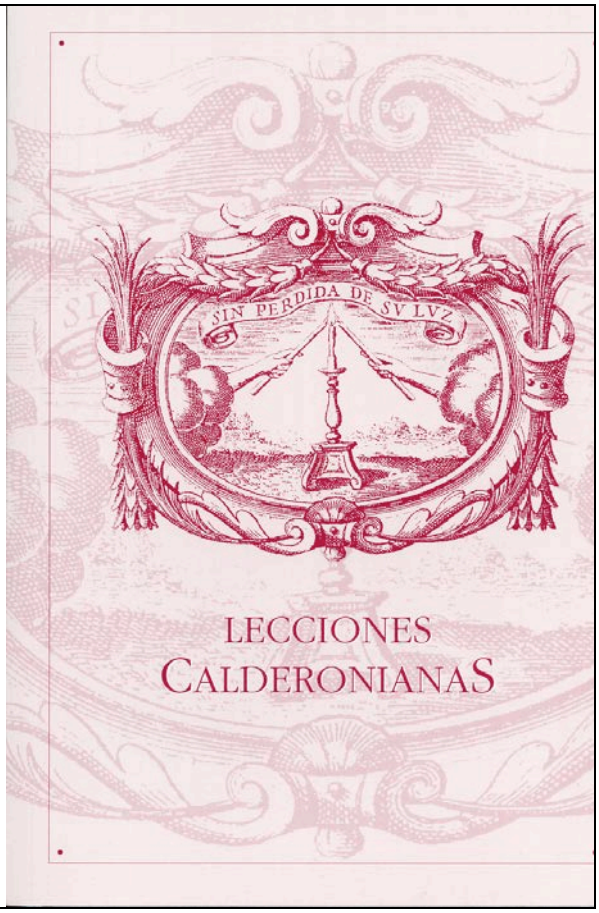
"Calderón se quita la máscara: teatro cómico breve", en A. Egido (Coord.), *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 105-123. ISBN: 84-8324-100-5.



CALDERÓN SE QUITA LA MÁSCARA: TEATRO CÓMICO BREVE

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LA ORTODOXA TRADICIÓN CRÍTICA CALDERONIANA

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, fue 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 la celebración del IV Centenario de su nacimiento se reclame el esfuerzo por descatalogar a Calderón del inventario de las intransigencias para mirarlo con mayor comprensión y modernidad. Y nada de extraño tendría si no fuera porque en 1981 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* desenvueltos y, en ocasiones, irreverentes, con el único propósito de entretener en el plazo más breve posible al auditorio del teatro barroco. 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",[2] nos hacen pensar que sus hábitos de 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

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

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

y en teatro: que no hay verdades universales sino textos vulnerables. Las obras breves de Calderón permanecen junto a su obra más dogmática hay que contar con ellas aunque esto haga más compleja, heterogénea, incluso a veces más heterodoxa o contradictoria, su, en apariencia, granítica ideología. El autor que se asoma a esas piezas dista mucho (y sin embargo sigue siendo el mismo) que el que elevó a esquema matemático todos los dogmas barrocos y que catequizó de manera proselitista las verdades de fe de los autos sacramentales.[3]

BAJO LA PRECEPTIVA DE LA TRANSGRESIÓN: GÉNEROS FUNDAMENTALES DEL TEATRO BREVE Y LA UBICACIÓN DE ESTAS PIEZAS EN LA CRONOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN CALDERONIANA.

Lo cual es doblemente interesante si se piensa que la preceptiva oficial vinculó siempre este teatro con las representaciones obscenas e inmorales del *satyrikón* (o drama satírico griego) que tenían lugar con motivo de las tetralogías trágicas, y cuya función dentro de las mismas ofrecía un carácter distensivo respecto a la excitación pasional producida por el núcleo trágico. Como ha estudiado Francisco Rodríguez Adrados,[4] las repercusiones teatrales o parateatrales a que dieron luego en la cultura europea estos sátiros (desde el Arlequín de la *Commedia dell'arte*, hasta la fiesta carnavalesca) son evidentes. Y de este elemento transgresor vienen los llamados *entremeses*, el teatro breve cómico en el Barroco según los preceptistas. Así Alonso López Pinciano (*Philosophia Antigua Poética*, 1596):

