



## EL DESVERGONZADO EN PALACIO: LOS GRACIOSOS DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS\*

**Héctor Urzáiz Tortajada**  
**Universidad de Valladolid**



Algunas de las mejores obras teatrales del Siglo de Oro no se imprimieron o representaron en su época tal como las leemos hoy. La Censura sometía al teatro, ya desde comienzos del siglo XVI, a un férreo control a través de examinadores que revisaban con lupa los manuscritos y libros presentados para su autorización. Por citar sólo dos ejemplos célebres, recordemos que obras como *La serrana de la Vera* o *El príncipe constante* se enfrentaron a algunos problemas relacionados con la censura, que podó algunos versos, por lo general correspondientes a parlamentos de los graciosos (las «gracias» de cada uno de ellos eran, eso sí, de índole diversa).

Sin embargo, muchos excesos que no pasaban el filtro de los censores (o el de los propios dramaturgos, en ocasiones severos jueces de sí mismos)<sup>1</sup> cuando el destinatario de la obra era el espectador de los corrales o el lector del teatro impreso, encontraban una salida más fácil cuando el receptor era el público cortesano, ya que el humor tolerado de puertas de Palacio adentro era mucho más osado que el que podían explicitar —teóricamente, al menos— los

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto «La censura en el teatro clásico español (desde sus orígenes hasta el siglo XVIII)» que llevo a cabo como investigador del programa Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>1</sup> Véase Ted Bergman, «Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 961-970.

comediantes sobre los tablados comerciales o callejeros. Más osado, más intenso en cantidad y más variado y repartido, sobre todo en una de las especialidades o subgéneros característicos del Siglo de Oro: la comedia mitológica.

En el presente trabajo nos centraremos en el estudio de un corpus de obras mitológicas cortesanas, representativas de diferentes segmentos temporales del siglo XVII —a modo de pequeño muestrario cronológico— para intentar probar cómo el Gracioso se convirtió en pieza central de este tipo de dramaturgia, casi en el principal centro de atención.

### ■ LA FIESTA MITOLÓGICA BARROCA

El gusto de la época barroca por los dioses y héroes clásicos está presente en todas las manifestaciones culturales, entre ellas el teatro de forma muy especial. De hecho, la fiesta mitológica cortesana es uno de los acontecimientos más representativos de las señas de identidad del Barroco español. Se aúnan en ella el recargamiento y el sentido de la ostentación característicos de la época, la alegoría, la ideologización del material literario y cultural, el planteamiento de una cosmovisión dual y antitética, y, sobre todo, una extraordinaria conjunción de las artes (poesía, pintura, música, arquitectura) como reflejo de un gran sentido del espectáculo.<sup>2</sup>

La presencia de la mitología grecorromana en el teatro del Siglo de Oro es bastante temprana y no se circunscribe sólo a los escenarios palaciegos, como suele pensarse, sino que también en los teatros comerciales se representaron ocasionalmente comedias de asunto mitológico. Así, si Arellano opina que este tipo de obras «sólo halla cabida adecuada en el teatro de corte, en el Coliseo, y es imposible de representar en los corrales, escenario habitual de las comedias de Lope y Tirso»,<sup>3</sup> Ruano matiza que las «nuevas

---

<sup>2</sup> Véanse, entre otros, los trabajos de Maria Alicia Amadei-Pulice (*Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, John Benjamins, 1990), Teresa Ferrer Valls (*La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991), Luciana Gentilli (*Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca. «Fortunas de Andrómeda y Perseo»*, Roma, Bulzoni, 1991) y el magnífico volumen coordinado por José María Díez Borque, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003.

<sup>3</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 506.

técnicas de escenificación, traídas a España a mediados de siglo por profesionales italianos como Cosme Lotti y Baccio del Bianco, se reservaron para las fiestas palaciegas; aunque

bien es verdad que algunas de ellas fueron después representadas en los corrales».<sup>4</sup>

Pueden ofrecerse varios ejemplos en este sentido sin necesidad de rebuscar demasiado, pero baste con mencionar tres muy significativos (aunque pertenecientes a un estadio bastante avanzado del siglo XVII, quizá con estas disposiciones más relajadas).<sup>5</sup> El más conocido tal vez sea *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, paradigma de la fiesta mitológica palaciega que a finales de siglo se dio también al pueblo en Valencia, hasta en catorce ocasiones, en un montaje tan ostentoso como el cortesano.<sup>6</sup> El segundo ejemplo es otra obra calderoniana, en este caso de las menos conocidas, *El golfo de las sirenas*, originariamente escrita para Palacio —donde se representó con grandes medios escenográficos— pero llevada también al «patio de comedias»,

---

<sup>4</sup> José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 33.

<sup>5</sup> Para otros ejemplos anteriores de adaptaciones a los corrales del género mitológico, debidos a Lope de Vega (*Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*), véanse las pp. 167-178 del citado libro de Ferrer, *La práctica escénica cortesana*, donde se señala que «muy posiblemente, a pesar de las modificaciones imprimidas por Lope al género, éste no tuvo éxito en los corrales y abandonó la tentativa [...] El lugar natural de la comedia mitológica parecía ser, por necesidad, mucho más el salón que el corral» (p. 178). Joan Oleza, por su parte, asegura —en referencia a *Adonis y Venus*— que «en una etapa todavía temprana de la producción de Lope, y desde luego mucho antes de que en los palacios reales se despertara el afán de representar comedias corraleras primero, o de construir aparatosos teatros de inspiración italiana para representar obras de encargo específico después, Lope escribe una obra que define un modelo ya cristalizado de teatro estrictamente cortesano» («*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1983, pp. 145-167). Recientemente ha publicado Juan Antonio Martínez Berbel su tesis doctoral sobre *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, donde quedan muy claras las diferencias entre las comedias mitológicas que Lope escribió para los corrales o para ámbitos cortesanos.

<sup>6</sup> Incluso, como recuerdan Margaret Rich Greer y John E. Varey, «un documento de 1695 hace constar que los Reyes a veces presenciaban representaciones ante el pueblo», para lo cual se tenía preparado un balcón, o luneta, y un tablado debajo de él para los criados (*El teatro palaciego en Madrid: 1586-1787. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1997, p. 29).

según documenta una versión manuscrita de 1685).<sup>7</sup> El tercero lo encontramos en la zarzuela *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda, representada en Palacio, en 1675, con motivo del santo de la reina madre, Mariana de Austria.<sup>8</sup> Curiosamente, una carta del propio Calderón nos deja constancia de que, además de a la Corte, la fiesta mitológica «se dio al pueblo», es decir, se representó fuera de las dependencias palaciegas. En los preliminares de la edición que se hizo al año siguiente, el censor Juan Mateo Lozano especifica también que fue una tarde con unos amigos «a verla representar en el patio». Queda claro, pues, que las fiestas mitológicas sí eran representables, bajo determinadas circunstancias, en los corrales de comedias, y parece que según fue avanzando el siglo se hicieron cada vez más frecuentes los traslados a los teatros comerciales de los montajes concebidos para Palacio.

Al margen de estas precisiones, es evidente que los lugares iniciales de representación de las fiestas mitológicas fueron los muchos y variados espacios cortesanos capaces de albergar una función teatral: el palacio de la Zarzuela, el Salón Dorado del Alcázar, el Coliseo del Buen Retiro, incluso el Estanque, donde se hicieron comedias con el público viendo el espectáculo desde las barcas mientras cenaba.<sup>9</sup> Las comedias mitológicas tenían un claro componente celebrativo (el santo del rey, el cumpleaños de la reina) o festivo (la noche de San Juan, el Carnaval, etc.). En conmemoración de estos acontecimientos se solicitaban los servicios de algún dramaturgo del entorno áulico para que escribiera la obra principal. En cuanto a la temática, estas fiestas recrean historias de la mitología clásica (la Odisea de Ulises, los viajes de los Argonautas, los amores de dioses y mortales, etc.), aunque a veces

---

<sup>7</sup> Hemos estudiado algunos pormenores de la historia escénica y textual de esta obra en el artículo «Más sobre reescritura teatral: *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 369-382.

<sup>8</sup> También hemos estudiado a fondo esta fiesta mitológica en el trabajo «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas*, de Francisco Avellaneda», *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 199-221.

<sup>9</sup> En el cederrón *El Palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, a cargo de Carmen Blasco, pueden verse reconstrucciones de este real sitio, lugar festivo y de recreo que albergó un importante coliseo teatral para la representación de las grandes comedias «de tramoya», cuya construcción se inició en 1638 y se concluyó en 1640; esta nueva herramienta es un valioso complemento al clásico estudio de Jonathan Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1988.

mezclándolos con otras tradiciones y ciclos pseudo-mitológicos, novelescos o históricos. Esta circunstancia no hace sino reflejar la absoluta libertad con que a veces se recreaban los mitos por parte de algunos dramaturgos (Calderón especialmente).<sup>10</sup> Los escritores del Siglo de Oro solían atenerse a tres fuentes principales: las versiones de Ovidio —por ejemplo, los famosos «Ovidios moralizados» o las traducciones de Jorge de Bustamante (1541)— y las recogidas en los libros *Filosofía secreta*, de Pérez de Moya (1585), y *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar de Vitoria (h. 1620).<sup>11</sup> Pero Calderón solía mezclar personajes de narraciones mitológicas diferentes, atribuir a un personaje las características o hazañas de otro, o alterar la cronología de los episodios. Es decir, manejaba las fuentes con absoluta libertad y sin ceñirse demasiado a lo canónico. En nuestra opinión, ello se debe a que el teatro mitológico tenía un componente alegórico vinculado a su alcance ideológico, y Calderón creía —como puede comprobarse en sus autos sacramentales— que el funcionamiento del cronotopo en el particular mundo de la alegoría es totalmente autónomo.

Otro de los rasgos más definitorios de la fiesta mitológica era la música, cuya presencia en los corrales se limitaba a unas cuantas canciones tradicionales y a bailes dramáticos como zarabandas y chaconas, mientras que en las representaciones mitológicas palaciegas era imprescindible. De hecho, las fiestas mitológicas son el germen del teatro musical español, y Calderón, concretamente, su gran impulsor. A imitación de la italiana, ya en 1627 se representó en la Corte la que se considera primera ópera española, *La selva sin amor*, de Lope de Vega. Pero fue Calderón quien perfiló las características del género operístico y el artífice del género musical español por excelencia, la zarzuela, cuya primera muestra, *El golfo de las sirenas*, escribió ya en 1657. La zarzuela, que toma su nombre del Palacio donde se representaron inicialmente, nació como una comedia ligera de tema mitológico que introducía partes

---

<sup>10</sup> Para el caso de Lope de Vega, véanse las detenidas comparaciones entre los mitos y sus recreaciones en sus comedias mitológicas que hace Martínez Berbel en *El mundo mitológico de Lope de Vega*, op. cit.

<sup>11</sup> Véase Sebastian Neumeister, «La mitología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 233-243, y la introducción del citado libro de Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega*.

cantadas, escrita en un solo acto en el que el propio Calderón engarzó las piezas cortas (loa y mojiganga) al comienzo y al final sin interrupción, como una sola obra<sup>12</sup> (aunque al año siguiente, en 1658, escribió *El laurel de Apolo* en los dos actos que serían a partir de entonces canónicos, dejando su particular

definición: «una fábula pequeña en que, a imitación de Italia, se canta y se representa»<sup>13</sup>).

