protagonista de la pieza, la cual debió

dell'Aquila-Instituto Español de Cultura de Roma-Teatro Stabile de l'Aquila, L'Aquila, 1983, pp. 335-343.

¹⁰ M^a Luisa Lobato (*Teatro cómico breve*, citado, pp. 3-4), aduce como prueba de la renuencia de Calderón a publicar sus obras breves la noticia que aparece en la portada del mss. 16291 BNM: “Estos sainetes son de los mejores ingenios de España Don Pedro Calderón y Don Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque lo rehusaron sus autores”. Y por causas, las que hemos resumido por nuestra parte: descrédito de un género considerado de escaso valor literario, deseo de soslayar la censura, su propia autoestima dado que escribió la mayor parte de las piezas cuando ya había sido ordenado sacerdote. La dificultad de dar fuerza de prueba definitiva a la autoría de su *corpus*, estriba además, y a ello nos hemos referido siempre, a la pérdida (o destrucción) de manuscritos autógrafos y a la deficiente transmisión de las copias, notablemente deturpadas por autores y representantes con la libertad de modificaciones que caracterizaba la inestabilidad textual de género tan volátil.

representarse en torno a 1644-50. No sólo contiene algunas supresiones y variantes respecto a su versión impresa en *Laurel de entremeses* (1660), sino que, en ocasiones, ofrece textos alternativos de evidente sentido morboso. Así, al disponer la parodia de un certamen poético de tipo académico (los distintos pretendientes, sacristanes, deberán alabar a Brígida en poemas burlescos), unos versos al margen del manuscrito denotan una intervención de Castro que hacen suponer el desparpajo con que se tomaba la representación en vivo de estas piezas cómicas; y así escribe una copla de clara anfibología obscena: “Eché leña en tu corral / pensando casar contigo / y tu padre que lo supo / me dio con un pan caliente”. Frente a ello, es evidente que quienes, después, asumieron la labor recopilatoria de sus entremeses se obstinaron en un papel censor. Es importante hacerlo notar al repasar la historia crítica de su teatro breve el cual, de este modo, se revela como un *corpus* que los antiguos calderonistas se esfuerzan por matizar para no establecer indeseables incoherencias respecto a la imagen circunspecta del autor de *La vida es sueño*. Es bien sintomático que Emilio Cotarelo y Mori no incluyera ninguna de las piezas de Calderón en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Y eso a pesar de que, como pude comprobar al realizar la edición crítica, en la mayor parte de las copias manuscritas del siglo XIX que de las mismas se encuentran en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona muestran anotaciones autógrafas de Cotarelo que certifican la autoría calderoniana y suministran comentarios algo más que elogiosos. Por tanto, el que Calderón no se ajuste al patrón carnavalesco no lo decide él, sino que lo deciden sus críticos. Pero en el caso de Hartzbusch, las *ultracorrecciones* son más chistosas y significativas. Tal sucede en *Las carnestolendas*, un delicioso entremés en el que Calderón nos ofrece un microcosmos de la celebración carnavalesca con la espectacular improvisación del gracioso de diversos personajes, entre ellos, un negro con mascarilla que en la peculiar jerga que le es propia en el teatro áureo pronuncia estas palabras:

¿Quelemole vuesancé,
Luisa, María, Rufiana,
que le demo colacione
que aquí le traemo gualdada,

¹¹ *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1996, pág. 50.

mucha de la casamueza,
 mucha de la cagancaña,
 cagalón e cochelate,
 calamerdos, merdaelada,
 turo para vuesancé?

A lo que una de las jóvenes protagonistas, Rufina, contesta con naturalidad:

¿A quién digo, camarada?
 Yo le perdono mi parte,
 que tan espesas viandas
 entre once y doce serán
 mejores para vaciadas.¹²

Hartzenbusch no dudó en suprimir, con pudibundez digna de mejor causa, los versos que apuran la procacidad escatológica y resume todo en la intervención de Rufina: “Yo, por mi parte, no quiero / frutas tan cacareadas”. A él si que puede aplicársele la queja de Antonio Regalado: “Sin duda la invención del *water closet*, el papel higiénico, el derecho al voto y el psicoanálisis han mermado nuestra capacidad de disfrutar de la fuerza regeneradora de la risa”.¹³ Desde ese punto de vista, eficaz por irreverente, es desde donde podremos contestar a la timorata pregunta de S. E. Leavitt: “Did Calderón Have a Sense of Humour?”¹⁴ y a la

¹² Citaré siempre por nuestra edición en Madrid, Castalia, 1982, pág. 148. Lo usual en Calderón no es, desde luego, el lenguaje procaz o directamente barriobajero. Está presente, sin embargo, y no en este caso que ahora comentamos. De tomar en serio la atribución ahora aceptada del entremés *La premática. 1ª parte* vemos la perfecta cohabitación del registro más o menos lírico, al invocar los amantes despechados al dios Amor con los tópicos de “niño inconstante”, “desnudo y vil”, pero también con los de “picaño”, “gran tacaño” o, directamente, “hijo de puta” (vid. edición *Teatro cómico breve*, de M^a Luisa Lobato, pág. 42). En la misma pieza poco antes un hombre acusa a Mariana de haberle “contaminado de tu francés amor” y ella le recuerda que las damas abandonadas acuden al “convento de Antón Martín”, el célebre hospital donde se curaban las enfermedades o bubas venéreas (ed. cit., pp. 40-41). Pero lo usual es una estilización cómica más elaborada, dentro de las constantes citadas del desplazamiento paródico y las alusiones de doble sentido.

¹³ Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barceloba, Destino, 1995, tomo II, pág. 709.

¹⁴ *Romance Studies Presented to Wiliam Marton Dey*, University of North Caroline, Studies in Romance Languages and Literatures, XII, 1950, pp. 119–21. El mismo crítico en una estupenda traslación imaginativa aseguraba la existencia de verdaderos “strip-teases” en el teatro del Siglo de Oro (“Strip.Tease in Golden Age Drama”, HRM, I, pp. 305–310) a cuenta de las didascalias del tipo “medio desnuda” para caracterizar la aparición en escena de una actriz cuando este término equivalía en el léxico de la época bien a “mal vestida e indecente”, bien a la disposición de los miembros del cuerpo en una pintura o escultura “que se reconoce o se deja ver aún estando vestida la estatua o imagen) (*Dicc. Aut.*). Bueno será recordar el aserto de Alexander Parker: “La primera tarea de un crítico literario es comprender un texto desde la perspectiva de la idea de la

que respondió, como era de prever, que *no*. Punto de inflexión hacia la nada de algunos representantes de la escuela anglosajona que sólo supondrían sentido del humor en aquellos dramaturgos del Siglo de Oro que hubieran escrito pensando en Monty Python o Groucho Marx y no, desde luego, en Juan Rana.¹⁵