> […] los Sátiros que los antiguos solían usar en las tragedias para adulçar la melancolía dellas […] eran […] unos monstruos con pies de cabra y frente cornuda, los quales salían, fuera de todo propósito de la tragedia, a solicitar las nimphas con canastillos de frutas [...] porque en la tragedia no se consiente, ni en las fábulas, ni en los episodios, deleyte de risa y passatiempo, y assí es bueno entretexir algo fuera de la fábula que entretenga y de passatiempo [...]...y por tener de todo [la tragedia] toma después algo de lo ridículo y gracioso, e, entre acto y acto, a veces, engería los dichos sátiros (podremos decir *entremeses*) porque entraban algunos hombres

[3] La primera recopilación de las obras breves de Calderón la realiza Juan Eugenio Hartzenbusch en su edición de las obras del dramaturgo en 1850. Antonio Tordera y yo misma realizamos la edición crítica de las 24 piezas de autoría probada en Madrid, Castalia, 1983. Finalmente Mª Luisa Lobato edita las piezas anteriores junto con otras atribuciones en Kassel, Reichenberger, 1989.

[4] *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, pág. 505 y ss.

> en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres ninfas, entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo.[5]

Otros preceptistas acerca esta vinculación a los *mimos* del teatro romano, como hace el Padre José Alcázar (*Ortografía Castellana*, ca. 1690):

> Los que salen al tablado para hacer reír, se llaman *mimos* […] . Éstos generalmente hacía gesto lascivos […] A este género de comedia corresponden nuestros entremeses, que siempre son ridículos y tienen el fin festivo y o se acaban en bailes o en palos, para que todo pare en risa.[6]

Como consecuencia, y en la inevitable alianza teoría poética/moralidad, la sentencia al respecto Francisco Cascales en sus *Cartas Philológicas*:

> Había histriones, según Ravisio, thymélicos, ethólogos, chirónomos, rapsodos, había representación de comedias y tragedias, y de *mimos*, que eran unos *entremeses* de risa, pero con grande disolución y lascivia [...] y del arte histriónica aprende el orador sus acciones salvo que tiene algunas la histriónica que no conviene a la gravedad del orador, y éstas son las acciones mímicas, que son las que se usan en los entremeses o en los graciosos y vejetes de las comedias.[7]

Pero ¿en qué se diferencian géneros teatrales como el entremés, la jácara o la mojiganga?[8] Son tres géneros de teatro breve intercalado, entre una jornada y otra de la

---

[5] En casi los mismos términos se expresa Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602): "Hechos, dichos y ademanes deshonestos y sin fruto [...] haciendo entremeses y danzas torpes imitando a los antiguos faunos y sátiros que antiguamente eran como entremeses en las comedias [...] Y eran muy libidinosos y retozones."

[6] Lo mismo refiere Antonio Bances Candamo respecto a las mojigangas: "Era en fin este festejo, cuando se recitaba y cantaba en él un baile, como las mojigangas de los presentes theatros, pues Donato en la vida de Terencio dice que los *mimos* imitaban las personas más viles, describiendo sus acciones con grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy lujuriosos y desvergonzadamente." (*Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan Moir, Londres, Tamesis Books, pág. 9)

[7] Ed. de Justo García Soriano, Madrid, Clásicos Castellanos, vol. 2, Madrid, 1940, pp. 44 y 64 respectivamente.

[8] 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, nº 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-

comedia, o que se situaban como intermedio o colofón burlesco en la fiesta del Corpus e incluso en las estilizadas representaciones mitológicas palaciegas y que, con una vertiginosa dramaturgia que buscaba hacer reír en el plazo más breve posible, completaban o invertían el sentido ilusionista de la representación. El llamado teatro cómico breve calderoniano constituye un *mundo menor*, no tanto desde un punto de vista de calidad artística o literaria como de atalaya de observación paródica y anticasticista, de los motivos de su obra dramática más canónica. El *entremés* tiene estructura y ritmo de comedia abreviada y, 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 (por ejemplo, la Aguilita de *La casa holgona*) 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 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, el interior doméstico de una

---

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 (cood.) *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos. 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 1º 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 Mª José Rodríguez Sánchez de León, *Diccionario de Literatura Popular Española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 157-162. Finalmente, he realizado un amplio estado de la cuestión en "La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Festival de Almagro-Reichenberger, 2000, pp. 99-186. Un excelente panorama informativo de los estudios sobre el teatro breve puede verse ahora en el trabajo de Agustín de la Granja y Mª Luisa Lobato *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Verbuert, 1999.

hidalguía miserable que, como en el caso de *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. No se tratará, como ya dijera Eugenio Asensio,[9] de un costumbrismo *nostálgico* o evocador (a la manera de Mesonero Romanos) y tampoco *crítico* (de un Larra, por ejemplo). El costumbrismo del entremés calderoniano es, casi siempre, un daguerrotipo, representación distanciadora de la España obsesionada por sus mitos y que no en vano, en palabras del historiador Martínez de Cellorigo no dejaba de ser "una república de hombres encantados". Pero también sabrá consolidar, a su modo, el boato cortesano y la imagen del poder.