Otra de las características esenciales de la fiesta mitológica (del teatro cortesano, en general) es su carácter de gran espectáculo visual, en el que se combinan con lo estrictamente literario otras disciplinas artísticas: la música, como decimos, pero también la pintura y la arquitectura. La fiesta mitológica es el territorio por excelencia de la gran escenografía teatral barroca, de la tramoya y el decorado, la apariencia y el artificio; en este sentido, un personaje que cobra enorme importancia en el diseño de la fiesta mitológica es el escenógrafo, encargado de todo lo relacionado con el espectáculo desde el punto de vista visual. A partir del primer tercio de siglo comenzaron a importarse desde Italia a la Corte española famosos arquitectos cuya misión (además de diseñar jardines y fuentes para los palacios de los Austrias, que de todo hicieron) era equiparar el teatro español al de aquel país en su idea de conjunción artística.

---

<sup>12</sup> La fiesta mitológica palaciega *El vellocino de oro*, de Lope de Vega (1622), ya era un espectáculo «de corta extensión, sin división en las habituales jornadas», con un «inusual entreacto que inventa Lope para el espectáculo, corto y sin representaciones intermedias, según parece inferirse de la acotación: *Aquí se divide la comedia, para que descansan, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Fineo...*» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, p. 323). A propósito de esta obra señala Martínez Berbel que «es un homenaje al espectáculo grandilocuente, a la exuberancia expresiva y a la belleza formal como vía de ensalzamiento y glorificación [...] No debe extrañar, por tanto, que aspectos como el enredo, el peso del conflicto humano, las cuestiones morales, el humor y la solidez dramática, ya por regla general supeditados al aparato escénico en la mayor parte de las obras cortesanas, en este caso queden en un muy discreto segundo plano» (ibídem, p. 349); obviamente, discrepamos en lo referente al papel del humor en las obras cortesanas, al menos las de época posterior.

<sup>13</sup> Las diferentes obras que integran el corpus que analizamos aquí se catalogan a veces como zarzuelas, óperas o semi-óperas, atendiendo a aspectos como la estructura de cada obra, el número de actos y la extensión de los recitativos. Este tipo de detalles —a los que podríamos añadir tal vez otros como la mayor o menor presencia del elemento cómico— no son objeto de nuestro estudio, por lo que nos referiremos a las distintas categorías de forma genérica. Un buen resumen de la cuestión puede verse en Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, Kassel, Reichenberger, 1990.

Personajes como Fontana, Cosme Lotti o Baccio del Bianco se convirtieron en directores de la escena cortesana, poniendo su sello personal en todas las representaciones. Este sello se vinculaba sobre todo con el gusto por los decorados sumamente recargados y por el uso —abuso, para muchos— de artificios escenográficos, tramoyas, apariencias, mutaciones, etc., enfocados a representar despeños de personajes, vuelos, raptos, desapariciones, transformaciones, incendios y todo tipo de intensas escenas que asombraran al espectador. Aunque muchos dramaturgos no eran demasiado partidarios de esta parafernalia escénica, lo cierto es que el gusto cortesano la generalizó y los escenógrafos italianos se enseñorearon de la escena palaciega.<sup>14</sup>

Suele compararse el papel de estos profesionales en las comedias mitológicas con el de las óperas italianas, donde el texto pasó a un plano menos esencial del que tenía en los corrales de comedias, al insertarse en un espectáculo total, hecho para maravillar la vista y el oído, crear perspectivas, ofrecer apariencias y engañar con efectos ilusorios, máquinas, autómatas y demás aparatos. Aurora Egido, por ejemplo, opina que «sin subestimar el papel de Calderón, hemos de reconocer, sin embargo, que en las comedias mitológicas, como en los autos, ha de tenerse en cuenta el diseño del arquitecto —Cosme Lotti o Del Bianco— que, en estrecha colaboración con el poeta y el autor, ponía la obra en escena».<sup>15</sup> Más lejos va Sebastian Neumeister, quien da incluso prioridad a los escenógrafos frente a los propios dramaturgos al señalar que el sucesor del citado Cosme Lotti, Baccio del Bianco, era un personaje cuyo prestigio excedía con mucho al que pudieran la mayor parte de los autores teatrales:

La fiesta cortesana es un instrumento, un arma incluso, de carácter político. Cuando Felipe IV en 1626 logra traer a Madrid a Cosimo Lotti, escenógrafo florentino y discípulo del famoso Bernardo Buontalenti, alcanza más, para la ostentación de su poder, que si hubiera ganado

---

<sup>14</sup> Véase nuestro artículo «Calderón y los escenógrafos italianos», *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, ed. J. Huerta, E. Peral y H. Urzáiz, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 29-43.

<sup>15</sup> *Lá fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 22.

una batalla. La adquisición de Lotti es un éxito diplomático de primer orden y con consecuencias muy provechosas.<sup>16</sup>

## ■ TEATRO Y PROPAGANDA

Neumeister viene sosteniendo una tesis que, en su idea germinal, fue esbozada hace tiempo por José Antonio Maravall y otros estudiosos: la consideración del teatro del Siglo de Oro, entre otros componentes de la cultura barroca, como un elemento más —y no de los menos influyentes— de propaganda política, moral y religiosa por parte de la monarquía y la Iglesia españolas.<sup>17</sup> Cree Neumeister que el teatro mitológico palaciego, en concreto, es el paradigma de la ideologización de la cultura al servicio del poder. En su opinión —que compartimos, en líneas generales— estas óperas y zarzuelas mitológicas no son sino un reflejo del autobombo que los reyes se daban a través del teatro.<sup>18</sup> Las fiestas se hacían, en efecto, en su honor; las historias que se contaban y los héroes que las protagonizaban se presentaban a menudo —subliminalmente o sin disimulo— como espejo de las hazañas militares o las virtudes morales de los monarcas. Incluso la disposición física de éstos dentro del espectáculo obedecía a una determinada concepción ideológica. El dramaturgo que escribía para Palacio cambiaba el público numeroso y variopinto de los corrales por «un público compuesto de una sola persona. Además, en toda representación palaciega, los reyes constituyen un autoespectáculo y el cortesano

---

<sup>16</sup> Sebastian Neumeister, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-159; cita en p. 146.

<sup>17</sup> Minni Sawhney matiza que «Maravall y Castro concurren en que la cultura jugaba un papel dirigente y las identidades religiosas así retratadas en estas obras son parte de este proceso. Sin embargo Maravall negaría que el teatro español tuviera una finalidad religiosa. La Iglesia se interesó por la fuerza de difusión que podría tener el teatro pero el Estado lo usó para amoldar la opinión. Castro está de acuerdo en que existiera una cultura dirigida y la atribuye a la cerrazón general del ambiente intelectual por la marginación de conversos. Maravall da otras razones para el patrocinio de la cultura por el Estado» («Américo Castro, J. A. Maravall y Domínguez Ortiz: distintos enfoques para enseñar el teatro calderoniano en la India», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 851-863; cita en p. 858).

<sup>18</sup> Sobre este tema véanse también los trabajos de Edwin Haverbeck (*El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975), Thomas O'Connor (*Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988) y Margaret Rich Greer (*The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Nueva Jersey, 1991).



mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico y al Rey».<sup>19</sup>

También en los entremeses escritos para Palacio puede observarse esa tendencia a hacer del monarca el centro del universo teatral; por ejemplo, Rodríguez y Tordera ven que en el entremés *El toreador*, de Calderón, «el lugar del rey actúa con doble sentido: como paradigma de espectadores y como elemento actuante de la acción dramática [...] El rey se usa como un elemento más del juego o del decorado».<sup>20</sup> En parecidos términos se manifiesta Lobato: «En él se produjo un hecho bastante insólito en la historia del teatro áureo como fue que el actor bajó del tablado y fue a través del salón hasta donde estaba el Rey, en un juego especular en que el monarca se convirtió en un personaje más de los involucrados en la representación. Se dirigió también a la Reina y al “principito”, para después hacerles cortesías y volver a ocupar su lugar en el tablado».<sup>21</sup> También Alfredo Hermenegildo incide en esta línea de considerar el teatro cortesano como una manifestación fuertemente condicionada por la presencia física del monarca reinante o de su familia inmediata: «Juzgamos como teatro cortesano aquella producción dramática que se hace “realidad escénica” ante los ojos del rey y contando con su asistencia al espectáculo. El monarca es el “público primordial” de la representación [...] La presencia del soberano en una representación que cuenta de antemano con su comparecencia física, condiciona la elaboración de la pieza y determina un tipo de comunicación en el que se han alterado los esquemas más convencionales».<sup>22</sup> De esta consideración geopolítica aplicada a la escena teatral nace el convencimiento de Hermenegildo de que el teatro cortesano manipulaba las historias y leyendas del pasado para rendir pleitesía a los reyes, cuya presencia condicionaba la creación literaria y dramática.

Siendo bien cierto todo esto (y no hay más que leer cualquiera de

---

<sup>19</sup> Greer y Varey, *El teatro palaciego*, op. cit., p. 77.

<sup>20</sup> Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *La escritura como espejo de Palacio: «El Toreador» de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 26.

<sup>21</sup> María Luisa Lobato, «Calderón en los sitios de recreación del Rey. Esplendor y miserias de escribir para palacio», *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 12, 12 y 13 de julio de 2000)*, ed. Felipe Pedraza et alii, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 187-224; cita en p. 207.

<sup>22</sup> «Uso y manipulación de la Historia: experiencia barroca y teatro cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 245-267; cita en pp. 245-246.

las loas cortesanas conservadas para ver el nivel de contaminación propagandística de estas fiestas mitológicas),<sup>23</sup> el teatro palaciego presenta otra característica muy notable que, si no llega a contradecir esas teorías, sí puede decirse que las relativiza bastante. Nos referimos al alto grado de comicidad que puede observarse en la mayor parte de las comedias, zarzuelas y óperas mitológicas representadas ante la Corte, asunto poco frecuentado sobre el que queremos plantear nuestra reflexión.

### ■ EL HUMOR EN LA FIESTA MITOLÓGICA

No resulta fácil admitir a un tiempo el carácter meramente propagandístico de este tipo de obras y la permisividad que había para que se nutrieran de la sátira como sello genérico distintivo, a través de unas continuas parodias de los argumentos y personajes que supuestamente trasladaban ese mensaje.<sup>24</sup> Hablando por un momento de otro género dramático, hay que seguir preguntándose —porque la cuestión aún no está clara— qué función ideológica cumplían las comedias burlescas, o *de disparates*, un curioso subgénero teatral que daba cabida a fuertes ataques contra muchos de los más incuestionables principios de la monarquía española. Algunas comedias burlescas eran muy atrevidas; Javier Huerta ha mostrado en su edición de *Las bodas de Orlando* que burlarse de las taras físicas del desventurado Carlos II, ante quien se representó, era algo más frecuente de lo que cabría imaginar. Circunstancias como ésta difícilmente se avienen con la supuesta manipulación política predominante, sino que más bien parecerían apuntar en sentido contrario; de hecho, las comedias burlescas sólo se representaban ante la Corte, pues su contenido las hacía prohibitivas para el vulgo:

---

<sup>23</sup> Véanse, por ejemplo, las de Francisco Bances Candamo (*Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ed. I. Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994) o las del especialista Agustín de Salazar y Torres, editadas por Judith Farré Vidal (*Dramaturgia y espectáculo del elogio*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.).

<sup>24</sup> «El teatro palaciego [...] se utiliza casi con fines propagandísticos, por emplear una palabra anacrónica, pero la manipulación del teatro palaciego es también una manera en que el noble ambicioso puede aspirar al poder, no tanto por el contenido de las obras representadas, sino más bien por el mero acto de controlar las diversiones de los reyes, de adularles y de reforzar su amor propio», Greer y Varey, *El teatro palaciego*, op. cit., p. 78.

