

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



EL CORPUS MADRILEÑO DE 1664:
UNA FIESTA SACRAMENTAL PARA EL PUEBLO¹

Antonio Guijarro Donadiós
University of Connecticut

El presente trabajo se acerca a las celebraciones del Corpus Christi de 1664 que las compañías de Antonio de Escamilla y la formada por Juan de la Calle y Bartolomé Romero representaron en Madrid con obras de Pedro Calderón de la Barca². A partir de un análisis de la fiesta sacramental en su conjunto, propongo estudiar específicamente el modo en que se articulan formas dramáticas tan distantes como el auto sacramental de *A María el Corazón* y la mojiganga de *Los guisados* dentro del contexto espectacular del que solían formar parte. Junto al carácter alegórico de la condición humana presente en el auto, Calderón lleva a cabo una parodia de los estatutos de sangre en la mojiganga, donde no sólo integra la condición tradicional de origen medieval de la sociedad estamental, sino que al situarla en el marco carnavalesco hace partícipe de ello al pueblo.

En una monarquía de carácter estamental y teocrático como fue la española de la época de los Austrias, la fiesta barroca tenía que ser realizada de acuerdo con el poder de un rey estrechamente ligado a lo religioso. La fiesta, —señala Bonet Correa— en tanto que mani-

¹ Sirva la presente para expresar mi agradecimiento a los comentarios a este trabajo a cargo de los profesores Ignacio Arellano y James Iffland.

² Shergold y Varey, 1961, p. 175. Asimismo conviene recordar que, como era habitual, Calderón no sólo escribió los autos de ese año, sino también las *memorias de apariencias*.

festación colectiva que introduce un paréntesis lúdico en la vida cotidiana de la sociedad barroca, estaría así sometida al poder vigente³. La autoridad regia, sabedora de su valor como medio de propaganda, fue determinante en la elaboración de todo lo acontecido en los programas festivos que disponían las distintas celebraciones; de manera que cada fiesta pública organizada, ya fuera ordinaria o extraordinaria, tenía un orden y una duración que rara vez dejaba espacio a la improvisación. Las fiestas del Corpus Christi madrileñas celebradas en 1664 no iban a ser una excepción.

De acuerdo con el contenido de las misivas que remite el Conde de Castrillo al Ayuntamiento, estas iban a sufrir un cambio en la ruta de procesión respecto al año anterior a petición del monarca Felipe IV, «S. M. (Dios le guarde) —escribe Castrillo— ha servido de mandar que la procesión de Corpus no vaya por donde fue el año pasado y se había señalado para este, sino por donde solía ir antiguamente, que es entrando por la Puerta de Guadalajara a la Calle Nueva y salir a la Plaza»⁴. El soberano no sólo provocó un cambio en el itinerario urbano, sino que, probablemente a causa de su debilitada salud, la comitiva tuvo que prolongar aún más la ruta procesional para que llegara hasta Palacio y fuera así posible la representación ante el rey, «que la procesión del Corpus vaya por Palacio —manifiesta Castrillo en otra carta— donde Su Majestad la ha de ver, por no estar para acompañarla»⁵.

Junto al tablado en la Plaza de Palacio, la Plaza Mayor y la cercana Puerta de Guadalajara fueron los lugares elegidos para la representación dentro de la utilización ceremonial del espacio urbano madrileño. Durante cinco días, los autos se escenificaron ante diferentes Consejos y ante el pueblo. Según se infiere de la nómina de gastos y el orden de las representaciones, las fiestas comenzaron el jueves 12 de junio a cargo de la Compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero con el auto de *La inmunidad del sagrado*, acompañado, según mostró el profesor Agustín de la Granja, por la primera y segunda parte del entremés de *La Barbuda*⁶.

³ Bonet Correa, 2003, pp. 8-10.

⁴ Shergold y Varey, 1961, p. 179.

⁵ Shergold y Varey, 1961, pp. 179-180.

⁶ De la Granja, 1984, p. 370.

El día siguiente tuvo lugar la representación del segundo auto, *A María el Corazón*, posiblemente precedido del entremés de *Don Gaiferos y las busconas de Madrid*, y con mayor seguridad seguido por la mojiganga de *Los guisados*. Además de estos autos y obras cómicas breves, se llevaron a cabo, como era habitual en el carácter profano de la fiesta, desfiles de tarascas, de gigantes, y varias clases de danzas⁷.