Con la jácara penetramos en un tejido dramático dominado por otra tradición: la del romance canallesco 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 irónico *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, actúa en una dirección opuesta: es un microcosmos o reducido laboratorio del carnaval, construido con el prodigio de la expresión abreviada que permite el género. La abundancia de elementos carnavalescos (personajes estrafalarios, 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

[9] *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 139-140.

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, rompiendo constantemente el decoro, conduce a la estética de un teatro tosco, burdo, antipretencioso que deforma (por exageración o contorsión) la silueta del cuerpo del actor. Todo ello hace 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 y provocador, que había logrado asimilar al espacio teatral la fiesta pública carnavalesca (burlas, máscaras, insultos o pullas, comilonas, chistes eróticos). Se ha dicho que el entremés barroco en 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 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".[10]

Puede que a muchos críticos les hubiera venido bien, para encajar estas obras en su cerrada lógica del *Atlas* de la ortodoxia calderoniana, 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 el encargo oficial. Es una escritura de *carnaval*, pero 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. Y, aunque sus primeras obras pueden datarse en torno a 1642 (en una etapa que señala ya la plena madurez del género, después de la muerte de Quiñones de Benavente) las que alcanzan un mayor grado de inversión grotesca se datan en torno a partir 1657-1658 y, sobre todo, a partir de 1670, cuando casi todas se circunscriben ya bien al espacio lúdico del Corpus, bien al escenario cortesano. Calderón escribe parodia con la pluma ya gastada de ver las cosas en serio durante demasiado tiempo.

UN TEATRO HÍBRIDO, UN TEATRO HETEROGÉNEO. LA MEZCLA Y LA INTERTEXTUALIDAD.

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. La perspectiva moderna, la mirada antropológica y popular del teatro de algunos dramaturgos contemporáneos nos ha ofrecido nuevas perspectivas, nuevos enfoques teóricos sumamente enriquecedores para el teatro breve: un teatro tosco, antipretencioso, burdo —diría Peter Brook— (en consecuencia un teatro impuro, de mezcla); y un teatro de prodigiosa síntesis (abreviación magistral de efectos y recursos) como afirma Darío Fo:

> La síntesis es el invento que impone fantasía e intuición al espectador. Y es la manera de concebir la representación de la gran tradición épica popular; peinar todo los superfluo, toda descripción empalagosa…[11]

La impureza y la dramaturgia veloz son, pues, las dos características esenciales de las piezas calderonianas que estudiamos. Con esto quiero decir que Calderón nunca se

---

[10] "Discurso popular y contexto barroco: anotaciones a los entremeses de Calderón", en Giuseppe de Genaro (ed.) *Colloquium Calderonianum Internationale*, *L'Aquila, 26-29 settembre 1981. Atti*, Università dell'Aquila-Instituto Español de Cultura de Roma-Teatro Stabile de l'Aquila, L'Aquila, 1983, pp. 335-343.

[11] *Manual mínimo del actor*, Hondarribia, Argitalexte Hiru, 1998, pp. 199-200.

pliega a construir obras breves *puras*, de géneros estancos. Y además, hace gala de una de las características esenciales del género: la intertextualidad, el partir de obras y fragmentos o *pasos* previamente conocidos. Esto conlleva que el celo filológico de algunos críticos, como el propio Emilio Cotarelo, le hayan tachado de falto de originalidad,[12] pensando seguramente en algunas de estas piezas llamadas menores como el entremés de *Las carnestolendas*. Por el contrario, la obra es ejemplar a distintos niveles. Calderón, 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 los 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,
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,

[12] *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.

que mejor es tirarnos lo que cuestan.
RUFINA ¡Y cómo! Veinte huevos azareños
le cuestan veinte reales a sus dueños.
Tíranmelos y mánchanme 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.[13]

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). Pero, además, con la posterior aparición del gracioso asistimos a una especie de *teatro dentro del teatro*, desdoblándose en diversos personajes (remedando incluso a actores como Prado), recogiendo 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 negrillo, a un valentón o a un borracho tudesco:

GRACIOSO: Nada me sobra.