La representación de comedias de disparates queda confinada a los teatros palaciegos y a la época de Carnaval o fechas análogas. Su inserción en esos festejos es la vertiente literaria que debía acompañar otros espectáculos, como máscaras y saraos; así, por ejemplo, la célebre mascarada de 1638 que originó el consiguiente escándalo en ciertos medios eclesiásticos. Es de presumir, por tanto, que si los moralistas más rigurosos no condenaron públicamente las representaciones de comedias burlescas ello no fue porque no encontraran suficiente materia de escándalo en ellas, sino porque su difusión estaba limitada al ámbito cortesano y tenía, además, al rey como principal destinatario y hasta valedor.<sup>25</sup>

Las fiestas mitológicas ocupaban, en nuestra opinión, un peldaño inmediatamente anterior en una hipotética escala de la comicidad permitida en los escenarios palaciegos. Está claro que no pueden ser incluidas en el género de las comedias burlescas, ya que se trata de obras serias y de tono muy convencional, las más de las veces pomposo. Pero, desde luego, el humor presente en las fiestas mitológicas no es el característico de los graciosos de las comedias tradicionales. En muchas de ellas, incluso, la comicidad es muy pareja en su fuerte presencia y su tono desmitificador al de las comedias burlescas, reforzado por las piezas breves que completaban la fiesta, normalmente entremeses burlescos. En una representación convencional los entremeses no solían guardar ninguna relación con el tema de la obra principal, pero en las fiestas mitológicas era frecuente que las distintas piezas breves tuvieran un vínculo con el argumento, con los personajes o con la temática general.

Aunque no es un asunto, como decimos, que haya sido estudiado en sus pormenores, sí hay varios críticos que han apuntado esta tendencia. Ignacio Arellano, por ejemplo, tras estudiar el incipiente teatro cortesano de la época de Felipe III, llega a la conclusión de que las comedias palaciegas de comienzos del siglo XVII ya destacaban por los excesos cómicos, que la aproximaban a la comedia burlesca. Uno

---

<sup>25</sup> Javier Huerta Calvo, *Una fiesta burlesca del siglo de oro. «Las bodas de Orlando»*, Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 27-28.

de sus rasgos clave sería precisamente la «fuerte presencia de ingredientes burlescos, cercanos a la comedia de disparates y a los modelos de carnaval, que se integran, bien en el complejo del espectáculo cortesano, bien en la misma comedia».<sup>26</sup> Haverbeck destaca que, en general, «el mundo mitológico es sometido por Calderón a la más implacable burla. Los elevados sentimientos caen destruidos por la chanza plebeya».<sup>27</sup> El mismo Neumeister relaciona su idea de la fiesta mitológica como *anti-comedia* con el papel del gracioso: «La acción mitológica impide de por sí una relación directa con la realidad. A pesar de eso, el público cortesano entiende muy bien las alusiones políticas y personales que ofrece la acción. Vista de tal manera, la fiesta mitológica tiene relaciones mucho más estrechas con la realidad que la comedia y aun su función panegírica la hace parte de esa realidad: el gracioso llega a ser protagonista».<sup>28</sup>

A comienzos de los años cincuenta, cuando se representa *La fiera, el rayo y la piedra*, esa tendencia se ha convertido casi en una marca de género; Aurora Egido, en su edición de esta obra, recuerda que Calderón triplica el número de graciosos y provee un fondo bufonesco próximo a la comedia burlesca:

Alguna vez se roza la blasfemia, bien que lexicalizada [...] El honor queda cuestionado, sujeto a la presencia de las dádivas, herencia ovidiano-celestinesca [...] Como ocurre en la comedia burlesca y en el teatro breve, los graciosos parodian los diálogos sublimes de sus amos con sus palabras, gestos y movimientos, caricaturizándolos. Calderón refleja así un mundo al revés, invirtiendo los propios términos y situaciones que la obra crea en los terrenos del estilo sublime cultivado

---

<sup>26</sup> «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 55-73; cita en p. 73. Arellano comenta algunas comedias cortesanas de tema mitológico de Lope de Vega, como la *Fábula de Perseo*, representada en 1613 (donde encuentra una reescritura burlesca de la locura de Orlando, con base en «los modelos jocosos de las comedias de disparates de la fiesta cortesana: su caballo de caña, las armas ridículas, su intento grotesco de matar al monstruo que amenaza a Andrómeda con zarzas para perros, etc., se ligan al mundo del carnaval que hemos visto integrado en los fastos cortesanos»). Véase también Joan Oleza, «Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Teatros y Prácticas escénicas II: La Comedia*, London, Tamesis/Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 309-24.

<sup>27</sup> Edwin Haverbeck, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975, p. 51.

<sup>28</sup> Sebastian Neumeister, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 109-110.

por los señores y por los dioses. Quedan, de este modo, puestos en evidencia el heroísmo, la vida regalada, el amor, la palabra y el decoro.<sup>29</sup>

Si nos situamos en el corpus de teatro cortesano de la última parte del siglo, la degradación carnavalesca es tan notoria que puede hablarse de un predominio claro de la comicidad en detrimento de los elementos serios. En su estudio de conjunto sobre el teatro palaciego de finales del XVII, Kazimierz Sabik destaca la intensificación del papel atribuido a la figura del gracioso para invertir los valores del mundo de los dioses y los reyes:

El mundo idealizado de éstos aparece —tal como ocurre en la poesía satírico-burlesca de la misma época— sometido a un continuo proceso de desmitificación y degradación que muchas veces raya en la vulgaridad [...] Se nota asimismo la intensificación del elemento cómico de la representación con la multiplicación de los graciosos y la importancia que se da a las piezas adicionales que son los entremeses bailados y los fines de fiesta.<sup>30</sup>

El repaso cronológico que queremos realizar sobre este asunto ha de estar forzosamente basado en un corpus reducido y no pretende ser exhaustivo. Pretendemos hacer algunas calas en obras de algunos dramaturgos cortesanos no muy conocidos, pero fundamentalmente nos centraremos, por razones obvias, en las de Calderón.

#### ■ LOS GRACIOSOS CALDERONIANOS

Su primera pieza mitológica fue *El mayor encanto, amor*, escrita en 1635, cuando se le nombró director del teatro de Corte tras morir Lope de Vega. El tema serio de esta obra son los amoríos de Circe y Ulises, y, aunque destaca también el personaje cómico de Clarín (convertido en mona por aquélla), es un perfecto ejemplo tanto de la politización del teatro mitológico palaciego como de la utilización del humor con fines críticos. La obra ha sido estudiada por Margaret Rich Greer en relación con otra pieza calderoniana de distinto

<sup>29</sup> Pedro Calderón de la Barca, Aurora Egido (ed.), *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 71-75.

<sup>30</sup> Kazimierz Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994, pp. 175 y 267-268.

género, el auto sacramental *El nuevo Palacio del Retiro*. Ambas fueron escritas en fechas muy cercanas para celebrar la conclusión de las obras del palacio, pero reflejan dos posturas muy diferentes hacia el poder real:

El auto no ofrece nada que contradiga la visión tradicional de un Calderón sumamente católico y monárquico. Pero cuando prestamos la debida atención al espectáculo palaciego de 1635, *El mayor encanto amor*, encontramos una actitud muy distinta hacia el rey, su privado y su nuevo palacio [...] También encontró la forma de combinar el texto esencial de alabanza del monarca con un texto implícito que implicaba una crítica discreta de ciertas políticas del rey.<sup>31</sup>

En efecto, en esa época circulaban, sobre todo en forma de poemas satíricos, muchas críticas hacia Felipe IV por haberse entregado a placeres sensuales en su nuevo palacio mientras el país estaba en guerra, y por haber dejado todo en manos del conde-duque de Olivares. La parte cómica de *El mayor encanto amor* se inscribe en esta línea crítica mediante el paralelo entre el encanto de Circe a Clarín y la esclavitud de Ulises. Cuando la maga convierte en mona al gracioso, éste ya vaticina: «¡Hombres monas! Presto habrá / otro más de vuestra especie», es decir, Ulises, que es el trasunto en esta obra del propio Felipe IV. Si Clarín está «enmonado», el astuto griego está «enamorado», y esa yuxtaposición se refleja en el argumento de la comedia con el propósito de evidenciar la necesidad de que el rey (Ulises) despierte de su encantamiento y afronte los deberes pendientes. Greer explica el asunto con mucha claridad:

Sin pintar a Calderón como una especie de revolucionario secreto, quisiera sugerir que su actitud hacia el poder monárquico es más compleja de lo que hemos reconocido hasta ahora [...] *El mayor encanto amor* dramatiza claramente la crítica popular de la conducta del rey, pero lo hace de una forma agradable, endulzando la crítica con una buena dosis de humor y de brillo espectacular. En el auto sacramental, dirigido a un público masivo y diverso en las calles de Madrid, Calderón transformó al rey en dios terrenal en su papel de defensor principal de la

---

<sup>31</sup> Margaret R. Greer, «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo Palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, II, pp. 975-984.

fe. Pero en las obras espectaculares de corte, al lado del texto celebratorio del poder real, Calderón solía inscribir, de forma velada, un texto crítico dirigido al rey en cuanto líder político, un texto que lo trata como cuerpo muy humano y sujeto al error. (Ibíd.)

Sería erróneo sobredimensionar ese alcance crítico, ya que Calderón no era, en efecto, ningún subversivo.<sup>32</sup> Pero tampoco su actitud ante la monarquía es tan disciplinada como pudiera creerse por su trayectoria, siempre próxima al poder real y religioso. Desde nuestro punto de vista, estas conclusiones son válidas no sólo para el caso de *El mayor encanto amor*, sino para otros muchos.

Otro ejemplo que nos parece muy significativo es el de *Los tres mayores prodigios*, una obra muy poco estudiada de Calderón que resume perfectamente todas las características mencionadas. Se representó la noche de San Juan de 1636, en el patio del Buen Retiro, con un extraordinario aparato escénico. También en este caso el aspecto político ha sido central en los escasos estudios críticos. Así, se ha subrayado que se trata de un claro ejemplo de obra de arte puesta al servicio del poder, ideologización reforzada mediante el uso durante la representación de pinturas de Zurbarán.<sup>33</sup> Sin embargo, otros —o incluso los mismos— estudiosos han matizado después esa interpretación fuertemente politizada de esta obra, viendo en ella una especie de farsa amable de intenciones puramente lúdicas, o hasta una burla del concepto del honor, incluso de los propios cuadros de Zurbarán.<sup>34</sup> Calderón puso especial énfasis

---

<sup>32</sup> Para el caso de Lope de Vega véanse las consideraciones, a propósito de una de sus comedias mitológicas, de Michael Kidd, quien cree que «the possibility that Lope's theater may have been subtly critical of the society in which it developed forces a reconsideration of perspectives such as those of José Antonio Maravall» («The Performance of Desire: Acting and Being in Lope de Vega's *El laberinto de Creta*», *Bulletin of the Comediantes*, 47:1, 1995, pp. 21-36. Martínez Berbel puntualiza que «no se puede pensar que Lope intentara transgredir en ningún sentido. Las tesis de Maravall son perfectamente soportadas por esta obra. [No estamos] ante un planteamiento subversivo por parte del autor madrileño [...] Lope no fue nunca nada parecido a un autor opuesto en ningún modo al sistema, sino todo lo contrario, una parte importantísima y comprometida con el mismo» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, pp. 163-164).