Protegido pues por el celo filológico posterior, el Calderón entremesista ha sido tachado asimismo, como escribió el propio Emilio Cotarelo, de falta de originalidad,¹⁶ seguramente porque, como otros, constató la coincidencia de buena parte de los personajes que aparecen, por ensalmo mágico de la palabra, tanto en *Los refranes del viejo celoso* de Quevedo como en *Las carnestolendas* de Calderón. Sin embargo, para mí se hace evidente una diferencia sustancial entre ambos en el modo de concebir la dramaturgia. El entremés quevedesco obedece a un *continuum* de su registro propio (el ensartamiento de desfile de *figuras*, manera característica de realizar Quevedo su particular *ekphrasis* de la realidad en la ficción) a partir de un círculo que se abre y se cierra en la pura materia literaria o espectáculo verbal. El Vejete que evoca constantemente los personajes tradicionales es burlado por su mujer Justa y su amante Rincón mediante la aparición ficticia sucesiva de Calaiños, de Villadiego, de Juan del Encina, de Perico el de los Palotes, de Maricastaña, de la Dueña Quintañoña, del Rey que Rabió, el Rey Perico, Marta con sus pollos. Pero en un momento determinado la aparición de personajes extravagantes se realiza mediante un puro engarce verbal, pues se trata de dar salida a sus disparates de *sueños* o *mundos por dentro*. Así, desde el verso 216,¹⁷ el entremés adopta la estructura de enumeración de personajes del refrán o dichos lexicalizados —sólo mencionados, sin adquirir consistencia física en el escenario—. Tras la aparición de un personaje que carece de todo comentario didascálico (“Como dijo el otro”) se agregan a la procesión de frases o civilidades lingüísticas penitenciadas: Mateo Pico, Agrajes, Cochite-erbite, Chisgarabís, Trochemoche, Bobo de Coria, Mari Tabadilla, doña Fárfula, Pedro de Urdemalas y, finalmente, Pero Grullo. Quevedo ha partido de un esquema entremesil (tópico triángulo vejete/ adúltera /amante) y escarmienta al celoso mediante la inmersión en la sátira de las

época que la produjo, y escribir un comentario relevante y lúcido sobre él.” (*La imaginación y el arte de Calderón. Estudios sobre sus comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 437).

¹⁵ A propósito del comentario de Antonio Regalado, en *Op. Cit.*, II, pág. 740.

¹⁶ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, 1911, (NBAE, tomos 17-18), t. 17, pp. LXXXII-LXXXIV.

necesidades lingüísticas (materia que sustancia, por cierto, sus comienzos satíricos como escritor).¹⁸ Una lectura ideológica de la pieza nos obligaría a advertir que el chasco o burla del cornudo, el hiato crítico de posible contradicción generacional se construye mediante una sátira, como se afirma explícitamente en la pieza, “del hablar a lo antiguo”. Calderón en *Las carnestolendas* hace, a mi entender, otra cosa. En primer lugar elige una dimensión temporal que impone una entropía muy determinada a su obra: el carnaval. Huella que se abre paso en el escenario mediante dos mecanismos resueltamente teatrales. Por un lado la evocación de esa *marca* en sus costumbres emblemáticas, las cuales no se enumeran simplemente sino que se injertan e incuban una efectiva *acción* dramática, lo cual permite trazar una clara lectura ideológica en torno al enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, la ruptura entre generaciones: visión represora, de usura manifiesta y de avara hambruna del *Vejete*, y la visión transgresora, de placentero y materialista hedonismo, de las hijas. Por otro lado homologa esa realidad festiva y carnavalizada con su correspondiente plano de estilización: el teatro.

MARÍA	Pues el cosquilloso tiempo nos convida de las Carnestolendas, por tu vida, que nos dejes hacer una Comedia.
VEJETE	¡Miren pues que Riquelme ni que Heredia para representar! Mejor sería gastar la noche y día en hacer su labor.
LUISA	Lindo regalo.
RUFINA	Escupa, padre, que ha mentado el malo: vaya arredro, patillas. La labor de este tiempo es casadillas.
VEJETE	¿Yo gastar en comedias mi dinero? ¡Para compraros de comer lo quiero!
MARÍA	Si licencia nos das que la estudiemos,

¹⁷ Cito por la edición de José Manuel Blecua, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1981 tomo IV, pp. 143 y 144.

¹⁸ Cf. Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999: “Nuestro escritor aprendió muy pronto — la raíz de este proceder nos llevaría hasta los sofistas— que un modo de degradar un tema serio, o de hurtarse a una actitud ideológicamente discutible, consistía en derivar su tratamiento hacia aspectos externos o nimios, para provocar la risa. No es una risa inocente.” (pág. 114). Tampoco, creo, la de

- a comedia y a agua ayunaremos.
- VEJETE ¡Oh loco tiempo de Carnestolendas,
diluvio universal de las meriendas,
feria de casadillas y roscones,
vida breve de pavos y capones
y hojaldres, que al Doctor le dan ganancia,
con masa cruda y con manteca rancia!
Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos
gastar su dinerillo en tirar huevos?
- LUISA En esto su locura manifiestan,
que mejor es tirarnos lo que cuestan.
- RUFINA ¡Y cómo! Veinte huevos azareños
le cuestan veinte reales a sus dueños.
Tíranmelos y máchanme un vestido,
quedo yo pesarosa y él corrido
sin alzar más cabeza en todo el día.
- MARÍA Pues ¿cuál querré yo más, por vida mía,
estas galanterías criminales
o en dineros civiles veinte reales?
[...]
- VEJETE No hay quien no tema en las Carnestolendas:
el capón teme muerte supitaña,
el gallo ser corrido en la campaña,
el perro, de la maza el desconcierto,
las damas, de que el perro sea muerto,
las estopas de verse chamuscadas,
las vejigas de verse aporreadas,
la sartén si su tizne alguno pringa,
el agua que la sorba la jeringa,
el salvado de andar siempre pisado,
siendo a un tiempo salvado y condenado.
Cercadas nuestras ganas estos días
de ejércitos de mil pastelerías,
y tal hambre en el cerco padecemos
que hasta las herraduras nos comemos.

MARÍA Mas todo, padrecito, se remedia.
 VEJETE ¿Con qué, hijitas rollonas?
 LAS DOS Con comedia.
 RUFINA De otro entretenimiento no gustamos.
 LAS DOS Comedia, como Iglesia, nos llamamos.¹⁹

Establecida la dimensión utópica del carnaval y su simulacro teatral, Calderón pone en marcha el mecanismo propio del género: el cosido arquitectónico intertextual, de lo que ya hemos sido prevenidos con el apelativo burlesco de “hijitas rollonas” que el padre dirige a sus hijas (el imaginario del receptor tropieza con la frecuente aparición grotesca de *Hijo de la Rollona* en los desfiles estrafalarios de las diversiones callejeras y de las propias tablas del corral). El fragmento que sigue en *Las carnestolendas* (aparición del gracioso, en clara connivencia con las hijas para propinar una burla al Vejete) supone la inclusión de más de una docena de versos de otro entremés, probablemente anterior: *La maestra de gracias* de Luis de Belmonte, impreso en 1657 pero que seguramente ha sido visto y leído mucho antes:

(Sale el GRACIOSO, con maza, tras LUISA, que se esconde detrás de RUFINA)

GRACIOSO ¿A mi maza?
 LUISA ¡Socorro!
 GRACIOSO Picarona,
 ¡a mi convaleciente de fregona,
 que sin valer dos habas,
 hoy te enmoñas y ayer fregonizabas!
 ¡Vive Dios! Si no fuera (no te espante)
 que no tengo cólera bastante,
 que un disparate hiciera,
 y con saber las calles, me perdiera.
 ¿Yo con maza? ¿Soy mona? ¿A mi mamola?
 ¿Tan despegado soy que me echáis cola?
 ¿Soy escabeche que, vendido a solas,
 por un cuartillo más es todo cola?²⁰

¹⁹ *Entremeses, jácaras y mojigangas*, citada, pp. 140-143.

