



NOTAS SOBRE LA *MOJIGANGA DE LAS VISIONES DE LA MUERTE*, DE CALDERÓN DE LA BARCA: UNA METÁFORA BURLESCA DEL HOMBRE BARROCO

Eduardo Pérez Rasilla



La puesta en escena de la pieza de Calderón de la Barca titulada *Mojiganga de las visiones de la muerte*,¹ por el Aula de Teatro Clásico de la RESAD, bajo la dirección de Ana Ramírez, ofrece la oportunidad de reflexionar, siquiera brevemente, acerca de este texto tan representativo del teatro breve escrito por el dramaturgo cuyo cuarto centenario conmemoramos en el año 2000. Una lectura mínimamente atenta de la pieza nos revela fundamentalmente dos notas: en primer lugar, el gusto de Calderón por la burla de los motivos serios, aquellos que constituyen supuestamente la base ideológica y estética de su teatro —aspecto en el que llega incluso a la autoparodia— y, a la vez y quizás paradójicamente, la presencia de sus más profundas obsesiones —tratadas con otro lenguaje dramático y literario— en estas piezas breves y aparentemente menores. Estas líneas partirán de los elementos filosóficos latentes en su *Mojiganga de las visiones de la muerte* para esbozar después un recorrido por las páginas que componen este texto.

■ TRASFONDO FILOSÓFICO DEL TEXTO

El motivo dramático dominante en la *Mojiganga de las visiones de la muerte* se encuentra en los problemas para situar los límites de la realidad: por un lado los efectos del vino y, por otro lado, la confusión entre teatro y vida configuran una pieza festiva, sí, pero inequívoca en lo que se refiere al alcance de sus intenciones y de sus presupuestos filosóficos y estéticos. La *mojiganga* nos muestra un mundo incierto, inseguro, y es ese carácter

¹ Cito por la edición preparada por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera: Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982.

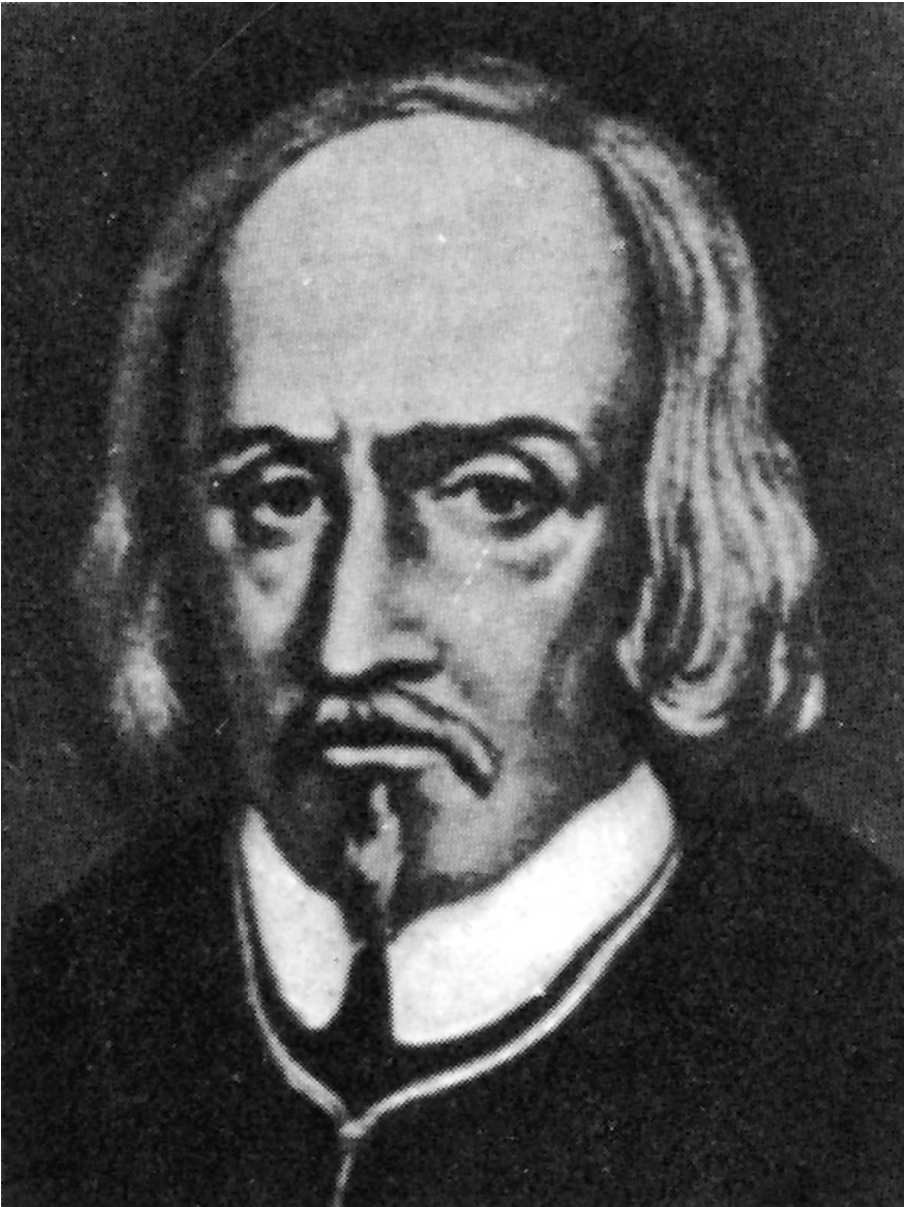
engañoso el que proporciona las ocasiones de comicidad. El público ríe, porque, como es habitual en la comedia, está situado en una posición de superioridad respecto a los personajes, pero el motivo de la risa se basa en una posibilidad real de confusión, extrema, ciertamente, pero reconocible por el espectador como tal posibilidad.