<sup>33</sup> Véase Constance Rose, «El arte de escribir: *Los tres mayores prodigios* de Calderón y la pintura», *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano*, Passau, 1993, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Steiner, 1994, pp. 243-252.

<sup>34</sup> Susana Hernández Araico, «Política imperial en *Los tres mayores prodigios*», *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, Steiner, 1991, pp. 83-94; Constance Rose, «Was Calderón Serious?

en la veta cómica de esta extraña obra donde, además de incluir hasta tres graciosos, ridiculiza a los principales héroes de la Antigüedad (la comicidad de *Los tres mayores prodigios* es tan densa que habrá de ocuparnos en otro momento de forma más detenida). Así pues, ¿hasta qué punto pueden hacerse lecturas políticas tan rotundas si nos enfrentamos a una obra de encargo tan llena de elementos cómicos, incluso satíricos?

Volviendo a la notable comicidad desarrollada por Calderón en *La fiera, el rayo y la piedra*, glosada por Aurora Egido con ilustrativos comentarios, conviene insistir en que al gracioso Lebrón le acompaña otro, Brunel, que actúa también como contrapunto irónico y desmitificador de la épica fantástica y heroica, enlazando con la parodia de la caballería andante. Brunel se tiene a sí mismo, de hecho, por «escudero andante»; es el antihéroe por excelencia, encargado también de romper la ficción dramática o de reseñar incluso esas libertades que se tomaba Calderón en la recreación mitológica (por ejemplo, advierte a Ifis que se ha librado de la horca, ya que según la leyenda se ahorcó tras la muerte de Anajarte, mientras que en la comedia carece de iniciativa cuando la convierten en estatua).<sup>35</sup>

Apuntaba en su día Egido una hipótesis relacionada con el tema que estamos abordando, corroborada recientemente:

Es evidente que a la comicidad de *La fiera* habría que añadir la que proporcionaron la loa y los entremeses que la acompañasen. Es posible que estas piezas menores fuesen de Calderón o de algún otro autor, como Solís, y que tuviesen alguna conexión con la comedia propiamente dicha. En cualquier caso, y aunque ignoremos cuáles fueron, deben tenerse en cuenta a la hora de valorar la obra que nos ocupa, encerrada

---

Another Look at *Los tres mayores prodigios*», *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 246-252.

<sup>35</sup> Calderón, por cierto, utilizó el mismo nombre para los graciosos de otras comedias suyas, *El segundo Escipión* y la antes mencionada *Auristela y Lisidante* (sobre la onomástica calderoniana, véase Javier Huerta y Héctor Urzáiz, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002). El Brunel de *El segundo Escipión* no es tampoco un gracioso más: tontorrón y bienintencionado, rivaliza con otra figura del donaire, Turpín, pícaro, astuto y desvergonzado, formando una especie de precedente de la pareja farsesca «payaso tonto-payaso listo». Las peleas de este dúo cómico son absolutamente disparatadas y se salen también de la norma, dando un tono sorprendente a esta obra calderoniana también poco conocida.



y mezclada con la voz, la música y la acción de unas obras «menores» más o menos conectadas con la comedia y que servirían de contrapunto festivo y tal vez de apoyo desmitificador a los pasos cómicos de León, Pasquín y Brunel.<sup>36</sup>

Marcella Trambaioli ha conjeturado con solvencia —aunque sin el apoyo documental que lo ratifique en todos sus extremos— que un entremés en dos partes escrito por el propio Calderón, titulado *La premática*, fue el que se representó con *La fiera, el rayo y la piedra* en una primera versión distinta de la que conocemos. Lo más interesante de este dato es que permite establecer una conexión temática y textual entre la obra principal y los entremeses que se hicieron en los descansos de esta larga representación mitológica.<sup>37</sup>

Al año siguiente, 1653, Calderón volvió a escribir una fiesta mitológica para Palacio. Se trata de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada en el Coliseo del Buen Retiro.<sup>38</sup> La parte cómica de la obra la desarrolla el villano Bato —interpretado por el famoso actor Juan Rana—, que va dando cierto contrapunto a las hazañas de Perseo y sus peroratas subidas de tono heroico. Pero su papel cómico no va mucho más allá del de cualquier gracioso de una comedia al uso. Actúa siempre como un cobarde, pero sin poner en tela de juicio las acciones de los dioses y héroes, y limitándose a algunos chistes no demasiado osados. Quizá el momento en que más claramente participa Bato del humor distanciador típico de las comedias mitológicas sea al final de la obra, cuando un asombrado Lidoro refiere que Perseo le ha cortado la cabeza a Medusa, de cuya sangre ha nacido el caballo alado Pegaso, sobre el que el héroe

---

<sup>36</sup> Egido (ed.), *La fiera, el rayo y la piedra*, pp. 77-78.

<sup>37</sup> «El motor de la acción de las dos obras festivas es el contraste burlesco entre el amor correspondido y el amor ingrato, y éste, aunque desarrollado en un contexto muy distinto, es el mismo eje temático que rige la trama de *La fiera*, presidida por la discordia entre Cupido y Anteros» (Marcella Trambaioli, «Los entremeses de *La premática*: ¿contrapunto festivo de *La fiera, el rayo y la piedra*?», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 1165-1174; cita en pp. 1165-1166).

<sup>38</sup> En relación con las lecturas políticas del teatro mitológico a las que venimos aludiendo, Alistair Malcolm recuerda también que «si primero Olivares había hechizado al rey como la Circe en *El mayor encanto amor*, después era su sobrino, don Luis de Haro, como nuevo valido del rey quien le hizo dormir como el Morfeo de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*» («Teatro del gobierno. Las obras de Calderón representadas ante los consejos de Felipe IV en los años 1650», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 637-648; cita en p. 645).

surca los aires, acompañado por un templo volador. La narración de hechos tan asombrosos produce gran impacto y turbación sobre toda la selecta concurrencia (Andrómeda, el rey Políditas y otros), excepto sobre Bato, quien se pregunta (probablemente en un aparte) «¿Y habrá algún bobo después / que piense que es verdad esto?».

Calderón volvió a usar la misma broma en otra comedia mitológica de 1661, *Eco y Narciso*, repleta igualmente de comicidad (véanse en la nota 47 otros comentarios sobre esta obra y *El monstruo de los jardines*). El gracioso se llama también Bato<sup>39</sup> y, en el clímax final, con Eco volviéndose aire y Narciso transformándose en flor, dice «¿Y habrá bobos que lo crean? / Mas sea cierto o no sea cierto, / tal cual la fábula es / esta de Narciso y Eco». La otra comedia mitológica que Calderón escribió en 1661, *El hijo del sol, Faetón* —que no tratamos aquí por su estricto carácter de advertencia política, carente de estos rasgos de humor— termina también con un aviso doble: «Con que los bobos / lo creerán, y los discretos / sacarán cuán peligroso / es desvanecerse».

En 1657 Calderón escribió *El golfo de las sirenas*. Esta obra (que, como hemos dicho, se representó sin piezas breves, ya que el propio Calderón insertó dentro del argumento las escenas equivalentes a la loa y la mojiganga) trata de los amores de Ulises con Caribdis y Escila, y recrea varios episodios de *La Odisea*: los encantos de Circe, los problemas de los marineros de Ulises con las sirenas, etc. El gracioso es un pescador simple llamado Alfeo, representado también por Juan Rana. *El golfo de las sirenas* presenta un nuevo aumento de la comicidad con respecto a lo que era habitual; sobre todo teniendo en cuenta que el personaje de Alfeo sufre un desdoblamiento que crea un distanciamiento paródico. Al final de la comedia, ha dejado de ser Alfeo y se le llama por su nombre, Juan Rana, cuando sufre la primera de una serie de muertes cómicas, que luego no serán tales. Después, en lugar del desenlace habitual, Calderón enlaza el final de la comedia con el comienzo de la mojiganga, donde Juan Rana hace ya de sí mismo y vuelve a no-morir. En nuestra opinión, es en esta fiesta teatral donde toda esa veta de comicidad incipiente, más o menos contenida, se convierte en verdadera seña de identidad de las comedias

---

<sup>39</sup> Calderón utilizó asimismo este nombre para sus graciosos de la comedia *El alcaide de sí mismo* y el auto sacramental *Los sueños de José* (Huerta / Urzáiz, *Diccionario*, pp. 99-100). Aparece también en las comedias mitológicas de Lope de Vega.

mitológicas palaciegas, sobre todo en las zarzuelas, es decir, en las obras más cortas. Así lo comentan también Kazimierz Sabik y María José Martínez, respectivamente:

Cabe destacar la importancia de lo cómico en la obra, que incluso cobra más importancia que lo serio si se tiene en cuenta la totalidad de la pieza (o sea, además del texto de la égloga, la loa y la mojiganga final). Este hecho no puede extrañar si tenemos presente el que la zarzuela sea un género híbrido: mezcla de la palabra recitada y del canto, de lo cómico y lo serio.<sup>40</sup>

Dramaturgos como Calderón en el fin de fiesta de *El golfo de las sirenas*, o Antonio de Solís en las loas de *Eurídice y Orfeo* y *Triunfos de amor y fortuna*, usan precisamente esta convención para producir, en vez de una ruptura, un efecto de continuidad burlesca.<sup>41</sup>

Teresa Ferrer matiza, sin embargo, que «la parodia tiene que ver con las fórmulas más externas y convencionales del teatro cortesano, con el tono áulico que se ve obligado a adoptar el poeta cortesano o con el uso de la tramoya escénica que exige toda fiesta palaciega, pero no con el contenido ético que Calderón propone». Y es que, a su juicio, también en el caso de *El golfo de las sirenas* pueden hacerse lecturas políticas —o como quepa calificarlas— similares a las comentadas a propósito de *El mayor encanto amor* o *Los tres mayores prodigios*:

Sería inevitable leer, más allá de una advertencia al género humano sobre los peligros que le acechan, una advertencia personal al monarca, cuya afición por las mujeres es bien conocida, así como los tormentos, temores y sentimiento de culpa que esto le ocasionaba, y que se reflejan de manera sincera en su correspondencia con la monja María de Jesús de Ágreda. [Ésta] se lamentaba, en carta a don Francisco de Borja — personaje que la informaba regularmente sobre los asuntos de la corte, incluidos los galanteos del rey—, de que el monarca hubiese vuelto a sus «mocedades antiguas», en referencia a los rumores sobre la existencia de una nueva amante del monarca [...] En *El golfo de las sirenas* es el propio Ulises, en referencia a su aventura con Circe, el que

---

<sup>40</sup> Sabik, *El teatro de corte*, op. cit., p. 31.

<sup>41</sup> María José Martínez López, «*Esta locura que veis*: el entremés del siglo XVII», *Ínsula*, 639-640, marzo-abril del 2000, pp. 5-8; cita en p. 6.

esboza la idea de que la corrupción del príncipe trasciende el ámbito de lo privado para proyectarse sobre el ámbito de lo público.<sup>42</sup>

En 1660 Calderón estrenó en el Coliseo del Buen Retiro dos importantes obras musicales: *La púrpura de la rosa* (17 de enero) y *Celos, aun del aire, matan* (5 de diciembre). Esta última es una ópera sobre el tema de Céfalos y Pocris, en tres actos y enteramente cantada (es decir, el arquetipo de la ópera), en la que los graciosos Floreta, Clarín y Rústico otorgan también un predominio del humor, sobre todo a través de las zoomorfosis de este último (león, oso, lobo, tigre, lebre y jabalí), una animalización carnavalesca que supone una clara degradación grotesca: «Al lado de lo trágico se introduce lo cómico, dándole mucha importancia en la estructura de la pieza. Las transformaciones del gracioso Rústico recuerdan los recursos de la *commedia dell'arte*».<sup>43</sup> Esta veta cómica la amplificó Calderón en *Céfalos y Pocris*, comedia burlesca del mismo año en la que parodia la propia *Celos, aun del aire, matan*.