²⁰ *Ibid.*, pp. 143-144

La recuperación literal de un fragmento de texto no basta a la voracidad intertextual de Calderón. Y así, la propia “actuación” del gracioso (que se desdobra remedando incluso a actores como Prado) se construye con una serie de textos que sirven para desplegar en el escenario el archivo de gestos y disfraces que caracterizan al propio vejete burlado, pero también a un negrilla, a un valentón o a un borracho tudesco. Después sucede la aparición de los personajes estrafalarios, en el orden, supuestamente imitado, de la pieza de Quevedo. Pero aquí opera otra poderosa y selectiva estrategia dramática: los personajes que aparecen se envuelven en didascalias plenamente visuales. En otras palabras: Calderón selecciona rasgos de escritura en *representación*, sin conformarse a la mera evocación de un mundo lexicalizado: el Rey que Rabio lleva “corona y una mano de mortero por cetro”; Marta con sus pollos “sombbrero y mantellina y toca arrebozada”; Perico el de los Palotes “con una sotanilla, sembrada de palillos, de randas y palos de tambor”; Maricastaña con “toca de viuda, y sombrero, y sayas enfaldadas y con rueca hilando”; la dueña Quintañoña “con gorra chata, cuellecito y ropa antigua, basquiña vieja y escurrida”. El desfile se cierra con otra figura, fuera ya de la serie quevedesca, que es suma y epítome del signo *carnaval*: un hombre vestido la mitad de hombre y la mitad de mujer andando cabeza abajo y hacia atrás. Nunca un entremés ha mostrado tan sabiamente sus señas de identidad: la plena arbitrariedad travestida de los signos escénicos. Una disposición tan matemática y cerebral no es, por supuesto, espontánea sino manierista; pero no equivale a una estructura ideológica envejecida ni reaccionaria. El entremés acaba en su vocación natural, no en la dimensión *entremesada* con que se ha querido ver la lógica del teatro breve sino en la dimensión *mojiganga*, apareciendo en el escenario “todos con cañas, y banderillas de papel, coronas y capotillos pintados, como muchachos que van a los gallos y con varios instrumentos de pandorga”.²¹ Naturalmente, es legítimo observar en todo ello una homología estructural o ideológica con el teatro calderoniano. En el escarnio del viejo avaro Marc Vitse hubiera visto, con toda seguridad, un síntoma del enfrentamiento paterno-filial, con el triunfo en este caso de las hijas que caracterizan la llamada comedia de la segunda generación barroca.²² Quevedo ve la incongruencia del mundo desde el irritante

²¹ Ibid., pág. 155.

²² *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 458 y ss. Evidentemente no estoy de acuerdo con M^a José López Martínez, *El entremés. radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1997 [Anejos de *Criticón*, 9], pág. 113) que

amazacotamiento de lo verbal; Calderón construye esa percepción incongruente mediante teatro. Burla establecida en la dialéctica de dos visiones del mundo: una doña Cuaresma mostrenca y travestida en un Vejete que niega la fiesta del mundo como teatro frente al triunfo de un don Carnal (también travestido y multiplicado en las hijas del Vejete y en el gracioso bajo la materialización del paradigma del teatro dentro del teatro). Pero Quevedo es un autor recibido por la crítica con unas expectativas marcadas radicalmente por la mueca burlesca, cínica, nihilista; Calderón, sin embargo, por unas expectativas asentadas en la metafísica escolástica, maximalizada en una ideología en la que, por otra parte, innegablemente militó. Esas expectativas hacen que su *incongruencia*, es decir, el mundo de su risa, sea asumible sólo bajo sospecha.²³ Y, sin embargo, Calderón ha construido ante nuestros ojos un Carnaval, que no es pura finta lingüística sino materialización grotesca y real, por medio de la sustancia del folklore y del mito inversivo de la fiesta; estructura y mapa de construcción de *mojiganga*, entendida ésta ya no solo como género que sintetiza todos los demás subgéneros breves, sino como un modelo de la propia historia del teatro, que sutura elementos de la realidad resolviendo ésta en una sistemática intertextualidad, un *collage* de textos culturales ajenos que, en su aplicación exhaustiva, viene a ser la absorción de todos los textos, mostrando, de la misma manera que Levi-Strauss analizó para el mito, que el teatro en sí es un objeto intertextual, construido por todos los materiales imaginables: de la palabra al gesto, de la mímica al movimiento, la pintura, el folklore, la máscara.

Al aplicar Calderón sus herramientas del Carnaval a sus obras breves, con esta técnica de refundición, de *collage* heterogéneo, de continuidad argumental sin límites precisos y sin el pretencioso sentido de la originalidad o autoría que caracterizaría el teatro más oficial, con frecuencia la crítica se ha decantado asimismo por intentar demostrar una suerte de moralización final que, de algún modo, reordena y normaliza y anula la aparente transgresividad de la pieza. Pero en tales casos, cabe reflexionar sobre otro mecanismo,

identifica el entremés con el modelo de comedia de la primera generación, pues en ella se produce el triunfo de la voluntad paterna sobre la filial, lo que no es evidentemente el caso. También en el entremés de *El mayorazgo* se advierte este enfrentamiento generacional, otra vez en torno a las apetencias materiales que parecen ser objeto preferente de muchos argumentos entremesiles. En él, la protagonista (doña Marisabidilla), aliada con el “caballero ridículo” don Cosme, logran despojar al padre-vejete (don Pánfilo Raposo) del mayorazgo que, a su vez, había requisado a aquél.

²³ Para la perspectiva del teatro visto desde el mundo del carnaval, cabe remitir al clásico y espléndido libro de Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1965. Ahora vale acercarse asimismo al conjunto de trabajos recogidos en *Teatro y Carnaval*, nº 12 de *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1999, bajo la coordinación de Javier Huerta Calvo, quien reitera los presupuestos metodológicos bajtinianos.