Los errores de percepción, la mentira, la confusión, el contraste entre apariencia y realidad, las situaciones como la borrachera, etc., nos conducen a ese crepúsculo de las certezas en las que se apoyaba el conocimiento clásico y nos introducen, por medio de las chanzas propias de los géneros llamados menores, en ese mundo de brumas cognoscitivas que van extendiéndose según avanza el XVII. El dramaturgo se está sirviendo de la ironía, del guiño, del uso de materiales burlescos para hablar, una vez más, de algo que causa desasosiego intelectual y moral. La crisis del Barroco está latente en estas líneas festivas, con sus dudas y su deseo de encontrar criterios de verdad. Los sentidos engañan a los personajes y con ellos a los espectadores. Es un ambiente espiritual semejante a aquel en el que se sitúa Descartes y su necesidad de encontrar una verdad clara y distinta. El pensador francés había publicado el *Discurso del método* en 1637 y los editores de esta pieza fechan la mojiganga a mediados de la década de los setenta, pero estos motivos y estas cuestiones son recurrentes a lo largo de la obra calderoniana desde sus primeros textos. Recuérdese, por ejemplo, que *La vida es sueño* es de 1635. *La hija del aire* se compuso en la década de los cuarenta y otras importantes piezas calderonianas se escriben a finales de la década de los veinte y a comienzos de la de los treinta.

La confusión perceptiva de *La mojiganga de las visiones de la muerte* se extiende por medio del disfraz, el juego de palabras y, por supuesto, de la representación misma. Podrá argumentarse que muchos de estos elementos caracterizan a la comedia de todos los tiempos y, en efecto, así es, pero no puede olvidarse que el Barroco encuentra precisamente en el teatro su medio de expresión más adecuado, el que mejor se ajusta a sus convicciones estéticas. El teatro dentro del teatro es uno de los elementos recurrentes en el teatro del XVII (Shakespeare o Calderón son los dramaturgos más representativos) y la razón de la recurrencia de este tópico se encuentra en esa sensación abismal o desasosegante que produce una realidad inasible. La vida es tan incierta o tan real, tan efímera o tan espectacular, como una representación escénica. Las metáforas o las imágenes más brillantes (y algunas lo son especialmente) han quedado en la memoria de las gentes, incluso de aquellas que apenas tienen relación alguna con el teatro o con la literatura.