[13] *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de A. Tordera y E. Rodríguez, Madrid, Castalia, 1983, pp. 140-143.

Salga Prado y empiece aquesta obra.
(*Agora ha de remedar a Prado con una décima o soneto*)
Seca está la boca: quiero
echar una rociada,
que entre col y col, lechuga,
dice un adagio en España (*Bebe*)

VEJETE: Lindamente le remeda.

GRACIOSO: ¡Muy bien!

RUFINA: ¡Muy bien en mi alma
que le ha hurtado voz y acciones!

MARÍA: A Prado le harán gran falta.
(*Pónese una barbilla y gorra chata*)

GRACIOSO: Sale un vejete arrugado,
con barbilla y gorra chata,
tan temblona la cabeza,
como papanduja el habla,
"Por San Lesmes, por la lanza
de Longinos, que esta fiesta
las retoza a las muchachas
en el cuerpo, y de cosquillas
se concome la criada".

VEJETE: Esta habla es muy escura.

GRACIOSO: ¿Tiénela vusté más clara?
La garganta tengo enjuta:
rociemos la garganta. (*Bebe*)

RUFINA: No sé yo de qué está seca,
estando tan bien regada.
(*Pónese mascarilla y bonete colorado*)

GRACIOSO: Agora sale el negrillo
requebrando aquestas damas,
con su cara de morcilla
y su bonete de grana.
¿Quelemole vuensacé,
Luisa, María y Rufiana,
que le demo colacione
que aquí la traemo gualdada?
Mucha de la casamueza,
mucha de la cagancaña,
cagalón e cochelate,
calamerdos, merdaelada,
turo para vuensacé.

RUFINA: ¿A quién digo, camarada?
[...]
(*Toma una espada por el hombro y el jarro en
la mano, bebiendo a menudo*)

GRACIOSO: Ahora sale un finflón,
o tudesco de la guarda,
hablando mucho, y aprisa,
y sin pronunciar palabra,
con su tizona en la cinta,
y en el jarro la colada,
dice echando treinta votos,
como quien no dice nada.
(*Habla lo que quisiere a lo tudesco, y bebe, y luego hace que está borracho*)
¡Jesús que buchorno! Quiten
dese brasero las ascuas:

¿dónde van tantas linternas?
No mirarás como pasas,
judihuelo, hijo de puta,
¡por Cristo¡ si no mirara
que eres clérigo...[14]

Después sucede la aparición de una serie de personajes estrafalarios, entre quiméricos y extraídos de la galería del folklore popular, envueltos 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 "sombrerete 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 sombrerete, y sayas enfaldadas y con rueca hilando"; la dueña Quintañona "con gorra chata, cuellecito y ropa antigua, basquiña vieja y escurrida". El desfile (una técnica dramática que estructura con mucha frecuencia las obras del teatro breve) se cierra con otra figura, 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".[15] La burla así se establece en la dialéctica de dos visiones del mundo: una doña Cuaresma 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). 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. Desde ese punto de vista el entremés vendría a ser un modelo de la propia historia del teatro, que sutura elementos de la realidad resolviendo ésta

[14] *Ibídem*, pp. 146-149.

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.

TEATRO BREVE COMO ESPEJO DE INVERSIÓN DE LOS TEMAS CALDERONIANOS

Pero además el teatro breve calderoniano puede ser un espejo de inversión o esperpéntico de los grandes temas y obsesiones de su teatro mayor. Incluso el tema de la honra es vapuleado conscientemente en entremeses como *El desafío de Juan Rana* (en el que éste pretende que sea su mujer la que se bata en duelo y él mismo acaba haciéndolo "a pantuflazos"); o en *El dragoncillo* en el que el honor se rebaja a "polilla" o "gusano". 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".[16] 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).

Otra forma de desacralización de su propia obra es la autoparodia o *autocita*, que 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

---

[15] *Ibídem*, pág. 155.

[16] Cf. edición de la pieza en *Teatro cómico breve*, de Mª 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: testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1º Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro*, citada, pp. 72–81.

quejas tan segismundianas como el "¡Ay mísero de mí, ay infelice!",[17] al inicio de *El triunfo de Juan Rana*, 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 matarme.[18]

REFORZAMIENTO DEL ORDEN Y DE LA TRADICIÓN CASTICISTA EN CLAVE FARSESCA Y GROTESCA.