frecuente en las obras cortas dramáticas y usado por el propio Calderón: la existencia de una continuidad o segunda parte de algunas de estas obritas. La tesis de un final moralizante y reaccionario, dentro de la visión de desgaste vitalista a la que se ha sometido el entremés moderno o barroco que escribe Calderón, sólo podría aplicarse si no tuviéramos en cuenta esta prolongación en una segunda parte, de la cual es muchas veces perfectamente consciente el dramaturgo, es decir, que más allá de una accidental segunda parte de un entremés o mojiganga motivada por su coyuntural éxito, puede haber una planificada estructura en dos partes perfectamente encajadas que complementan un trabajo de transgresión o quiebra del orden moral o social. En efecto la lectura moralizante (victoria o reprimenda coactiva de la autoridad frente a la rebeldía) sólo resultaría verosímil en una obra como *Las jácaras* teniendo en cuenta únicamente su primera parte. En ella la pizpireta Mari Zarpa, cuya magnífica disidencia del entorno ideológico radica, y no es poco, en su monomanía por la lectura y constante canturreo de romances hampescos (“flos latronorum” frente al “flos sanctorum” que impone, como única lectura femenina, la ideología dominante). Su padre, el Vejete, decide escarmentarla con la ayuda del gracioso, de modo que éste asume otra vez su frecuente función de convertirse en proteico actor que encarna a distintos personajes del linaje literario jacaresco y que aparecen fantasmagóricamente ante ella (acompañados de la una meticulosa panoplia de *atrezzo* y vestuario en las didascalias) en el instante en que evoca sus nombres. Se pone en marcha otra vez el mecanismo estructural del *desfile* de *figuras*, aliada con un procedimiento de *collage* textual que verifica una oralidad mágica: así, al cantar la jácara de Zampayo y Maripilonga aparecen éstos, lo mismo que, más tarde, Sornavirón el de Osuna “con prisiones en los pies y en las manos”, el Zurdillo “de cautivo”, doña Pilonga “con tocas largas”, “el Ñarro, con una sogá al pescuezo y un palo a manera de horca”. El escarmiento parece clausurar la pieza con un propósito correctivo. Pero en la segunda parte del entremés se demuestra hasta qué punto el préstamo de materiales, en este caso extraídos de la oralidad popular de los romances, está destinado a una permanente restauración de la anarquía burlesca del teatro breve. Lo que sucede ahora es que la protagonista (que pasa a denominarse Marisabidilla, un nombre revelador de la bachillería femenina) provisionalmente escarmentada de su “tema” anterior ha dado en cantar “tonos” de romances serios, abandonando “zarambeques y chaconas” y la “señoril y dulce castañeta”

con lo que “de la jacaresca melodía / pasa a tonos que pueden dar manía”.²⁴ La técnica ensartadora de romances históricos y legendarios es la misma y Marisabidilla evoca en melodía fúnebre la muerte del rey don Sancho, los lutos de la infanta Urraca etc. Se regresa pues a la libertaria emancipación inicial; el procedimiento teatral se revela esta vez más tramado en la autoironía calderoniana, puesto que la joven se echa a dormir y en un supuesto sueño vienen como “sobre el viento” el panteón de antihéroes de las jácaras que ahora tiene abandonados: Gorgolla, Pizorra “de vieja con antojo y báculo de andrajos”, el Zurdillo “forzado de galera”, la Méndez “de mantillina y jifero en la cinta”, el Ñarro “con una sotana negra y sogá larga” para concluir todo en un susto convertido en mojjiganga: una entropía desordenadora de la que está ausente cualquier convicción ejemplarizante.

Incluso en los finales más sólidamente calcados del canónico *ultílogo* ejemplarizante de la comedia, Calderón nos engaña de nuevo con su técnica de condensación bifronte del lenguaje, al que disfraza de segundas intenciones (que en realidad son las primeras) para mostrar la bella gratuidad carnavalesca del espectáculo teatral. ¿Qué decir si no de la escena que cierra precisamente las dos partes de *La premática*, en donde, tras la inversión del papel de hombres y mujeres (éstas seductoras y explotadoras, aquellos cortejados en las rejas y despojados) se ofrece una conclusión por parte de María de la que se ha querido deducir un final moralizante y, por supuesto, misógino?:

Ya veis lo que este entremés
a los hombres aconseja:
el remedio es las que han dado
en malas, tenerse en buenas.

Versos que resultan, sin embargo, estar encajados en un estupendo colofón metateatral en el que María se dirige resuelta a sus confidentes, mujeres espectadoras en el corral, para decirles:

Mis señoras, las que sois
naturales de dos tierras,
pues que siendo ballenatas

²⁴ Cito por la edición *Teatro cómico breve*, ed. cit., pág. 394.

os preciáis de cazoleras:
 las que ahora estáis sin comer
 por tener la delantera,
 si bien otros muchos días
 comido habéis por tenerla.

Donde para nada estamos “ante un fragmento oscuro en el que se sintetiza una norma de actuación para las mujeres”²⁵ que se supone son naturales, unas del mar (*ballenatas*), otras del interior (*cazoleras*) con lo que pueden actuar de dos formas frente a los hombres, y así ser amadas (*tener la delantera*). ¡Qué empeño en ver en Calderón siempre el ojo vigilante de la Inquisición! En realidad las señoras, son, en efecto, *ballenatas*, es decir, están vestidas con la típica *cotilla* o ajustador o jubón embutido, sobre el que traerían sus amplias enaguas, artilugio, a la postre, bien molesto si se trataba de ser *cazoleras*, es decir, prensadas en la estrechez de la cazuela en cuyos bancos el célebre *apretador* bien que las embebía, como nos refirió gloriosamente Juan de Zabaleta. Allí, naturalmente, esas mujeres de mundo, para las que el entremés es gozoso puerto franco y única oportunidad de ser protagonistas, toman la *delantera*, es decir, la primera y más solicitada fila y no precisamente por las decentes, que bien advierte el citado moralista que “ese es el lugar de las que van a ver y ser vistas”.²⁶ Así que, en efecto, a veces por conseguir ese lugar las *niñas del agarro* de *La premática* unas veces no comen (pues les cuesta dinero lugar tan preferente) y otras comen gracias a él, pues allí exponen su cuerpo como la mejor mercancía. Y toda esta bellísima y chispeante ambigüedad de lenguaje culmina, tras el supuesto troquel moralizante de los versos que las aconsejan, con un pícaro y fresquísimo guiño metateatral:

Yo diré cómo, otra vez,
 doblada la hoja queda,
 que hace muy grandes calores
 y es muy larga la comedia.

²⁵ Es la interpretación de M^a Luisa Lobato (*Teatro cómico breve*, citada, pág. 60) de la que claramente discrepo, pues supone deducir un final moralizante donde no lo hay en absoluto, sino que estamos, de nuevo, ante un mero y agudo juego teatral.

²⁶ Vid. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, pág. 318.

Queda, pues, *doblada la hoja*: queda claro el paréntesis que continuará, seguro, de nuevo, en el espacio permisivo, y de alivio del teatro breve.

Incluso en sus finales más conformistas —piénsese, por ejemplo, en el apaleamiento del cornudo Lorenzo en *Guardadme las espaldas* — Calderón no se alía con la convención de la autoridad sino con la tozudez masoquista del refranero que conforma el ideario popular: “Bien el refrán se ha cumplido, / que los palos me faltaban” (vv. 240–241) y acaba bailando con su mujer porque “mandáronle bailar/ como quien no dice nada” (vv. 246–247) desenmascarando la ambigüedad de la equivalencia citada. No moraliza al público, se alía con él y le fustiga en su aceptación acrítica de la realidad. Con la misma sangrante indecencia (y uso conscientemente el adjetivo *sangrante*) con que en el entremés *Los degollados* vemos a Zoquete atar y colgar en una estera a Olalla y al sacristán Torote, sorprendidos en flagrante adulterio, y que, alentado a degollarlos con un alfanje por la hipócrita presencia de la autoridad oficial, en última instancia, puesto que “disparates adrede / también son gala”, decide perdonarlos para que el mundo “diga que no me vengué / pudiendo tomar venganza”.²⁷ La risa, en efecto, puede suavizar la intolerancia y modificar la rigidez del individuo o del grupo que cree mantener el monopolio de la verdad. Porque el espíritu de la modernidad consiste asimismo en la desagregación, el desenmascaramiento, la mirada que penetra detrás de las fachadas del orden social (o del orden estético y literario).