Por otro lado, a los dramaturgos más curiosos debía de resultarles

especialmente sugestivo, y todavía nos lo parece hoy a nosotros, aquel mundo a medias brillante y a medias miserable, de los cómicos, con su mezcla de pobreza y espíritu festivo y sensual, su libertad moral, o, quizás mejor, con el cinismo de su inmoralidad, no exento de esa frescura vital que transmiten. Todo ello se vierte en esta *Mojiganga de las visiones de la muerte* donde se combinan las diversas facetas de la profesión a través de un juego de contrastes que se apura hasta el extremo, según el gusto barroco, como luego podrá verse.



Calderón de la Barca.

En consecuencia, la vida se presenta como algo efímero, pura apariencia y también puro gozo, lo cual nos conduce hacia lo festivo. La comedia (o los géneros de carácter cómico llamados menores) constituyen un buen cauce de expresión para esta manera de ver el mundo, puesto que es el género que precisamente trabaja ese contraste entre la apariencia y la realidad y desvela la profunda mentira que encierra la vida de los seres humanos. Si además se elige la mojiganga, eso significa la posibilidad del disparate, de la transgresión como medio expresivo idóneo para comunicar esa locura de la vida humana, caracterizada por una incertidumbre que se afronta con sentido del humor. La comedia, y más aún la mojiganga, son las formas adecuadas de representar ese mundo al revés que todos soñamos en alguna ocasión y que nos produce risa, quizás porque nos libera de la tiranía de la realidad, de la norma, de la lógica, etc., como quería Unamuno.

En este sentido, Calderón se burla —aunque sea de una manera amable y relativamente respetuosa— de los propios motivos dominantes de su producción escénica, incluso de los pilares doctrinales en los que se apoya su pensamiento. No pueden entenderse de otra manera sus bromas constantes sobre el alma, el pecado, la muerte, etc. Todo ello nos proporciona una vez más la otra cara de ese Calderón intolerante y dogmático que en tantas ocasiones se ha presentado. A lo largo de las líneas siguientes, que pretenden recorrer el texto, tendremos ocasión de comprobarlo.

Y si el teatro dentro del teatro es el principal hilo conductor de la trama, no falta un segundo elemento que refuerza el carácter cambiante e incierto del mundo y a la vez la mirada festiva con que éste se contempla. Ese elemento es el vino, magistralmente empleado por Calderón en esta mojiganga, en cuanto que adquiere un extraordinario rendimiento dramático. En efecto, el vino es el complemento imprescindible de la fiesta —vino y disfraz, a los que habría que añadir la música y el sexo, de los que luego se hablará— y es también un factor distorsionante en cuanto a la percepción de la realidad, de larga tradición no sólo literaria y teatral, sino también popular. La mojiganga parece regada por el vino casi desde su comienzo hasta su final.

■ DESARROLLO DEL TEXTO

Comienza la pieza con una situación de urgencia, que sirve como incidente desencadenante. La Compañía ha terminado de representar en un lugar y tiene que acudir a otro, que se encuentra a legua y media de camino. Han quedado en llegar allí a mediodía y pasan ya de las dos de la tarde. Por lo