En un trabajo reciente, Elena di Pinto estudia conjuntamente un mosaico de tres comedias «contemporáneas en la mesa de Calderón» pero de diferente género (una comedia caballeresca, una mitológica y una burlesca), apuntando una hipótesis sobre los mecanismos de la risa en los variados subgéneros de la comedia muy cercana a la que estamos exponiendo:

Es importante resaltar la evolución del gracioso en las tres comedias. Hay que destacar en *Auristela* y *Lisidante* la intervención de los criados Brunel y Merlín, siendo el primero algo cobarde y codicioso como

---

<sup>42</sup> Teresa Ferrer Valls, «El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga», *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale Palermo 14-17 de Dicembre 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 293-308.

<sup>43</sup> Distinta opinión tiene a este respecto Alfredo Hermenegildo: «El gracioso [de *Celos, aun del aire, matan*] asume una función marginada, subalterna y semidesligada de la articulación fundamental de la comedia [...] El personaje de la libertad carnavalesca ha sido transformado e integrado en una secuencia que sirve los intereses de la verdad oficial, los de Diana. Cuando el personaje vive en el espacio de lo grotesco, está descubriendo una situación que favorece al señor. Los espejos cóncavos de la farsa devuelven la imagen normal de un objeto anormal, ya que deforman una realidad ya deformada [...] Es decir, se ha pervertido el sentido liberador de la carnavalización, de lo grotesco, para reducirlo a simple signo creador de comicidad dentro de un espacio impermeable a lo popular» (*Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, p. 232 y 240-241).

corresponde a su papel y basándose su gracia esencialmente en la palabra, mientras que el segundo tiene un tipo de risa más primario basado en las bofetadas y golpes [...] Los graciosos de *Celos, aun del aire, matan* son Clarín y Rústico [...] la actitud de ambos (sobre todo la de Rústico con sus múltiples metamorfosis animalescas) es bastante histriónica y carnavalesca, y su presencia está plenamente justificada como preámbulo de la obra burlesca. Como si fuera una gradación en lo burlesco, en la gracia de la fiesta carnavalesca, primero se representa *Auristela...*, comedia nueva al uso en la que los graciosos tan sólo poseen esa natural conciencia metateatral, luego *Celos...*, más carnavalesca, si bien en el marco mitológico, y antecedente más evidente para el público, en la que los graciosos tienen conciencia teatral y matiz carnavalesco y por último la tercera, *Céfalo...*, ya abiertamente burlesca.<sup>44</sup>

En cuanto a *La púrpura de la rosa*, está escrita en un solo acto (brevedad característica de la zarzuela), pero fue totalmente musicada (seña de identidad de la ópera); por ello, los musicólogos la catalogan como semi-ópera. Recrea esta obra el mito de Venus y Adonis, con la participación destacada también de Marte; parece que el hecho de que se represente el desconcierto de éste y el triunfo de Venus no es casual, ya que se conmemoraba así el fin de una guerra (con la firma de la Paz de los Pirineos) y el acuerdo de una boda (la de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia). Pero la interpretación política no es la única que se ha dado a esta obra, ya que algunos consideran que Venus representa el amor cristiano, Adonis al hombre condenado por los pecados de sus padres y Marte a Satanás. Pero incluso quienes hacen esta exégesis religiosa de *La púrpura de la rosa* consideran que la presencia de la acción cómica paralela protagonizada por los villanos Celfa y Chato «adultera el mito de Venus y Adonis», y que las tensiones dramáticas de la obra «también tienen un aspecto ridículo». Los responsables de la mejor edición de esta obra se muestran sorprendidos por el hecho de que, en una representación de 1680, *La púrpura de la rosa* fuera acompañada nada menos que por tres entremeses: *Las beatas*, de Antonio Barrientos, *Los*

---

<sup>44</sup> Elena di Pinto, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela* y *Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan* a *Céfalo* y *Pocris*», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 997-1006; cita en pp. 1001-1002.

*estudiantes*, de Alonso de Olmedo, y *El abad del Campillo*, de León Merchante.<sup>45</sup> Pero, en nuestra opinión, es precisamente un contexto de gran comicidad el que justifica la presencia de tanto entremés para una obra en un solo acto.

Volviendo a los villanos Celfa y Chato, sus disputas matrimoniales, dispersas a lo largo de la obra, constituyen casi una especie de entremés inserto en el argumento principal. Pero el hecho de que Celfa sea pretendida por el personaje de Dragón, soldado del dios guerrero Marte, da pie a una serie de equívocos y juegos de palabras que se emparentan textualmente con el entremés *El dragoncillo*, también de Calderón, donde recordemos que el propio dramaturgo remedaba su drama de honor, *El alcalde de Zalamea*. De ahí que la pretendida dignidad castrense de Dragón sea puesta en evidencia ya desde antes de aparecer, cuando el personaje del villano le menosprecia llamándole «soldadillo». Chato evidencia la relación intertextual con el entremés *El dragoncillo*, cuando dice: «Y pues venimos / a este monte sólo a fin / de hacer leña, yo sabré / cortar un garrote que / diga si es dragón o no». Y cuando Marte llama a Dragón a voces, Chato, en permanente disputa con su mujer, le pide al dios guerrero: «No al Dragón llamar intentes [...] que no hace falta el Dragón / adonde está la serpiente»; compárense estos versos con los siguientes de *El dragoncillo*: cuando Teresa le pide a su marido que no la deje a solas con la compañía de dragones, éste le responde: «Sin razón te quejas, / que a ti no te harán mal, que sois parientes». «¿Parientes?», se pregunta Teresa. «Sí, dragones y serpientes.» No cabe duda, pues, del diálogo intertextual que se establece entre *La púrpura de la rosa* y el entremés; lo que no sabemos, dada la ausencia de datos cronológicos referentes a *El dragoncillo*, es de qué forma concreta se produjo y en qué se asemejó a la relación antes vista entre *La fiera, el rayo y la piedra* y los entremeses de *La premática*.

\*\*\*

Tras la muerte de Felipe IV en 1665 se suspendieron prácticamente

---

<sup>45</sup> Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, ed. *La púrpura de la rosa*, op. cit.

todas las actividades teatrales, tanto en Palacio como en los corrales de comedias. Las únicas representaciones dramáticas desde entonces, y hasta 1670, fueron los autos sacramentales que los ayuntamientos encargaban para la celebración del Corpus Christi.

Las representaciones teatrales en Palacio tras los cinco años de luto oficial se reanudaron con *Fieras afemina amor*, también de Calderón, estrenada en enero de 1670, aunque había sido prevista para el 22 de diciembre de 1669, fecha del cumpleaños de Mariana de Austria. El tema de esta pieza mitológica es el ciclo de los trabajos de Hércules. Aunque nos deja también algunas notas de interés para el asunto que nos ocupa, hay que señalar que *Fieras afemina amor* es una de las obras en que se ve con mayor claridad el trasfondo político que Neumeister atribuye a este género (parece que el argumento de la obra y algunos de sus personajes podrían simbolizar de alguna manera el conflicto político entre la reina Mariana y su enemigo, don Juan de Austria).

En cuanto a la parte cómica, el encargado de su ejecución es el gracioso Licas, presente sobre todo en la primera jornada. Además de los rasgos cómicos habituales, Licas «es el antihéroe, el hombre que muestra hasta qué punto es fantásticamente absurda la conducta de su maestro. Es glotón y cobarde, como la mayoría de los graciosos de Calderón, pero es una faceta muy menor de su papel. Su función real en la obra es la de presentar actitudes humanas normales como contraste con las heroicidades inhumanas de su amo, Hércules».<sup>46</sup> De hecho, nada más empezar le llama «majadero» por preferir enfrentarse con el león de Nemea en lugar de irse con unas ninfas. Cuando intentan entrar al palacio de Libia, una voz femenina le advierte cantando a Hércules desde dentro: «¡Ay mísero de ti!, y ¡ay infelice! / [...] si aquesa puerta / intentas ver, para tu ruina, abierta», evocación autoperódica que Licas interrumpe diciendo: «Ése es otro cantar». No es la única alusión de Calderón a *La vida es sueño* en esta fiesta, tanto en la propia pieza principal como en las obritas cómicas con que la sazonó.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Edward Wilson, ed., Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, Kassel, Reichenberger, 1984, p. 37; la traducción es nuestra.

<sup>47</sup> La misma broma autoperódica encontramos en otra comedia mitológica de Calderón, *El monstruo de los jardines*, estrenada en julio de 1661. Esta obra trata sobre el personaje de Aquiles, pero no hay casi rastro en ella del humor paródico y satírico que nos ocupa. Sí, como

Y en este punto queremos detenernos en una cuestión de recepción crítica de la obra que incide de nuevo en la conexión temática de la obra principal con sus piezas breves. Además de la loa que la acompañó en la edición de 1683 (*Sexta parte*), *Fieras afemina amor* se representó junto con el entremés *El triunfo de Juan Rana*, y con un sainete y un fin de fiesta sin nombre a los que María Luisa Lobato quiso titular, respectivamente, *Hermosura y discreción* y *El tamborilero*, señalando que «ambas obras breves pueden considerarse exentas y no deja de extrañar que se haya hablado hasta el momento poco de ellas y de su atribución, que pienso no deja dudas».<sup>48</sup> Edward Wilson decía a este respecto, en su edición de *Fieras afemina amor*, que «probablemente todas estas piezas eran de Calderón [...] El entremés, el sainete y el fin de fiesta parecen tener poca conexión con la propia obra; quizá su función era proporcionar un contraste con ella».<sup>49</sup> Wilson murió en 1977, sin terminar esta edición de *Fieras afemina amor*, pero en 1984 remataron la labor Don Cruickshank y Cecilia Bainton, quienes subsanaron algunos errores de apreciación del benemérito investigador, entre ellos el contenido en las palabras que acabamos de citar, que matizan de la forma siguiente:

Hemos dejado este comentario, puesto que es indicativo de cómo tanteaba Wilson estas piezas hace veinte años; pero sospechamos que finalmente advertiría sus conexiones temáticas con la obra principal, conexiones que hemos mencionado en las notas. La unidad temática del programa completo de *Fieras* tal vez refuerza la probabilidad de que el

---

hemos dicho, en la pieza que formó «pareja» con ella, la mencionada *Eco y Narciso*; Neumeister, de hecho, considera que «*El monstruo de los jardines* se muestra en su contenido como repetición, continuación y resolución sumamente significativas de *Eco y Narciso*. Debe haber sido representado, pues, no sólo después de *Eco y Narciso*, sino que, como demostrará la presente interpretación, relega esta fiesta casi al papel de un prólogo, que a su manera bucólica, según la moda, no hace más que anunciar y preparar la elaboración del tema en *El monstruo de los jardines*» (*Mito clásico y ostentación*, op. cit., p. 163). Remitimos, pues, al detenido estudio que hace Neumeister de estas dos obras, o «fiesta doble», como la llama, de mayor alcance que lo que pudiéramos decir ya aquí, pues se vincula con aspectos filosóficos y religiosos.