Por eso quizá tengamos que renunciar a considerar totalmente pertinente la pregunta de si Calderón fue, al menos en referencia a este su teatro breve, un conformista o un revolucionario: el cambio de siglo impone nuevas visiones y comprensiones de la modernidad, la cual, al decir de Marshall Berman,²⁸ puede situarse también en la paradoja y en la contradicción, en el enfrentarse, aunque sea de manera provisional o limitada a la inmensa maquinaria burocrática e ideológica que constituyen lo social. Hablo de modernidad y contradicción en una plano de consciente equiparación. Puesto que, como

²⁷ Cf. edición de la pieza en *Teatro cómico breve*, de M^a Luisa Lobato, citada, especialmente pp. 588-589. Véase el análisis de tres entremeses de “marido cornudo” (*El dragoncillo*, *Guardadme las espaldas* y *El desafío de Juan Rana*) en Hugo Laitenberger “Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca”, en *Calderón: texto letterario e testo spettacolo. Atti del 1° Seminario Internazionale sui Secoli d’Oro*, citada, pp. 72–81.

²⁸ *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pág. XI.

Marc Vitse ha expuesto,²⁹ el teatro de la segunda generación barroca que corresponde al advenimiento de Felipe IV (aproximadamente entre 1625 y 1650), representa una recuperación, hasta cierto punto agresiva, de un heroísmo aristocrático e idealizado para cuyo logro los personajes nobles del teatro se someten por vez primera a cierto debate reflexivo y agónico, con el triunfo de la generación autoritaria que escarmienta a los díscolos hijos; esto habría de provocar un tipo de comedia más seria pero también un supuesto confinamiento de lo cómico en comedias burlescas y antiheroicas o en los géneros del teatro breve. Pues bien, Calderón en esta época, que se correspondería precisamente con la fase inicial de su dedicación a las obras cortas dramáticas, por el contrario, comienza a borrar las fronteras rígidas entre sus teatro ortodoxo y el puramente festivo; e, incluso a disponer un juego de espejos de inversión. Algunos de sus personajes parecen transitar sin norte desde la comedia seria al mundo del entremés. Cuando vemos, en la segunda parte de *La premática*, la inversión de papeles del galán, sometido al asedio de los requerimientos eróticos de las damas, manifestarse en palabras como:

No les está bien, señora, a mi recato
el hablar en la calle:
que soy muy conocido, y será dalle
al vulgo qué decir, que es malicioso
y mi honor en extremo escrupuloso.³⁰

Nos viene a la mente el don Juan de Mendoza de *No hay cosa como callar*, practicante, como concuerda en efecto Vitse, de un amor “a lo moderno”, que encuentra acomodado en la indiscriminada aventura erótica pues “a mi lo misma me inclina / angosta una vizcaína / que ancha una castellana” y que no duda en violar a oscuras a una dama

Porque
no se pudiera alabar
jamás de que me gozó;
que también tengo honor yo
y soy mozo por casar.³¹

²⁹ “Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)” en José M^a Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, citada, pp. 560-590.

³⁰ Calderón de la Barca, P., *Teatro cómico breve*, ed. de M^a Luisa Lobato, cit., pág. 53.

³¹ Cf. ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pág. 169.

Se trata de una primera forma de ambigüedad o de desacralización de su propia obra: la parodia o autoparodia. Ésta puede formularse como mera *autocita* sembrada en el esquema argumental de, por ejemplo, *El dragoncillo* sostenido no sólo sobre una eficaz refundición de *La cueva de Salamanca* cervantina, sino sobre el esquema de latente desconfianza doméstica acerca de la custodia del honor. En la obra veremos como el villano gracioso habrá de albergar a la fuerza, encerrándolo en el desván de su casa, a un soldado de una compañía de *dragones*, sin poder evitar que su mujer Teresa reciba a su amante Sacristán: de nuevo el motivo folklórico (conjuro demoníaco y aparición y desaparición de viandas o de una cena mágica) se roza con el esquema paródico de obras como *El alcalde de Zalamea* trasmitiéndonos el conflicto social entre villanos y nobleza soldadesca pero en un tono bufo y de opereta dentro del cual el honor se trasmuta en *gusano* o *polilla* que corroe la conciencia. Con ello Calderón da consistencia de visión moderna, o *sub specie actualitatis*, al estudiante del cuento folklórico. La *autocita* se reafirma de nuevo como forma de intertextualidad (legitimada desde el relieve burlesco). Y así, mientras que en el entremés de *El mayorazgo*, el ridículo caballero don Cosme formula quejas tan segismundianas como el “¡Ay mísero de mí, ay infelice!”,³² al inicio de *El triunfo de Juan Rana* (pieza que ahora le viene atribuida en algunas ediciones), vemos al gracioso Escamilla que, al salir a escena y caer de su montura recita:

Hipogrifo violento,
mira que eres un mísero jumento,
y no toca a tu estilo el desbocarte
¡jo, burro!, no te empeñes en matarme³³

Claro que probablemente la *autocita* más rigurosa es la que aparece en la que, en mi opinión, resulta ser la más brillante obra breve de Calderón, la mojiganga de *Las visiones de la muerte*. Una pieza en la que asistimos a la actuación de actores convertidos en actores, un grupo de faranduleros que en pleno día del Corpus y, cuando se disponen a trasladarse de una villa a otra para representar un auto, realizan una verdadera desmitificación de la pieza sacra en clave farsesca. Por un lado, al subir al carro la

³² Cf. *Teatro cómico breve*, ed. cit., pág. 64.

compañía, el autor de la misma organiza una suerte de deconstrucción teológica mandando al carretero situar al Alma (la primera dama, que resulta ser su esposa en la realidad) separada del Cuerpo (el galán, con quien sospecha está amancebada). Para ello el carretero resuelve poner, claro está, en medio la Muerte. Pero como el carretero conduce la tropa teatral en medio de los vapores de la siesta, el carro volcará desparramando su carga de actores vestidos de los personajes del auto que sin apenas duda se parodia (*El pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo*); a la orilla del sendero, un caminante que duerme apoyado en una bota de vino, despierta despavorido para verse entre el Ángel Bueno y el Malo, contemplar a un Ángel que echa reniegos y al Diablo rezando, al Alma elevándose “de bota” mirando al cielo (echando un tiento de vino, se supone). Y, en medio de la fiesta final de gitanos y gallegos (en el agrupamiento homogéneo de la disidencia racial que el Corpus impone), el caminante acabará aterrorizado viendo que “la vida es sueño”. Lo cual nos sitúa en la tridimensionalidad irónica más radical que es posible concebir en el dramaturgo, ya que, según todos los indicios, la pieza acompañó a uno de los autos representados en el Corpus de 1673, no por casualidad, *La vida es sueño*.³⁴