tanto, hay prisa, prisa de la que se vale el carretero para urgirlos, posiblemente porque desea terminar cuanto antes su servicio y descansar. La solución a este imposible de estar a las doce, saliendo a las dos de un lugar relativamente distante, es apresurar la partida y para ello los actores renunciarán de mala gana a cambiarse de ropa: han de viajar con el vestuario propio de la representación. Este incidente desencadena la acción y además nos transporta a los límites borrosos entre apariencia y realidad de que se hablaba en el epígrafe anterior. Junto a esto nos encontramos con la fórmula del viaje, pero en esa ocasión no se trata de un viaje iniciático, aunque sí de un falso descenso a los infiernos, y, sobre todo, de una excursión festiva, de aire excepcional, que contiene algún ingrediente del mundo al revés, de lo inesperado o de lo imprevisto. No parece excesivo atisbar en este viaje resabios cervantinos. No será el único ejemplo cervantino en esta mojiganga de Calderón. El motivo del viaje, el carretero, la compañía de cómicos que asusta a los caminantes ingenuos, etc., recuerdan a tantas páginas del *Quijote*.

Y mientras se ponen en marcha, una broma, tópica, pero eficaz sobre los juramentos del carretero. Su afición proverbial jurar es transformada por el carretero justamente en lo contrario (mundo al revés), aunque en una broma sobre la broma queda desmentida poco tiempo después por el mismo carretero.

CARRETERO Que ha gran rato que el carro está esperando,
este pobre ganado reventando.
Y voto a..., pero jurar no quiero
que es impropio el jurar de un carretero
(vv. 8-11, p. 372)

CARRETERO ¿Usted ignora que es el heredero
de juros de porvida un carretero?
(vv. 26-27, p. 373)

Pero las bromas siguientes pierden esa ingenuidad. El autor recomienda al carretero que cuide bien a la actriz que representa al Alma. La confusión entre la representación de la realidad y la realidad misma genera en primer lugar juegos de palabras (encomendar al alma-recomendación del alma: oración que se recita cuando se entierra a un cadáver), que sigue con “el alma es lo primero” (v. 41, p. 374) o “no vaya el que hace el Cuerpo junto a ella” (v. 42, p. 374), versos que ofrecen una nueva imagen cómica de la muerte y que en realidad manifiestan el deseo del autor de separarla de su marido (probablemente porque él es su amante), broma que se prolonga

colocando a la Muerte entre ellos (expresión subconsciente y cómica de un deseo) y que se remata juntando al Ángel con el Diabolo, pues la actriz que representa al Ángel es la mujer del autor. Se trata, por supuesto, de revolver una vez más en el tópic0 misógino que rechaza a la propia mujer en beneficio de otra, posiblemente más joven y bella. Bromas, promiscuidad y, desde luego, absoluta ausencia de actitud moralizante. Tal vez el ámbito de los actores y su fama de ligereza de costumbres proporcione la base para estas bromas, pero debe verse también la presencia desenfadada de lo sexual en la mojiganga calderoniana, como un elemento más de esta momentánea suspensión de trabas o mundo en libertad.

La música reaparece por segunda vez en la canción entonada por los actores, lo cual resalta de nuevo el ambiente festivo del evento y sirve como transición para la segunda escena. Aparece entonces el caminante que debe hacer su viaje en un día caluroso, como es previsible en Castilla en el mes de junio. Sin embargo, el caminante muestra su extrañeza como si el calor fuese un ataque personal contra él y lo expresa mediante un juego de palabras a partir del término jornada, cuyos varios sentidos se entremezclan en los versos desesperados del caminante: Jornada significa día, pero también etapa del camino y acto de la pieza teatral (de ahí lo de “me silba la jornada”, en una nueva imagen de ese teatro en el teatro). Pero todo puede solucionarse con el vino, sobre cuya importancia en la pieza se ha hablado en el epígrafe anterior. Al ripio (posiblemente deliberado) estragos/tragos, sigue un nuevo juego de palabras, esta vez con el sentido de camino (se bebe de camino: se bebe de paso o sobre la marcha).