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 (aproximadamente entre los años de 1625 y de 1650), que corresponde al advenimiento de Felipe IV. Según Marc Vitse[19] se trata de una época de rearme de valores aristocráticos, castizos y nobiliarios. Por lo cual habrá que contar también con sus obras breves como piedras de toque de su oficial interés por presentarnos la reconquista de ese *antiquarium* de ideas en las que se asienta la tibetanización de España; pero estas ideas ahora se materializan escatológicamente, defendidas en las grotescas figuras que, en forma de menú, se disponen en *Los guisados* (ca. 1663) 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;[20] o la habremos de ver en otra fantástica *figura*, la castellana vieja doña Aloja —vieja zarrapastrosa interpretada por el

[17] Cf. *Teatro cómico breve*, ed. cit., pág. 64.
[18] *Ibídem*, pág. 557.
[19] "Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)", en José Mª Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 560-590.
[20] "¿Hay persona de más sangre / que una mondonguera…? Ed. cit., Madrid, Castalia, 1983, pág. 287.

actor Escamilla— de la mojiganga *La garapiña*, como bebida tradicional y sustentadora de un imonopolio 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.). 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:[21] uno que siempre habla de su lugar (Villalpando), en quien retrata el engreído poseso por el casticismo localista que sumió a España en la 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*[22] en la que vemos desfilar a los actores caracterizados espectacular y metonímicamente para convocar en el mismo escenario la

[21] Vid. el entremés *El reloj y genios de la venta*, en nuestra ed. cit., pp. 172 y ss.
[22] *Ibídem*, pp. 343 y ss.

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.[23] 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) o bien "con una olla cubierta" y cantando, significando de ese modo la Zarzuela.[24] 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.[25] 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

---

[23] "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".

[24] "La Zarzuelo, muy casera, / porque más sazón le deis / les trae a vuestros pucheros /su olla a medio cocer."

[25] 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".

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 ha visto") y este entremés recrea, a su vez, una fiesta real y popular, el alanceamiento 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 teatro, convertido en cultura. Por todo ello creo que no se puede sostener el mito, 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 vodevilescos del dramaturgo, conciliar al libertino "Mr. Jeckyll con el taciturno Mr. Hyde".[26]

[26] 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,

LA RISA MEDIANTE LA DEFORMACIÓN Y DESARTICULACIÓN DEL LENGUAJE

Calderón no renuncia en el espacio del entremés a la brillantez de su lenguaje, pero en este caso pulverizado y reducido al sarcasmo. No perdona nada, ni siquiera la sublimación de la lírica amorosa petrarquista del Siglo de Oro. En el entremés de *Los sacristanes burlados*, aprovechando el esquema paródico de una academia burlesca, el Sacristán introduce este soneto:

> Boca más sazonada que el arroz
> y más recta que un juez, blanca nariz,
> manos más blancas que la regaliz,
> y ojos más segadores que una hoz,
> manos que, como patas, pegan coz,
> ojos que echan de rayos un cahíz,
> boca que está de zape y dice miz,
> y nariz que la sirve de albornoz,
> nariz con el catarro pertinaz,
> ojos que miran sesgos cualque vez
> y boca que repudia el alcuzcuz.
> Si las manos me dais en sana paz
> como una mona de Tetuán o Fez,
> las morderé un poquito y haré el buz.[27]

En otros casos, siguiendo otra norma de la gramática del teatro breve, no duda en deformar grotescamente el lenguaje: parodia, como hemos visto, el lenguaje de los negros, pero también el italiano, el de los franchotes, la lengua de los gallegos y gitanos, el latín de Licenciados y Sacristanes que naturalmente reduce a lo macarrónico. Alcanza esa especie de *koiné* paródica que, en el contexto de la *commedia dell'arte* se ha llamado *grammelot*, que, como ha definido el propio Dario Fo, se trata "de un juego onomatopéyico de sonidos, donde las palabras reales se limitan al diez por ciento, y el resto son farfulleos

---

y escribir simple y llanamente para las compañías de título o para los alegres y despreocupados pisaverdes de la Corte!" (pág. 163).