El más casticista de los dramaturgos se convierte así en el primer descalificador del mito casticista histórico que ha sellado aquella sociedad abocada, en palabras de Ortega y Gasset, al *tibetanismo* del entorno. Ya hemos visto a Calderón revolve contra las convenciones del honor que, como afirma el estrafalario Juan Rana en *El toreador*, “aprieta mucho”; de modo que el gracioso entremesil confiesa tener honor “mas no se lo que me tengo” y, en consecuencia, reclama en *El desafío de Juan Rana* a su mujer Bernarda que se bata en duelo ella misma (“desafiadle vos, que a vos os toca”) en un pragmático descreimiento y normalización unisexual, digamos con ironía, del mito. Si hemos de creer, de acuerdo con las referencias cronológicas apuntadas más arriba, que el teatro breve de Calderón cuajará esencialmente en la época de la llamada segunda generación del teatro barroco, época de rearme de valores aristocráticos, castizos y nobiliarios, habrá que contar también con estas obras como piedra de toque (transgresor o, al menos, ilusionista) de su oficial interés por presentarnos la reconquista de ese *antiquarium* de ideas en las que se asienta la tibetanización de España; pero las veremos entonces materializadas

³³ Ibid, pág. 557.

³⁴ Véase nuestra edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas*, cit., pp. 371-384.

escatológicamente en el teatro breve, defendidas en las grotescas figuras que, en forma de menú, se disponen en *Los guisados*, para que doña Olla Podrida, con su rastro grotescamente ennoblecido de tocino, garbanzos, berzas y nabos mostrados en su deformante vestuario de cazuelas y pucheros, se imponga a don Menudo y doña Chanfaina con su cuantitativo poderío de morcillas y manos de cerdo; siempre defendida por don Estofado quien, finalmente, acaba sometiendo a la moda extranjerizante del don Gigote francés, de don Carnero Verde o de don Carnero Asado; o la habremos de ver en la reinvidicación de una mondonguera en la *La casa de los linajes* de quien nadie, en efecto, puede superarla en sangre, si quiera sea en cantidad;³⁵ o la habremos de ver en otra fantástica *figura*, la castellana vieja doña Aloja —vieja zarrapastrosa interpretada por el actor Escamilla— de la mojiganga *La garapiña*, como bebida tradicional y sustentadora de un monopolio en la Villa y Corte por parte del Gremio de Alojeros y Barquilleros, que acaba expulsando a las advenedizas y estomagantes bebidas exóticas (limonadas de vino, agua de canela y leche, mezcla de chocolates, etc.).³⁶ Parodia o sarcasmo de estos pseudomitos nacionalistas que se extiende incluso a referencias a los temas trascendentes del barroco calderoniano y español. Conocedor de curas y enfermedades, los médicos del teatro calderoniano no sólo recetaron silencio o sangrías practicadas en la clandestinidad. En el incómodo mundo de una venta reúne Calderón los *genios* afectados por los síntomas de la enfermedad barroca:³⁷ uno que siempre habla de su lugar (Villalpando), en quien retrata el engreído poseso por el casticismo localista que sumió a España en la

³⁵ Ibid., pág. 287.

³⁶ Entre el Gremio de Alojeros y Barquilleros y el de los Destiladores (es decir, los que podían expender otros refrescos como limonada de vino, agua de limón, etc.) se entabló una competencia por el monopolio del comercio de bebidas. En 1663 los primeros consiguieron perpetuar el monopolio de la venta de la aloja por treinta años, aunque hubo numerosas denuncias de venta a hurtadillas en las trastiendas. Quizá Calderón recuerda en su mojiganga esta circunstancia y muestra un rasgo interesante de este teatro breve: su perfecta sintonía con una vida cotidiana, algo de lo que, habitualmente, no podía ocuparse en su teatro más serio. Cf. Miguel Herrero García, *La vida española en el siglo XVII. I. Las bebidas*, Madrid, 1933, pp. 226-29, y notas a la edición de la pieza en Madrid, Castalia, 1983, pp. 400-402. En esta obra asistimos a un procedimiento de autocita amplificada en Calderón, quien dispone un argumento general (una dama caprichuda que reclama a su galán *flatos*, pensando que se trata de una joya o tejido de gran riqueza) a partir de la tópica afición de las mujeres a estas farfantes bebidas. Sería el caso de un breve pasaje de la comedia *Cuál es mayor perfección* en la que Inés y Roque hablan de un estragante compuesto de bebidas con el que quieren escarmentar a una dama de gustos extravagantes (*Obras Completas*, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1525-26). La cita de la aloja, el chocolate, el agua de limón, sorbetes y garapiñas culmina con la mención, tal como sucede en la mojiganga, de que el vaso o redoma “es por de fuera lo que su estómago [de la dama] es por de dentro”.

³⁷ Vid. el entremés *El reloj y genios de la venta*, en nuestra edición, citada, pp. 172 y ss.

antimodernidad; un sastre maniático que despliega en sus sofisticados tecnicismos la monumental estupidez del lujo de la época; otro que vive pegado a su reloj, obsesionado por el tiempo; y, en fin, un melancólico hipocondriaco que entra en escena bajo el signo de Saturno proclamando solemne “que mi mal me mata”, que su enfermedad es “lóbrega y negra” y que se pregunta: “¿Qué haya en el mundo nadie que se ría?”. Calderón, como tantas otras veces, se cita a sí mismo. La melancolía, que atraviesa a muchos de sus personajes trágicos, cruza ahora el límite del espacio carnavalizado. Un mozo de mulas (Pedro) y una fregona de venta (Juana) se precipitan a recetar el remedio y lo hacen, a mi modo de ver, con un léxico altamente sintomático. Pedro marca los dos polos —estatuto de sangre, teología— que ordenan la convención del supuesto sentido trágico de la vida barroca: “Pues ¿es *contra estatuto* el alegrarse / o es *pecado mortal* que usted se ría?” Juana saca a la luz la vieja receta hipocrática de lo saludable de la risa por medio de la operación que le interesa defender a Calderón, el teatro: “Vea uced *bailes*, vea *mojigangas*, / perderá ese color verde y cetrino”.

Pero es que Calderón, en los géneros dramáticos llamados menores, también puede presentar, en su dimensión de desbordamiento carnavalesco, una intención reforzadora del mito del Rey y de su entorno cortesano. Recordemos, por ejemplo, la mojiganga calderoniana *Los sitios de recreación del Rey*³⁸ en la que vemos desfilar a los actores caracterizados espectacular y metonímicamente para convocar en el mismo escenario la afirmación del poder real. La obra es más que probable que se representara antes los Reyes con motivo del nacimiento en 1661 del Príncipe Carlos (el futuro Carlos II). Así, el actor Vallejo representará a Aranjuez “con barba larga y vestido de yedra”. Bernarda Ramírez interpretará a la Casa de Campo entrando a caballo.³⁹ Mendoza sale a escena con una horquilla (instrumento de caza para apoyar la escopeta) actuando de *El Pardo*. Otras actrices salen o bien con la insignia de la Torre de la Parada (un palacete cercano al Pardo que ordenó construir Felipe IV y que sabemos se encontraba profusamente adornado con pinturas) o bien “con una olla cubierta” y cantando, significando de ese modo la

³⁸ Ibid, pp. 343 y ss.