CAMINANTE y a un caminante nunca estorba el vino
que es cosa que se bebe de camino
(vv.70-71, p. 375)

El vino que ha bebido le sienta mal al caminante y él lo atribuye a que el vino está caliente por el sol. (Siempre se atribuye la borrachera a la mala calidad del alcohol o a las circunstancias en que se bebe, y no a la cantidad ingerida.) Se trata de un magnífico ejercicio actoral humorístico, un papel escrito por un Calderón buen conocedor de las posibilidades cómicas de la situación del personaje. La solución del caminante consiste en dormir, aun con miedo de las pesadillas, resolución cómica del miedo barroco: el miedo que proporciona el posible —o seguro— engaño de los sentidos, a que antes nos referíamos. Desde la perspectiva de la acción dramática, las palabras del caminante, que expresan su temor a las pesadillas, justifican la confusión que padecerá entre sueño y vigilia cuando se encuentre con la

compañía de cómicos:

CAMINANTE Si bien el miedo un poco me alborota,
que ha días que entre sueños me amancilla
no sé qué pesadilla.
Yo me santiguo y en dormir me empeño,
que aunque he de ver visiones en el sueño,
si sus fantasmas me han de dar enojos
para no verlas cerraré los ojos.
(vv. 77-83, p. 376)

La figura del caminante supone la presencia de un segundo viaje en la mojiganga y, éste sí, presenta algunas características propias del viaje iniciático, aunque su tratamiento sea de nuevo desenfadado y burlesco. Pero no es difícil ver en este caminante al hombre del barroco, un hombre desprovisto de la solemnidad de las piezas trágicas o de la seriedad de los tratados filosóficos y situado en el marco de lo cotidiano: la necesidad de recorrer un trayecto, el calor, el sueño, el vino, los miedos íntimos, etc. Pero, al cabo, es un caminante, alguien que debe aventurarse por una senda que no sabe bien adónde ha de conducirlo.

Los viajeros están destinados a encontrarse y la causa es el vino, ese vino que corre por las páginas de la mojiganga. La borrachera es un elemento recurrente: también el carretero está borracho y vuelca el carro. El motivo se repite con frecuencia en la historia del entremés, y forma parte además del gusto por los golpes, caídas y desdichas mecánicas, no sentidas como dolorosas en definitiva, como quería Bergson para la comedia. El accidente se expresa de nuevo mediante un juego de palabras con el vuelco del corazón que siente el personaje del Ángel y el vuelco del carro propiamente dicho.

El caminante, borracho, lo percibe como un sueño, como un verdadero delirio. La acumulación de circunstancias preparadas por Calderón suponen un sistemático trastorno de la normalidad. La confusión entre la realidad y el teatro origina un cúmulo de situaciones paradójicas: al alma le están brumando (aplastando) los huesos² (efecto cómico subrayado por el comentario del caminante), al diablo le quiebran la pierna (lo cual origina el chiste de relacionarlo con *El diablo cojuelo*, la célebre novela de Vélez de Guevara), la muerte parece muerta o el ángel está descalabrado. Todo ello se subraya por parte del caminante: es un modo clásico de amplificar el

² Se entiende que se refiere al arca que contiene el vestuario o algunos de los efectos de la representación, pero arca significa también el espacio vacío entre las costillas, lo cual es posible que prolongue la confusión o apure el juego de palabras.

efecto cómico del chiste.

Pero el caminante no distingue entre vigilia y sueño. Su pesadilla se prolonga cuando está despierto y con ella el disparate de la situación: el diablo que se santigua e invoca a Dios. La petición de ayuda no es aceptada por el caminante: no es caballero³ y no está obligado a socorrer a los menesterosos (¿nueva reminiscencia cervantina?). El diablo, sin embargo, lo agarra y le obliga a marchar con él. Plásticamente reproduce la imagen del hombre llevado por los diablos al infierno, lo que aumenta el terror del caminante y la hilaridad de una situación cómica, basada, como tantas veces, en la superioridad del conocimiento del espectador sobre lo que sabe el personaje. La aparición del Ángel, que reniega de la compañía, es entendida por el caminante como una negativa a salvarlo de las manos del diablo.