[27] Véase nuestra edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* cit., pp. 134-135.

aparentemente sin sentido que, por el contrario, señalan el significado de las situaciones",[28] con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares. El uso extremo de esta técnica conduce, por ejemplo, a fragmentos de plena glosolabia casi infantil, como el conjuro que practica el soldado de *El dragoncillo*:

SOLDADO Quirirín quin paz
GRACIOSO Quirirín quin paz.
SOLDADO Quirirín quin puz.
GRACIOSO Quirirín quin puz.
SOLDADO Aquí el buz.
GRACIOSO Aquí el buz.
SOLDADO Aquí el baz.
GRACIOSO Aquí el baz.
SOLDADO Tras.
GRACIOSO Tras.
SOLDADO Tris.
GRACIOSO Tris
SOLDADO Tros.
GRACIOSO Tros.
SOLDADO Trus.
GRACIOSO Trus.
SOLDADO Quirilin quin paz, quirilín quin puz.
¡Oh tú, que estás encerrado
(el donde yo me lo sé),
ven de un bufete cargado,
y mira que quiero que
no venga desmantelado!
A mi mandado
de obedecer no te alteres,
porque te diré quien eres,
y saldrá el enredo a luz.
Aquí el buz.
GRACIOSO Aquí el buz..[29]

[28] *Manual mínimo del actor*, Hondarribia, Argiletxe Hiru, S.L., 1998, pág. 84. Vid. también pág. 109.
[29] Véase nuestra edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas*, citada, pp. 273-74.

LAS VISIONES DE LA MUERTE: LA AUTOPARODIA CALDERONIANA MÁS CONSEGUIDA.

Claro que probablemente la *autocita* paródico 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*.[30] 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 (probablemente el auto *El pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo*). Globalmente, además, nos encontraríamos con una evidente deformación paródica de la metáfora que preside el teatro más ortodoxo de nuestro autor: una metáfora burlesca del los problemas que afectan al hombre barroco. El motivo dramático de la mojiganga *Las visiones de la muerte* se sitúa en esa borrosa frontera de los límites de la realidad:[31] por un lado los efectos del vino —el homenaje a la corporalidad que se inscribe, como ya vimos, en la morfología del género mojiganga—; y, por otro, la confusión entre teatro y vida; una sangrante parodia del *homo viator* barroco y su descenso (aunque sea en los vapores de una pesada siesta o borrachera) a los infiernos; la degradación desconcertante de la teología a la forma de chiste o juego de palabras. Se configura así una pieza festiva pero inequívoca en los que se refiere al alcance de sus intenciones y de sus presupuestos filosóficos y estéticos. La mojiganga nos muestra un mundo incierto, inseguro, y es ese carácter engañoso el que proporciona las ocasiones de comicidad, porque el público, frente a ese espejo cómico y deformante de la pieza, se siente aliviado de poder realizar una catarsis por la risa de los temores impuestos por el dogma, por ese crepúsculo de las certezas en las que se apoya el conocimiento. La broma es la llave de *otro lado* serio: ese mundo de desconfianza en la realidad y los sentidos que preside el siglo del Barroco. La risa es la cortina o máscara que oculta un mundo de desasosiego intelectual y moral. Pero, por unos momentos, en el breve espacio de la representación, Calderón no es el hombre intolerante y dogmático que siempre se nos ha presentado.

---

[30] *Ibídem*, pp. 369-414.

Todo lo que sucede dentro del paréntesis del teatro breve Calderón sabe que es un laboratorio de libertad provisional. En ese enclave temporal concreto 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".[32] No es cuestión de descubrir forzosamente a un Calderón revolucionario. En las obras breves Calderón también testimonia a veces su alto grado de consentimiento respecto al entorno. Ahí están sus entremeses más genuinamente reaccionarios: *Los instrumentos*, por ejemplo, en donde la burla antisemita de los alcaldes villanos se muestra con la misma contundencia que en sus más integristas autos sacramentales. Pero se trata de ver cómo un clásico ortodoxo sabe también que la risa puede ser una piedra en el zapato del poder, de cualquier poder, el cual, como apunta Dario Fo

> teme por encima de todo la risa, la sonrisa, la burla. Porque la risa denota sentido crítico, fantasía, inteligencia, distancia de todo fanatismo. En la escala de la evolución humana, tenemos primero el *homo faber*, luego el *homo sapiens* y, en terce lugar, el *homo ridens*.[33]

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 reales— al cabo de unos momentos, con suerte minutos, han desaparecido de la misma forma experimental y real. Pero en esos instantes, gozosos e impagables, es donde Calderón se quita (o se pone, según como se mire) la adusta e intolerante máscara con el que tanto tiempo lo hemos conocido.

---

[31] Cf. Pérez Rasilla, Eduardo, "Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco", *Acotaciones. Revista de Investigación teatral*, 3, Julio-Diciembre, 1999, pp. 9-19.

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

[33] *Op cit.*, pág. 212.