<sup>48</sup> «Calderón en los sitios de recreación del Rey», op. cit., p. 202. Agustín de la Granja rotula de forma similar el primero de los sainetes, *Hermosura es discreción*, en su reciente edición comentada de este texto: «El “segundo sainete” para la comedia *Fieras afemina Amor*: breve comentario, propuesta de título y edición», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 987-996.

<sup>49</sup> Wilson, ed., *Fieras afemina amor*, op. cit., p. 25.



mismo Calderón escribiera las cinco piezas.<sup>50</sup>

Así lo ve claramente también Lobato, quien recuerda que estamos ante «uno de los pocos casos conservados de piezas cortas calderonianas de tono cortesano» y considera que existe una estrecha relación entre todas esas obritas, aunque en este caso menor respecto a la obra larga: «Tiene la particularidad de conservarse íntegra y es una de las raras excepciones en que Calderón integró en ella un sainete y un fin de fiesta cortesanos, bien distintos de otras piezas breves de su producción entre las que se encontraría el entremés de *El triunfo de Juan Rana*, representado como intermedio de la 1ª y la 2ª jornadas de esta comedia».<sup>51</sup>

Este entremés de *El triunfo de Juan Rana* comienza con una voz que pide ayuda para el actor Escamilla, quien aparece a punto de caerse de un burro mientras dice: «Hipogrifo violento, / mira que eres un mísero jumento, / y no toca a tu estilo el desbocarte; / ¡jjo burro!, no te empeñes en matarte». Escamilla fue el sustituto de Juan Rana, que aparece en este entremés de forma testimonial, ya casi impedido para caminar. Probablemente, el mismo Escamilla se desdobló en el gracioso Licas de la obra principal, *Fieras afemina amor*. Al igual que Juan Rana, transmutado en su propia estatua, Escamilla hace en este entremés el papel de sí mismo.<sup>52</sup> También el lugar de la representación se hace presente a través de alusiones a ciertos rincones de Palacio donde ha de colocarse la estatua de Rana; un soldado, por ejemplo, apunta que el lugar más propicio es la que llama «Sala de las Burlas», al parecer un aposento conocido en realidad como «la pieza de los bufones» porque allí colgaba la conocida serie de retratos dedicados por Velázquez a estos personajes.<sup>53</sup> ¿Qué mejor lugar para dejar testimonio del homenaje al bufón teatral por excelencia?

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, n. 7.

<sup>51</sup> «Calderón en los sitios de recreación del Rey», op. cit., p. 202.

<sup>52</sup> En nuestro citado artículo «Más sobre reescritura teatral: *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?» estudiamos una versión de esa zarzuela calderoniana reelaborada por el dramaturgo semidesconocido Baltasar de Funes a finales de siglo. Si la versión original contó con Juan Rana en los papeles de gracioso, en la reescrita por Funes era ya Escamilla quien protagonizaba la parte cómica; se cambiaron incluso chistes y algunos versos de la comedia para adecuarlos a su presencia.

<sup>53</sup> Sobre este tema de las llamadas «sabendijas palaciegas», véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.

Siguiendo con las referencias burlescas al propio argumento de *Fieras afemina amor*, Juan Rana se ríe de sí mismo diciendo: «Puesto yo de Cupidillo, / parezco divinamente». Si los espectadores acababan de ver actuar en la primera jornada de la comedia a un Cupido *serio* que intenta clavar sus flechas en el misógino Hércules, ahora el dios romano del amor aparece como un *Cupidillo* gordo y enano. Las ninfas que salen a cantar a continuación acentúan esta línea de autoparodia, y Calderón bromea con las convenciones utilizadas por él mismo en la loa que había escrito para abrir la fiesta de *Fieras afemina amor*, ironizando sobre los pomposos términos que se manejaban en las loas cortesanas para referirse a los monarcas.<sup>54</sup> Pero da la impresión de que Calderón va incluso un poco más allá cuando desliza (muy sutilmente, eso sí) alguna que otra pulla hacia el rey Carlos II y su madre, la reina regente Mariana de Austria, aludiendo a los muchos años de una y a la hermosura del otro. El pobre Carlos, como es sabido, distaba mucho de ser hermoso, pero ya hemos dicho que las burlas sobre sus taras no eran infrecuentes. Aludíamos antes a las consideraciones a este respecto de Javier Huerta en su edición de la comedia burlesca *Las bodas de Orlando*, obra de 1685; veamos ahora detenidamente sus palabras, aplicables también al caso que nos ocupa:

La loa acaba con la alabanza del rey, a quien se halaga con epítetos tan increíbles, como «bello Sol», «Marte» y «Adonis». Hay muchos retratos de Carlos II, realizados por Coello o Carreño de Miranda, para comprobar lo exagerado de tales calificativos, pero especialmente a cuento viene aquí la minuciosa, aunque no poco cruel, descripción que del último de los Austrias, hiciera el Nuncio del Papa [...] Teniendo en cuenta la catadura física del personaje, puede presumir el lector la soterrada punta cómica que los asistentes más maliciosos de entre el público tenían oportunidad de sacar [...] En otro contexto no festivo y seguramente en presencia de un rey no tan débil como Carlos II, es muy probable que la ocurrencia del verso final [una alusión a la infertilidad del rey] no hubiera podido darse [...] La

---

<sup>54</sup> Algo muy parecido ocurre en la loa de *El golfo de las sirenas*, antes comentada: «En la Loa subyace un gesto autoirónico de Calderón hacia su propia actividad como poeta áulico, y una mueca de burla hacia las pautas a las que obligaba el género [...] es al mismo tiempo una loa áulica y una parodia de sí misma y de todas las piezas de su especie. Y otro tanto ocurre con la mojiganga» (Ferrer, «*El golfo de las sirenas...*», op. cit., p. 306).

analogía del monarca con el rey de las fieras [el león] sigue proporcionando carnaza para la chacota general. Eso sí, se dice explícitamente: el cachorro que nazca ha de heredar la belleza de la madre y no la imposible del padre.<sup>55</sup>

Volviendo a los jocosos comentarios del Licas de *Fieras afemina amor*, a comienzos de la segunda jornada Hércules le pregunta a su criado si ya le esperan en Libia para recibirle con las calles adornadas y sobre un carro triunfal, precisamente el vehículo en el que acababa de desfilarse en escena el lisiado Juan Rana. La expectativa del presuntuoso héroe se ve frustrada: «No, señor, no hay de eso nada». Por las paradojas del destino, el carro triunfal está reservado para el héroe cómico.

Calderón escribió otro sainete para el segundo entreacto y también el fin de fiesta, pero ambas piezas carecen esta vez de intención cómica. El sainete es una sucesión de canciones de temática amorosa y lenguaje alambicado y pomposo, rematadas con nuevas alabanzas a la monarquía (la reina, en este caso). También el fin de fiesta se aleja de la algarabía cómica que caracterizaba a las piezas destinadas a poner el broche en las representaciones teatrales, e incide en esta línea de adulación regia. *Fieras afemina amor* resulta, pues, un excelente ejemplo de cómo las comedias mitológicas palaciegas eran un híbrido de representación cómico-festiva disparatada y de ceremonia de afirmación política y exaltación monárquica.

La otra pieza escrita por Calderón ese mismo año de 1670 también parece venir a darle la razón a los que, como Neumeister, consideran el teatro palaciego como un tipo de literatura fuertemente ideologizada. Se trata de *La estatua de Prometeo*, última obra mitológica que Calderón escribiera para los palacios españoles. Es una pieza en tres jornadas bastante atípica, precisamente por carecer de esa vertiente cómica y a veces paródica de la mayor parte de las comedias mitológicas. Hay, claro, un gracioso, el criado Merlín, cuyas intervenciones sirven también para contrastar con la dignidad de los protagonistas (como cuando se burla de la supuesta muerte a manos de una fiera de Prometeo, arquetipo del hombre de letras:

---

<sup>55</sup> Huerta Calvo, *Una fiesta burlesca*, op. cit., pp. 17-20.

«Sería un gran plato en su mesa, porque el que crudo sabía tanto, forzoso es que sepa más cocido o asado»). Pero lo cierto es que hay poca diferencia entre este Merlín y el gracioso de cualquier otra comedia al uso. Por otra parte, no se tiene constancia de cuáles fueron las obras breves que acompañaron a *La estatua de Prometeo*, así que este caso es muy poco representativo de la comicidad en la fiesta mitológica palaciega. Además, se trata de otra de las obras de Calderón más claramente contaminadas de intenciones políticas (parece que se escribió también al hilo de los problemas con Juan de Austria y de algunas disputas territoriales).

Aunque desde 1670 hasta su muerte Calderón no volvió a escribir ninguna otra obra de tema mitológico para la Corte española, sí lo hizo en 1671 para celebrar en Austria el cumpleaños de la reina Mariana. Se trata de *Fineza contra fineza*, comedia sobre Venus y Diana representada en Viena el 22 de diciembre con su loa y dos entremeses anónimos: *Eurídice y Orfeo* y *La novia barbuda*. Esta última fiesta mitológica nos parece paradigmática de lo que venimos exponiendo hasta ahora, sobre todo por la presencia de esos entremeses (se desarrolla en el texto de la comedia una acción cómica paralela, aunque sin demasiados excesos). Sommer-Mathis ha señalado que «en el primer entremés, *Eurídice y Orfeo*, se presenta el mito clásico de Orfeo de una manera bastante drástica, y en el segundo, *La novia barbuda*, se contrasta el tema amoroso de la comedia con una escena cómico-popular».<sup>56</sup> Incluso Neumeister, partiendo desde su particular interpretación política, no deja de señalar que los entremeses se refieren al mismo tema que la comedia, el amor, pero desde una óptica muy distinta; merece la pena que en esta ocasión citemos sus palabras, que no requieren de más comentarios por nuestra parte:

El tono es burlesco y contrasta directamente con la acción noble de la comedia [...] El autor del entremés —con mucha probabilidad no es Calderón— juega sin ninguna piedad con el mito trágico de los dos amantes y de su muerte provocada sin titubear por las parcas [...]

---

<sup>56</sup> Andrea Sommer-Mathis Sommer, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro*, de Lope de Vega. I. El contexto histórico-cultural», «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, II, pp. 201-216.

Asimismo el segundo entremés, *La novia barbuda*, se refiere al tema del amor de manera burlesca. Camuso se disfraza de mujer y cinco galanes grotescos le hacen la corte. El entremés termina, antes de comenzar la tercera jornada de la comedia mitológica con el triunfo del amor, con la burla del amor. La acción dramática de *Fineza contra fineza* tiene así su contrapeso, no sólo en la figura del gracioso, representado aquí por Lelio y su compañera Libia, sino también en los dos entremeses burlescos. La sabiduría de los autores y directores de teatro del Siglo de Oro establece por estos contrastes un equilibrio estético y afectivo muy fino entre la fiesta, la comedia y los valores en vigor.<sup>57</sup>

### ■ LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE LOS EPÍGONOS DE CALDERÓN

Tras abandonar Calderón la composición de estas fiestas mitológicas para Palacio, otros dramaturgos recogieron su testigo: Agustín de Salazar, con *Tetis y Peleo*, de 1671, o *Los juegos olímpicos*, de 1673; Juan Vélez de Guevara, con *Los celos hacen estrellas*, de 1672; Juan Bautista Diamante, con *Lides de amor y desdén* y *Alfeo y Aretusa*, ambas anteriores a 1674; Francisco de Avellaneda, con *El templo de Palas*, de 1675; o Bances Candamo, autor ya muy de finales del siglo XVII. No hace ahora al caso repasar todas las fiestas mitológicas del último tercio de la centuria, pero unos cuantos ejemplos variados pueden poner claramente de manifiesto que, si Calderón dio un impulso muy considerable al desarrollo de una comicidad específicamente áulica, sus epígonos fueron todavía más allá por esta curiosa senda.