La situación se prolonga: el caminante pide ayuda a las ánimas del purgatorio y sale el Alma en brazos del cuerpo: “no lo dije por tanto” (v.157. p. 379: ‘no lo dije en sentido literal’, podríamos entender). Antes se ha sentido —y la situación se repetirá— como personaje de un auto sacramental, en esa misma línea de confusión entre teatro y realidad, pero también en el gusto que Calderón siente por la autoparodia.

El caminante encomienda el Cuerpo y el Alma al Ángel y al Diablo —en un cómico deseo de no buscarse complicaciones— y se marcha huyendo. Pero entonces aparece la Muerte con la guadaña, atributo popular de su siniestro poder, y quiere vengarse del caminante que no la ha salvado. La han dejado para lo último, lo que constituye una eficaz broma macabra: a la muerte siempre se la deja para el final:

CAMINANTE Pues, ¿por qué se enoja de eso?
 ¿Quién no dejó para postre
 hacer de la muerte acuerdo?
 (vv. 176-178, p. 380)

Pero no parece excesivamente audaz ver además en esta broma una nueva burla de los motivos que configuran el universo moral de las piezas serias de Calderón: nadie se preocupa de la muerte hasta que ésta se echa encima, viene a decirse aquí, y todo ello pese a las advertencias de los moralistas o del propio dramaturgo. El tono de estas bromas sigue siendo amable —nos encontramos en el ámbito del juego o del mundo al revés—,

³ El caminante explica que es “toreador de tinaja”, es decir, que ejercita un toreo paródico consistente en romper una tinaja. Nos encontramos así ante la parodia de la parodia.

pero esto no impide la presencia de un cierto relativismo, de un margen para la duda.

La acción dramática ha llegado a su punto más delirante: la figuras del auto han desplegado involuntariamente todas sus posibilidades cómicas en esta inversión moral de aquello que están destinadas a representar. El dramaturgo debe girar ahora el sentido de la acción y evitar un desenlace cruento, impropio de lo que sólo es una burla.

Y la bota de vino recobra ahora protagonismo y “salva” al caminante. Lo mismo que le produjo su sufrimiento (la pesadilla) le libraré ahora de ella, lo cual recuerda aquello del Lazarillo: “lo que te enfermó te sana y da salud” (Tratado I). Se recupera con la bota el ambiente festivo, lo cual da lugar a nuevas bromas y permite al caminante un juego de palabras con el que justifica su actitud:

CAMINANTE	Me huelgo que la muerta beba y viva, porque no me digan luego que mata el beber. (vv. 190-3, p. 381)
-----------	--

La bebida no sólo mata sino que da vida, incluso a la muerte. Así, no puede extrañar que el Alma y el Ángel sean los que más beban, en contraposición con su supuesta naturaleza espiritual (mundo al revés), lo cual origina también una broma irreverente, aunque ingenua: “Como el alma es tan devota/ se eleva mirando al cielo” (vv. 197-8, p. 381) y un nuevo juego de palabras al hablar de que el diablo, “Aún hasta las botas tienta” (v. 207, p. 381), cuando éste la palpa en busca de un último trago.

El carretero ha recompuesto ya el carro, pero los actores expresan su miedo a través de una reata del maldiciones impropias de la condición de sus personajes en la enésima inversión que presenta la mojiganga, rematada con el cruce verbal entre el Cuerpo y el Alma:

CARRETERO	Vengan, que ya el carro puesto está.
DEMONIO	¡Mal hay mi vida...!
CUERPO	¡Mal hay mi alma...!
ALMA	¡Y mi cuerpo...!
LOS TRES	¡Si en él otra vez entrare! (vv. 208-211, p. 381)