³⁹ “La Casa de Campo viene / hoy su caballo a ofrecer, / por si entra el niño en las cañas / no diga que se halla a pie”.

Zarzuela.⁴⁰ Otra actriz (adornada toda ella con flores) interpretará a los bosques de Valsaín. Y, finalmente, el célebre Cosme Pérez (Juan Rana) aparecerá muy ufano, de moro, representando al Buen Retiro. Y otra obra menor de Calderón nos permite acercarnos de modo más sutil a estas operaciones de afirmación del poder real respecto al teatro. Se trata del entremés *El toreador* que aunque publicado en 1660 en la colección *Laurel de entremeses* ofrece indicios suficientes para formular la hipótesis de que fue representada reproduciendo el festejo taurino organizado por la Casa Real el 27 de noviembre de 1658 con motivo del primer aniversario del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero.⁴¹ Ese mismo año de 1658 Angelo Colonna y Agostino Mitelli, siguiendo los proyectos ilusionistas del barroco italiano, tan a gusto de Felipe IV, pintan los frescos del Salón de Espejos de palacio. El ensamblaje de luces y efectos entre pinturas, espejos y ventanas como escenografía del Rey se intenta asimismo en otras ocasiones en el Salón de Reinos del Buen Retiro.⁴² La acción del diálogo dramático simula una corrida de toros de carácter extraordinario en el que el protagonista (la famosa máscara Juan Rana) se ve obligado, por el código de cortejo amoroso, a lidiar un toro. Las acotaciones escénicas reproducen el artificio de una representación palaciega:

Bájase del tablado y vase por el salón a donde esta el Rey.

Hace su cortesía a los Reyes, y luego a las damas, y se sube al tablado, y hace la cortesía a Bernarda, y ella se pone de pie y le hace la cortesía.

En la materialidad indicial de esta acotación escenográfica, vemos la disposición del Rey que, desdeñando la posición en el balcón en el Coliseo del Buen Retiro, prefería el sitial que le proporcionaba la ventaja de la perspectiva regia. Se fabrica ante nuestros ojos un espacio de representación, complejo y, al menos, doble, en el que quedan incluidos la figura del Rey y la de los espectadores. Se representa un entremés ante el Rey (pese a aquella ya lejana advertencia de Lope en su *Arte Nuevo* de que “entremés de Rey jamás se

⁴⁰ “La Zarzuela, muy casera, / porque más sazón le deis / les trae a vuestros pucheros /su olla a medio cocer.”

⁴¹ Cf. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de palacio*, Kassel, Reichenberger, 1985. Tal parece ser el sentido de la estrofa final del entremés: “Yo prometo pues tengo / tan buen principio / torear a los años / del Principico”.

⁴² Cf. Johnatan Brown, “Sobre el significado de *Las Meninas*”, en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 115-142.

ha visto”) y este entremés recrea, a su vez, una fiesta real y popular, el lanceamiento caballeresco de toros, en tono burlescamente rebajado. Se superponen pues la representación y lo representado, y el gozne coincidente de ambos planos es la propia presencia del Rey, desarrollándose un artificio global en el que cabrá, incluso, la posibilidad —no poco frecuente— de que en lugar de la efectiva presencia del Rey aparezca su retrato, en ese juego de descubrimiento de la realidad a la moderna que verificamos en *Las meninas* velazqueñas. Juan Rana cruza así el Salón o la ficción de tal (o, en el plano de lo representado, la Plaza donde se desarrollan los toros) y se dirige a los Reyes reclamando —hecho capital en el significado moral y político de este juego de perspectivas— el aliento y la protección de la figura regia:

¿No me oye su merced? Pues mudo intento
que tanta majestad me infunde aliento.

En silencio, impávido ante las peticiones de clemencia, recordemos que el Rey puede mirar alternativamente a los dos focos de “su” espectáculo: el que ocurre en el escenario y el que puede vislumbrar a través de aquella ventana abierta en el fondo del escenario sobre los jardines reales y, más allá, sobre esos lugares *de recreación* que también aparecen por la rendija burlesca de la mencionada mojiganga. La silenciosa mirada del Rey impone siempre la misma regla de orden: sobre la cultura, en el personaje escénico para que se someta al código caballeresco y sobre el espacio natural convertido en jardín, convertido en cultura: “la selva será el desorden de la naturaleza, y el jardín, el orden que el hombre le impone”,⁴³ reencontrando aquí la misma función significativa que en pintura se suele asignar a la *vedutta*.

Por todo ello creo que no hay que soslayar el debate de la ambigüedad controlada del teatro breve calderoniano. Y creo que no se puede sostener el mito, de puro valor anecdótico pero de escasa consistencia intelectual, de los *dos Calderones*, construido bajo el típico ordenancismo de la cultura occidental y que quiere, al abordar los aspectos puramente banales y vodevilesco del dramaturgo, conciliar al libertino “Mr. Jeckyll con el

⁴³ Cf. Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pág. 285.

taciturno Mr. Hyde”.⁴⁴ Regalado cree, por ejemplo, que junto al Calderón que realiza una crítica profunda de la sociedad y del poder desde unas premisas que pertenecen al contexto jurídico, religioso y ético de una sociedad estamental y confesional, está el Calderón que denuncia las lacras e injusticias sociales desde un contexto realista. Para ello recurre al estoico sufrimiento de los marginados en *La jácara nueva del Mellado, cantada y representada* o a la supuesta denuncia de prejuicios y tópicos que él cree ver en los improperios que lanza contra corcovados, sastres, barberos, negros, moros, mondongueras don Tristán en *La casa de los linajes*:

Aunque los personajes surgen con los atributos físicos o emblemáticos de su raza, aspecto o profesión, en el tablado son de carne y hueso, algo más que tipos ya que se enfrentan a don Tristán, vehículo de arraigados prejuicios y tópicos. Esta farsa revela al Calderón que ensalzó al pueblo morisco en *Amar después de la muerte*, afirmó la idiosincrasia étnica del indio peruano en *La aurora en Copacabana*, glorificó el sentido de dignidad del campesino Pedro Crespo frente a la injusticia amparada en el rango social y la autoridad...⁴⁵

Pero esta presencia del mundo bajo, de los desclasados, sólo se produce por el poder demiúrgico con el que se inviste el propio Calderón; sólo porque él quiere, porque son llamados y nombrados. El escenario les da la carta legal y física de existencia que les niega el verdadero espacio social. Don Tristán ve aparecer ante sí el mundo de prejuicios que reprime y que sabe que existe sólo en la medida en que él quiera que exista en ese escenario: “Si cuanto fuere nombrando / al instante ha de venir, / a nadie ya nombraré” (vv. 168–170). De modo que esa es la clave: la denuncia “realista” del estado de cosas (uso la propia terminología del Regalado) aparece en la medida en que se ordena su aparición en escena y desaparece cuando este poder ilusorio, esta voluntad explícita cesa. Es, pues, una aparición provisional, parentética. Calderón sabe que el gran poder del teatro es que, en él, el *ser* equivale a *representación* o, por mejor decir, a *voluntad de representación*. El principio teórico es el mismo: la construcción deliberada de un mundo posible, en este caso acotado por la fuerza liberadora de la irracionalidad que, instalada en precisos momentos

⁴⁴ Cf. Ángel Facio, “Don Pedro Calderón, precursor del vodevil”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*. citada, pág. 160. Su honesta y correcta síntesis es en parte verdad, pero demasiado simple, cuando aduce: “Al escribir un Auto Sacramental, Calderón se mueve dentro de los estrechos cauces que le permite la ortodoxia tridentina ... y el afán de la redacción de un drama de honor, asoma en su pluma la nariz del publicista, del aprendiz de inquisidor que siempre latiera en aquel personaje resentido y calculador. ¡Que alivio debería sentirse al quitarse el corsé de la ideología oficial, y escribir simple y llanamente para las compañías de título o para los alegres y despreocupados pisaverdes de la Corte!” (pág. 163).