Un año después de que Calderón escribiera su última obra mitológica, Juan Vélez de Guevara estrenó en el Alcázar una fiesta teatral diseñada por él de principio a fin: *Los celos hacen estrellas*, comedia muy convencional y de escasa calidad acerca de los amores de Júpiter, Juno e Isis; fue acompañada de su loa, el entremés *La autora de comedias* y una mojiganga. Es una fiesta cuyos detalles se conocen perfectamente, al haberse conservado

---

<sup>57</sup> «Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón», *La puesta en escena del teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, 8, 1995, pp. 255-68; cita en p. 265. Curiosamente, el propio emperador Leopoldo I puso música a estos entremeses, conservados en la Biblioteca Nacional de Viena y ausentes en todas las ediciones de *Fineza contra fineza* posteriores a 1671 (Mercedes de los Reyes Peña, «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 195-231).

manuscritos, impresos, listas de actores, partituras con la música, incluso acuarelas de los decorados y mutaciones. Todo ello puede consultarse en una magnífica edición a cargo de Shergold y Varey, grandes especialistas en el teatro palaciego, en cuyas conclusiones sobre la dicotomía entre parodia y propaganda política queremos detenernos. Son muy atinados sus comentarios respecto al aspecto propagandístico, tendentes a matizar las interpretaciones exageradamente políticas para situarlas en su justa medida. Así, al explicar que un personaje es expulsado del cielo por haber ofendido a Júpiter, dicen:

No hemos querido desarrollar la posibilidad de que haya alusiones políticas en la zarzuela, por ser demasiado imprecisas y difíciles de captar. El público cortesano de 1672, sin embargo, no podía dejar de ver en la caída de Momo un ejemplo de lo que podría suceder a las personas que se encontraban cerca del poder real, si abusaban de su alta posición.<sup>58</sup>

El episodio a que se refieren debía de tener, desde luego, su miga. El deslenguado gracioso Momo, sin saber que el gran Júpiter le está escuchando, hace un chiste muy osado que provoca la ira del dios: hablando de Isis, la amante de Júpiter transformada en vaca por la celosa Juno, dice: «Que Júpiter la quiera / no es nuevo antojo, / que gustan de animales / los poderosos».<sup>59</sup> Júpiter — símbolo obvio del omnímodo poder real— monta en cólera contra el gracioso, al que llama villano y traidor, desterrándole de su reino. Momo intenta pedir perdón, pero es en vano; cosa lógica si nos fijamos en los términos: «Pelitos a la mar. / De la ira vengadora / la saña cruel olvida, / y perdóname, por vida / de la vaca, mi señora». No está claro el trasfondo de ésta y otras alusiones ni cómo las recibiría la corte de Carlos II, donde a buen seguro se vería con más claridad el destinatario de todos estos dardos. El teatro está

---

<sup>58</sup> Juan Vélez de Guevara, John E. Varey y Norman D. Shergold, ed., *Los celos hacen estrellas*, London, Tamesis, 1970, p. lxxvi, n. 207.

<sup>59</sup> A propósito de un pasaje de *El laberinto de Creta*, en que Lope altera un episodio del mito relativo al adulterio de Pasife con Júpiter metamorfoseado en un toro, señala Martínez Berbel que «debe interpretarse como un intento de Lope por suavizar un pasaje especialmente violento para la época. No se debe olvidar que estamos hablando de prácticas zoofílicas en pleno siglo XVII» (*El mundo mitológico de Lope de Vega*, p. 165).

sobrepasando aquí claramente los límites de la ficción, y alguna pista nos dan unos quejosos versos de Momo: «Cuando tu favor codicio, / privarme, señor, de oficio / es no dejarme privar». Aunque la alusión personal se ve aquí con más claridad que en ninguna otra obra, lo cierto es que en la mayor parte de las fiestas mitológicas cortesanas pueden encontrarse tanto elogios a los reyes como críticas veladas a los enemigos políticos.

Pero, junto a todo esto, hay también —y es lo más importante, ya que suele destacarse menos— una intención crítica, en ocasiones paródica, las más de las veces simplemente chistosa, pero incluso alguna que otra vez satírica, que se canalizaba a través del humor teatral. Es posible que el alcance de esta intención crítica fuera muy corto y desde luego, por volver a matizar, sería un error exagerar en este asunto, ya que entre las funciones de un dramaturgo cortesano no entraría precisamente la de fustigar al poder monárquico, para lo cual ya estaban articulados en la época otros mecanismos menos arriesgados.<sup>60</sup> Digámoslo de nuevo con las clarificadoras palabras de Shergold y Varey, cuando hablan del libre uso que en *Los celos hacen estrellas* se hace de las fuentes mitológicas:

Sigue muy de cerca a sus originales en cuanto al argumento, pero

---

<sup>60</sup> Ni siquiera en el caso de la comedia burlesca, a pesar de lo comentado hasta ahora, cabe ver intenciones críticas excesivamente osadas. «Es discutible —señala Javier Huerta a propósito de *Las bodas de Orlando*— suponer un trasfondo crítico subversivo a la comedia burlesca. Es obvio que la censura no lo hubiera permitido. La crítica ideológica de los personajes —los validos, la carencia del rey—, que no de las instituciones, se encauzó desde la clandestinidad de manuscritos y hojas volanderas, no desde la publicidad de los escenarios teatrales, máxime si éstos eran del palacio [...] Y, sin embargo, no encuentro inconveniente en proponer un lector/espectador ideal que, al tiempo que se riera de las gracias vertidas por los actores a lo largo de la fiesta, burlándose de los reyes y nobles ridículos de la ficción, supiera trascender su risa del tablado a la sala donde los reyes y los nobles de verdad se sentaban [...] Habría que admitir la posibilidad —en exceso grotesca— de que el rey, al que sin duda habrían de llegar en más de una ocasión las malicias contra su persona, pudiera encontrar ridícula su propia imagen. Pero cabe también la posibilidad más real: y es que los cortesanos más sagaces terminaran por confundir los reyes de la ficción burlesca con el de la realidad. En cualquier caso, considérese más o menos cierta la posibilidad transgresora de ésta y otras piezas que hemos comentado, lo cierto es que la comedia burlesca no deja títere con cabeza. Los mitos y las leyendas más arraigados en la conciencia nacional se ven sometidos a deformación» (*Una fiesta burlesca*, p. 36-37). Sobre los variados aspectos del supuesto carácter crítico del teatro del Siglo de Oro, cuestión bien polémica, véase el volumen *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

donde Ovidio y Calderón poetizan, Juan Vélez se muestra deliberadamente frívolo y superficial. Su obra sigue la convención de la mitología burlesca, ya bien establecida en la literatura española del siglo XVII, y convierte a sus dioses en figuras cómicas. El tono, sin embargo, no es el de la áspera caricatura de Góngora o de Quevedo, sino más bien de leve ironía.<sup>61</sup>

El personaje de Momo es el encargado de desarrollar aquí esa vertiente cómica. Más allá de los rasgos habituales —cobardía, glotonería, borrachería y charlatanería—, en los que se sigue muy de cerca el patrón calderoniano (incluso se copian algunos chistes del entremés *El triunfo de Juan Rana*), lo más interesante de este gracioso son las réplicas que va dando a los gestos y grandilocuentes parlamentos de los dioses, contrastando su sentido común con la sobreactuación de aquéllos, e interrumpiendo los elevados diálogos sobre amores y celos mantenidos por las deidades paganas con bruscos cambios de tono.

Demasiado bruscos, al parecer, para algunas mentalidades, ya que varios de sus chistes en el texto manuscrito fueron expurgados de la edición suelta impresa en el siglo XVIII; por ejemplo, cuando Juno oye una voz y pregunta quién canta, Momo responde «Alguna zagala que da a su descuido un verde, y a costa de otro cuidado, le engordará bravamente», zagala de la que dice también que «persigue bastante», malintencionados versos que valen para tachar a la ninfa de promiscua y prevenirle contra embarazos indeseados. «El humor de Momo era a veces demasiado fuerte para el gusto de mediados del siglo XVIII», dicen Shergold y Varey, pero parece que no para el de la corte de la reina Mariana y el joven Carlos.<sup>62</sup>

Además de estas salidas de tono, Momo desarrolla una acción paralela en *Los celos hacen estrellas* que parodia la acción principal y en general la temática mitológica al convertirse él mismo en una especie de dios mal disfrazado, zafio y burlón, que, al igual que los personajes elevados, sufre todo tipo de complicaciones,

---

<sup>61</sup> *Los celos hacen estrellas*, p. lxxvi.

<sup>62</sup> En sus conclusiones, sin embargo, rematan con una «nota irónica»: el rey sufría en esos días unas violentas fiebres, y «es muy posible que Carlos II no viera la representación que hemos estudiado» (*Los celos hacen estrellas*, p. cxi).



persecuciones e incluso metamorfosis. Se trata de un gracioso muy malicioso y osado: jura por la laguna Estigia —como el soldado de *El dragoncillo*, por cierto—; hace insolentes apartes, como cuando la diosa Juno intenta reclutarle como espía para enterarse de los enredos de su marido y él se pregunta «¿Qué pensará esta maldita?», o cuando ésta entona en un pasaje musicado, supuestamente conmovedor, sus tristes quejas de amor, apunta que «si no está con la tirria de sus celos, por su esposo volverá como una harpía».

Pero Momo no siempre se acoge al sagrado del aparte: también es capaz, rompiendo todas las reglas del decoro, de decirle a la diosa a su cara que «pues ningún día te satisfaces de celos, tienes, Juno, hambre canina», añadiendo que «siempre ha de estar la celosa rostrituerta y desabrida». Cuando se encuentran con una bella ninfa, Juno se pregunta si será ésa con quien su marido la engaña; Momo no tiene entonces empacho en «tranquilizarla», dejando constancia de la fama de mujeriego de Júpiter, bien ganada a lo largo de tantos episodios mitológicos de seducción: «No te aflijas, que ésta será, y serán cuantas en estos bosques habitan; que Júpiter, no es amante que repara en gullorías, y repartido entre todas, aun no les cabrá una brizna... de amor».

Momo reparte pullas contra todos, incluidos su señor Júpiter y su esposa («Adular a un majadero, del entendimiento a costa, es lo mismo que decir a una fea que es hermosa») y tampoco se libran los otros dioses del elenco: «Júpiter se anda a floleos, / Venus canta, Juno llora, / luce Apolo, hurta Mercurio, / Marte gruñe y Baco ronca». Ni siquiera en el momento supuestamente más dramático, cuando Mercurio sale a escena tras arrancarle la cabeza a Argos y con ella en la mano, se recata Momo: «No tienes mala cabeza, / con no tener buena cholla. / Con un sábado en la mano, / yo apostaré que te adora / la grasa de las cocinas / por dios de las pepitorias». En otro pasaje, unas ninfas ejecutan un baile en honor del dios Baco y Momo se mete en medio porque también pretende «holgarse, aunque vuestra bobería celebre los disparates de un dios, del vino abogado, por serlo de los vinagres, deidad zupia que en los brindis han permitido que mande». Los celebrantes se ofenden por haber «contra Baco osado decir disparates tan atrevidos», e intentan apalearlo, castigo del que le salva la intervención de Isis (nótese la

repetición en pocos versos del término *disparates*, que es el utilizado entonces para denominar a las comedias burlescas).