El ya empleado tópico del carretero borracho genera una discusión y la subsiguiente pelea —elemento recurrente en los géneros menores— entre el carretero y el Cuerpo. Curiosamente son el Demonio y la Muerte

quienes median para impedir que el Cuerpo y el carretero se maten. Sin embargo, es otro nuevo suceso lo que verdaderamente interrumpe la pelea. Estamos ante un final de aceleración de acontecimientos, frecuente en la comedia y más aún en los géneros breves. Unos gitanos persiguen a los segadores gallegos, presumiblemente para robarles el salario recién cobrado. Al oír voces, los gallegos se refugian entre la gente, lo cual estimula a los delincuentes, quienes piensan que hay más posibilidades de robar cuanta más gente haya. Pero unos y otros se aterrorizan al verse ante el Demonio y la Muerte; es decir, se apura por última vez la confusión entre teatro y realidad, y se recurre para ello a la paralización súbita de la que habla Bergson. Esta circunstancia supone un nuevo juego de contrastes: carrera/detención brusca; delincuentes atemorizados, etc. Es el carretero quien finalmente vuelve a todos a la realidad y el efecto recuerda enseguida al desenlace de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, en el que el personaje del furriel —aparentemente el más simple de todos— sale al paso de engaños y confusiones.

Sólo ahora entiende todo el caminante y podemos preguntarnos: ¿Quién es este personaje? ¿Se presenta como un eco del simple de los pasos de Lope de Rueda, tal como parecen sugerir sus miedos y su tardanza para comprender? ¿Nos muestra una imagen distorsionada y cómica del “ego cogitans” cartesiano, si adoptamos un punto de vista que trascienda las convenciones del género y atendemos, por ejemplo, a sus inquietantes palabras finales?

Los gitanos entonces proponen festejar la situación con el desenlace propio del género. De nuevo la trama supuestamente real y las convenciones escénicas se entremezclan:

GITANO En albricias de no ser
 verdad el susto,
 troquemos en regocijo el espanto
 (vv. 249-251, p. 383)

La fiesta final será ese regalo que se hace al que comunica una buena noticia (las célebres albricias). Y continúa la fiesta desde la metateatralidad:

CAMINANTE ¿No se está sabido eso
 pues todas las mojigangas
 tienen un fin, advirtiéndolo
 que es disparatar adrede,
 tal vez gala del ingenio?
 (vv. 254-258, p. 383)

Pero al final festivo y carnavalesco, a las convenciones del género, sigue un contrapunto amenazador:

CAMINANTE Miedo a estas visiones
 tuve; pero luego
 que he mirado a esotras
 mucho más le tengo.
 (vv. 271-274, p. 384)

¿Cuáles son esas otras visiones que causan más temor aún al caminante que se asustó con las figuras del auto sacramental? ¿La realidad tal como la percibimos? ¿Los seres humanos, que impresionan más que la representación de ellos mismos en el teatro por terrible que ésta sea? ¿La meditación sobre la muerte misma, como sugiere el anfibológico pero expresivo título? Ha de convenirse que nos encontramos ante un desasosegante desenlace, y más si tenemos en cuenta que se trata de una mojiganga. En un sentido semejante han de considerarse los versos que pronuncian juntos el Alma y el Ángel, quienes advierten:

ALMA Y ÁNGEL que en fines de fiesta
 hay siempre mal pleito.
 (vv. 277-8, p. 384)

El humor propio de la mojiganga no ha impedido que Calderón esboce los temas y motivos que habitualmente inspiran sus textos mayores. Ni que haya recurrido, una vez más, a un desenlace inquietante y de difícil explicación. No todo en esta mojiganga es festivo y, por supuesto, ninguno de sus elementos compositivos o del lenguaje es gratuito o ajeno a los supuestos estéticos calderonianos. La maestría del dramaturgo consiste aquí en desarrollarlos desde una perspectiva cómica y mediante un lenguaje desenfadado.