⁴⁵ *Op. cit.*, tomo II, pág. 666

lúdicos, ayudará a conformar después el equilibrio. La gramática calderoniana del teatro breve se cifra en un esquema indiscutible: disparates producidos *adrede* y con *gala* del ingenio. Y la inscribe, conceptual y prácticamente, no en una preceptiva exenta y aséptica sino en uno de sus propios textos, *Las visiones de la muerte*:

¿No se está sabido eso
que todas las mojigangas
tienen un fin advirtiendo
que es *disparatar adrede*
tal vez *gala del ingenio*?⁴⁶

Como dijera en su día Heinrich Wölfflin ni siquiera el talento más original puede adelantarse a las fronteras fijadas por su propia cronología: no todo es posible en todos los tiempos y ciertos pensamientos sólo pueden ser pensados en ciertos estados de desarrollo. Y esta es la clave de nuestra sospecha respecto a Calderón. Le hemos pedido, a él y a los otros entremesistas del Barroco, que construyan el experimento de su *locura* al modo erasmiano, con una visión bufonesca (no olvidemos que el *Elogio de la locura*, de 1509, es un lago sermón pronunciado por la Estulticia con gorro y campanillas) que adopte un punto de vista estable, permanente. Mientras que en el Barroco esos anteojos bufonescos y paródicos, para que mantengan su coherencia, han de ser transitorios: lo cómico (y su efecto más atrevido, unir lo que la convención y la moral querrían mantener separados) ha de recluirse dentro de un enclave temporal concreto, en el cual se ritualiza, de manera brillante, la descarga del malestar que las normas y reglas sociales producen. Por algo ha podido decir Peter Berger, respecto a lo cómico occidental que la risa del espectador en el teatro “sirve para evitar que se ría en y de las representaciones solemnes de la religión y del Estado”.⁴⁷ Junto a esta parodia, a veces meramente insinuada, en las obras breves Calderón también se testimonia su alto grado de consentimiento respecto al entorno. Ahí están sus entremeses más genuinamente reaccionarios: *Los intrumentos*, por ejemplo, en donde la burla antisemita de los alcaldes villanos se muestra con la misma contundencia que en sus más integristas autos sacramentales. La imagen que siempre me ha gustado emplear para definir el efecto *crítico* del teatro breve vuelve a parecerme idónea: se trata de apretar fuertemente las uñas de los dedos sobre la palma de las manos. Los surcos —profundos y

⁴⁶ Ed. cit., pág. 383.

reales— al cabo de unos momentos, con suerte minutos, han desaparecido de la misma forma experimental y real.

Dijo Ramón J. Sender que el dios del teatro español no es Dionisos ni Apolo sino Sileno, el dios elusivo que sonrío con media boca.⁴⁸ Su sátira (y la de Calderón) es, en todo caso, *menipea*, aquel género que, al filo del siglo III antes de Cristo, un filósofo cínico, de origen esclavo, llamado Menipo construyó al hacer pasar la ciencia, la cultura, los tópicos de lo políticamente correcto, y la sociedad entera por delante de un espejo cóncavo de burlas. De hecho, la historia nos dice como hubo un tiempo en el que los bufones se metían en la piel de los filósofos; filósofos pobres, estoicos o cínicos, los llamados *aretólogos*, que frecuentaban los festines de los ricos y divertían a los convidados con sus burlescas disquisiciones sobre sentencias filosóficas.⁴⁹ El rostro humano de Menipo asomó al arte español en el espléndido cuadro que se supone pinta, inspirándose en él, Velázquez, en la Torre de la Parada —un sitio de recreación en el que Calderón también sirvió risas al Rey—. ⁵⁰ Ya que este ciclo de conferencias en el cuarto centenario de Calderón se ofrece coherentemente solidario con el homenaje a Velázquez, quisiera terminar con un paralelo y evocación del primer pintor español de resuelta modernidad. Menipo aparece, en su pintura, como un personaje canoso, aunque todavía no anciano, tocado con un desgastado chambergo; se cubre con una raidísima capa y calza unas botas muy gastadas; atuendo de pícaro o truhán disimulado con el porte airoso, casi elegante, con que se aferra a la capa y con la mirada entre altanera y cómplice con la que se despide del espectador antes de hacer mutis. A sus pies, libros de ciencia y filosofía, pergaminos esparcidos y una vasija de barro que se apoya —desazonador detalle— en el precario equilibrio de una tabla sostenida por dos rodillos. Esa leve sonrisa de Menipo que, mirada a dos visos, como le gustaría a Calderón, parece a veces mueca, a veces franca carcajada, en el mismo equilibrio inestable que esa humilde jarra de vino, es, creo, la única que le fue posible asumir a nuestro autor, quien, como buen barroco, seguramente pensaría que la distancia más corta entre dos puntos puede ser el círculo. Rabelais, maestro de la risa pantagruélica, nos dijo que hay que

⁴⁷ *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999, pág. 46.

⁴⁸ “Valle Inclán y la dificultad de la tragedia”, *Cuadernos Americanos*, XI, núm. 5, 1952, pág. 242.

⁴⁹ Cf. A. Gazeau, *Los bufones*, (versión castellana de Cecilio Navarro), Barcelona, Biblioteca de Maravillas-Daniel Cortezo y Cía., 1885, pp. 16-17.

tomar como la más alta sabiduría la de salir fuera de si mismo y, por unos momentos, desdeñarlo todo: es decir, el intervalo o lúcido intervalo de la locura que puede afectar no sólo a bufones oficiales sino a la discreta biografía del silencio de Pedro Calderón de la Barca. De la sólida arquitectura de su obra, entre sus columnas y arquivoltas de resistente y tranquilizadora ortodoxia, hemos visto que pueden brotar, como gustaban decir sus contemporáneos aquellas *culebrillas de alambre* que, comprimidas en el espacio de una caja sorpresa, saltan con la fugaz pero temblorosa intensidad de la espiral enrollada; allí donde se agazapa y tensa una inesperada, pero si duda presente, modernidad.

⁵⁰ Las alusiones a este cuadro por parte de Antonio Regalado (*Op. Cit.*, tomo II, pág. 710 y ss), parten sobre todo del análisis del mismo por parte de Julián Gállego en Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Velázquez*, Cat. Exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990 , pp. 304–309.