Finalmente, los danzantes la emprenden con Momo en una entremesil escena de desenlace «a palos», con un vocabulario muy similar al de las comedias burlescas. Dentro de esta lógica disparatada, el gracioso decide metamorfosearse en hiedra para escapar de la paliza que se le avecina. Si un poco antes se ha visto a Isis transformarse en vaca, ¿por qué no él en arbusto? Sus palabras mientras experimenta esta metamorfosis paródica evidencian la burla implícita de las convenciones del teatro mitológico: «Parece que ya me enyedo; / retacillos de deidad / aun me han quedado acá dentro».<sup>63</sup> Podrían aducirse muchos otros ejemplos, ya que cada acción de los dioses y ninfas va siendo ridiculizada por Momo, pero creemos que el verso «retacillos de deidad» es una bonita forma de caracterizar este bucle metateatral de la fiesta mitológica, prácticamente una comedia burlesca dentro de una comedia mitológica —supuestamente— sería.<sup>64</sup>

En términos muy parecidos se mueve la zarzuela *El templo de Palas*, escrita por Francisco de Avellaneda (quien también es autor de la loa, el entremés y la mojiganga que la acompañaron),<sup>65</sup> sobre el tema es la guerra entre los hijos de Edipo por el reinado de Tebas. Aunque Calderón ya no escribía para entonces obras mitológicas, su autoridad sobre estos géneros era indiscutible, de ahí que se le enviara el borrador para que diera su visto bueno. Don Pedro no pudo ver la representación por encontrarse enfermo, pero sus comentarios en el prólogo a la edición de la obra fueron muy elogiosos: «Lo escrito es tal que por sí se mantiene en tan merecida estimación por la variedad de los afectos, así en lo heroico de las lides, como en lo lírico de los amores. Pues es grave en las

---

<sup>63</sup> El antecedente de esta chusca metamorfosis habría que buscarlo, claro, en Calderón, concretamente en su zarzuela *El laurel de Apolo* (de 1658), donde el gracioso Rústico se convertía en árbol mientras gritaba: «¡Valedme, / dioses de mi devoción, / pues que lo sois, Baco y Ceres, / en este aprieto, en que ya / mi pie en raíz se convierte. / Mi pellejo una corteza / es, de la planta a la frente, / troncos mis brazos, y hojas / mi melena y mi copete».

<sup>64</sup> Varey y Shergold añaden que a partir del v. 151 de la mojiganga final se inserta una «canción que es un eco en tono burlesco del tema de la obra principal» (*Los celos hacen estrellas*, p. lxxxiv).

<sup>65</sup> Gema Cienfuegos Antelo prepara una edición del teatro breve de este dramaturgo para la colección Teatro Breve Español, de la editorial Iberoamericana-Vervuert.

sentencias, sutil en los conceptos y limpio en lo jocoso».<sup>66</sup> Cabe preguntarse qué quiere decir Calderón al hablar de un humor «limpio», porque si analizamos la comicidad de esta fiesta, volvemos a comprobar que excede los límites de lo que se podría considerar habitual.

*El templo de Palas* es una obra seria, de tono bastante convencional, pero una vez más llama la atención la preponderancia que adquieren el gracioso Requesón y otros personajes secundarios que desmitifican las actuaciones de los protagonistas de la obra. Como Bato en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, cada vez que uno de los personajes recita una de las partes cantadas de la comedia, Requesón se burla de ellos comparándolos con seres mitológicos cantarines, como las sirenas de Ulises o Filomela, metamorfoseada en ruiseñor. Si un enamorado entona sus tristes quejas de amor, el gracioso va haciendo continuos apartes con el público mofándose de sus ínfulas de desesperación. Si un personaje se suicida arrojándose al mar, Requesón ridiculiza su gesto con todo tipo de comparaciones cómicas; y si los dos hijos de Edipo se acuchillan y mueren entre las llamas que arden en el templo consagrado a Palas, en ese momento climático que debía mover a espanto al público, a este desmitificador personaje sólo le ocurre mofarse abiertamente de la pretendida dignidad de los personajes principales, diciéndole al público «ya se tuestan en las llamas los chicharrones de Venus» (chiste presente en otras obras del género, como *Los tres mayores prodigios*, de Calderón). ¿Cómo podría el público áulico tomarse en serio la acción representada?

También las piezas breves que acompañaron a *El templo de Palas* se caracterizan por un humor paródico y desmitificador: la mojiganga *El mundi novi* es de tipo burlesco, parodia de Lucrecia y Tarquino, y el entremés *El triunfo del vellocino*, por su parte, es una graciosísima deformación de la leyenda de Jasón y los Argonautas, llevada a las tablas por Lope y Calderón, entre otros, quienes le dotaron incluso de una dimensión prefigurativa como antecedente pagano del propio Jesucristo. Pero Avellaneda —sacerdote y censor de comedias, por cierto— echa por tierra toda esa tradición literaria

---

<sup>66</sup> Hemos transcrito ese texto en nuestro mencionado artículo «Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas*, de Francisco Avellaneda», pp. 207-208.

convirtiendo a Jasón en un perfecto despojo. Los *nobles anales* donde están inmortalizadas sus famosas hazañas no son aquí las relaciones de sucesos históricos, sino sus posaderas, señaladas sin recato —sería tal vez demasiado imaginativo decir que mostradas— ante un público compuesto por un jovencísimo Carlos II y su digna Corte. Los calzones que cubrían esas mismas posaderas, a la primera ocasión en que Jasón debe demostrar su proverbial valentía, empiezan a desprender —según dicen los leones a los que el héroe debía dominar— un fuerte olor a zumaque, fétida sustancia utilizada para curtir cuero. La deformación a que se ve sometido este ridículo y pretencioso «Marte de Carnaval» —según el feliz término de Valle-Inclán— es radical.

Los límites del *alivio cómico* parecen rebasados por completo, y este curioso fenómeno va a más según avanza el siglo. Cuando una de las comedias de Calderón que ya hemos comentado, *El golfo de las sirenas*, fue reelaborada en 1684 por el poeta cortesano Baltasar de Funes, las escenas de nuevo cuño intensificaron la ya de por sí considerable carga cómica, dándole al gracioso Alfeo un papel todavía más preminente. Funes escribió incluso nuevas piezas cómicas breves: dos loas, un baile y un fin de fiesta.<sup>67</sup> Esta última, titulada *El juicio de Paris*, es una parodia del famoso concurso de belleza entre las diosas, que volvería a ser utilizada al año siguiente para acompañar a la comedia mitológica *Las Belides*, escrita por Marcos de Lanuza, conde de Clavijo. Esta versión, correspondiente a una representación mitológica palaciega del tipo de las que venimos comentando, está llena de alusiones a los reyes, pero en la versión del manuscrito, destinada al corral de comedias, fueron sustituidas por otros versos muy diferentes, desprovistos del componente burlesco, para que pudiera representarse ante el vulgo.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> La existencia de dos loas se debe a que la primera de ellas correspondía a una representación cortesana de 1684 y la segunda, como decíamos al principio de estas páginas, para una representación en un corral de comedias, ya en 1685. Esta distinción basada en el lugar de representación afecta en general a toda la comedia y, al respecto del asunto que nos ocupa, también al tipo de humor que maneja el poeta. El manuscrito que contiene la adaptación de Funes es una de esas copias utilizadas por las compañías teatrales, llenas de útiles y curiosas informaciones: acotaciones, indicaciones escenográficas y de vestuario, párrafos a suprimir, etc. Gracias a este manuscrito podemos ver perfectamente que había cierto tipo de chistes y escenas vedados para el público de los teatros comerciales.

<sup>68</sup> Así lo explicita una nota marginal de códice: «Fin. Añadióse lo siguiente, quitando lo que se

Evidentemente, los versos retocados y suprimidos lo fueron porque una cosa eran las licencias paródicas que se permitían de puertas de Palacio adentro, y otra las que se le daban al pueblo llano.

El conde de Clavijo, por cierto, es un interesante y casi desconocido dramaturgo que se especializó —aunque su obra no es muy extensa— en este tipo de festejos mitológicos.<sup>69</sup> Además de *Las Belides* tiene otras dos zarzuelas: *Celos vencidos de amor* (de 1698, sobre Céfito y Armonía), donde encontramos a un gracioso-literato que parodia a los poetas del momento y que conoce perfectamente la vida de la Corte; y *Los cielos premian desdenes* (de 1699, sobre Júpiter e Io), con dos parejas de graciosos, una de ellas un matrimonio, que se burlan abiertamente de los dioses y de sus amos, parodiando también las convenciones del género de las zarzuelas, del lenguaje de sus protagonistas, de tópicos como el *omnia vincit amor*, del amor platónico, etc. También las piezas breves que acompañaron a ambas zarzuelas tienen, además de algún toque político, acentuados rasgos burlescos, parodias del ampuloso estilo de los enamorados de las comedias mitológicas, incluso de la mencionada ópera calderoniana *Celos aun del aire matan* en el fin de fiesta de *Los cielos premian desdenes*. Así lo destaca Sabik: «A las piezas de carácter burlesco acompañantes a la mayor, que es la zarzuela, se suma lo cómico de las intervenciones de los criados-graciosos, tan hábilmente diferenciados por Lanuza en sus obras».<sup>70</sup>

\*\*\*

Mucho nos hemos extendido ya en nuestro repaso por este catálogo-antología de fiestas mitológicas, y todavía quedarían muchas otras obras y dramaturgos a los que atender para completar una visión de conjunto sobre el perfil del gracioso de este subgénero (los antes

---

sigue desde esta señal [\*] para poder hacer esta fábula en otra parte sin hablar en particular el asunto por que se hizo». En efecto, en el folio anterior encontramos esa marca del asterisco junto a unos versos que dicen: «Bien puedes / gloriarte de la elección / y aquí lo burlesco cese».

<sup>69</sup> Véase K. Sabik, «El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1085-1096.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 1095.

mencionados Salazar y Diamante, autor este último de zarzuelas y semi-óperas;<sup>71</sup> Pablo Polop, Pedro Scotti o Solís, que está siendo magníficamente estudiado por Frédéric Serralta).<sup>72</sup> Pero con lo visto parece, en definitiva, que se produjo en el caso de estas comedias mitológicas una evolución desde el modelo calderoniano hasta la pura fiesta teatral mitológico-burlesca, que con el paso del tiempo se fue vaciando de sus superficiales contenidos políticos, filosóficos y sociales, para quedarse con el tema del amor y, sobre todo, con el componente paródico.

---

<sup>71</sup> Sobre este autor señala Milagros Espido-Freire que «un rasgo muy importante es la presencia del humor, socarrón, irónico, que concentrado en los graciosos a veces interrumpe la tensión dramática de modo despiadado. El cambio de registro que se observa en las distintas comedias no impide que la figura del gracioso se transporte de forma casi literal, imprimiendo un carácter peculiar a su dramaturgia [...] siempre deja espacio para este gracioso socarrón, característico de su teatro» («Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», *Calderón 2000*, op. cit., pp. 473-485; cita en p. 483).

<sup>72</sup> Véanse, entre otros trabajos suyos, *Antonio de Solís et la comedia d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1986, y «Una loa particular de Solís y su refundición palaciega», *Criticón*, 62, 1994, pp. 111-144.