Estas celebraciones citaban en las calles y plazas e iglesias a todos los ciudadanos, incluidos forasteros, que acudían atraídos por la fama y espectacularidad de las fiestas durante el reinado de Felipe IV. En particular, las fiestas del Corpus resultaban especialmente aplaudidas debido, en parte, a la ansiada espera tras la clausura del periodo cuaresmal y, sobre todo, al boato y ostentación de la mismas. A este respecto, Antonio Regalado, en su magnífico trabajo sobre Calderón, *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, apunta cómo «en una época en la que la devoción popular posee gran vitalidad y el pueblo está cada vez más enajenado de la liturgia religiosa rodeada de solemnidad en una lengua que no entendía, Calderón puso la teología, la poesía y el teatro al servicio de la comunidad, del cuerpo místico de Cristo, de la *Ekklesía*»⁸. En efecto, será a través de la fiesta sacramental como Calderón propone cimentar esa comunidad de creyentes en el ambiente festivo de la celebración. A su vez, ya Julio Caro Baroja había señalado cómo desde la Edad Media la calle había sido el espacio donde se localizaban festejos y desfiles, como la mascarada carnavalesca, que con el tiempo se incorporaron a los tablados y corrales⁹.

Como veremos, dentro de la fiesta sacramental barroca, no sólo las piezas breves van a asumir estas manifestaciones folclóricas y festivas escenificando situaciones que el resto de géneros dramáticos no podían o no debían dramatizar por una mayor acción de la censura, sino que se complementan unas a otras aprovechando así la tradición del teatro cómico popular para el goce y gobierno del pueblo. Se hace eco de estas cuestiones Domingo Ynduráin en el estudio preliminar a su edición de *El gran teatro del mundo* al indicar que, el que varias piezas teatrales cortas acompañasen al auto e incluso constituyesen parte

⁷ La danza de espadas de Brunete junto a danzas de cascabel, de muchachos, de muchachas, de indios, locos y gallegos. Ver Shergold y Varey, 1961, p. 176.

⁸ Regalado, 1995, vol. II, p. 131.

⁹ Caro Baroja, 1965, p. 128.

esencial del mismo era una costumbre aceptada; igualmente, la imagen sería que se nos ha venido ofreciendo de esta forma de representación religiosa tiene un trasfondo social, político, jocoso e incluso económico¹⁰. Esta hipótesis resulta verosímil al analizar el diálogo que se produce entre el carácter sacro del auto sacramental y el profano de la mojiganga.

En el auto calderoniano de *A María el corazón*, el asunto eucarístico se apoya en el argumento de la leyenda piadosa de María, cuya devoción a la virgen traza el motivo principal a lo largo del auto sacramental. Debido a la imposibilidad del demonio, encarnado en la figura del Furor, en corromper a María, sus acciones irán encaminadas a enviciar a sus devotos en las populares romerías, y así se lo ordena a la Culpa que aparece montada en una hidra de siete cabezas bebiendo de una copa:

Que todos los concursos
de varias romerías
tal vez en celo empiezan
y acaban en delicia;
el verse unos a otros
conmueve a la alegría,
la alegría al banquete,
el banquete a la risa,
la risa al baile, al juego,
a la vaya, a la grita,
escollos en que siempre
la devoción peligra;
y así quiero que cortes,
desates y dividas
de esas siete gargantas
la Gula y la Lascivia,
que el concurso previertan,
la devoción impidan
y la estación profanen (vv. 391-409)¹¹.

El tema de las romerías profanadas, como indican los editores en el estudio introductorio al auto que nos ocupa, era un motivo tradicional en las preocupaciones de los moralistas¹². Calderón refleja en el

¹⁰ Ynduráin, 1981, pp. 3-23.

¹¹ Cito por la edición de I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti.

¹² Calderón, *A María el corazón*, ed. I. Arellano et. al., 1999, p. 31.

auto la turbación del propio pueblo y adoctrina al mismo a no dejarse llevar por el libertinaje que conlleva el aspecto sacrílego de la fiesta. No es casual, además, que dicho auto retrate vicios, entre los que, como hemos visto, se incluyen la gula y la lascivia, argumento fundamental de la mojiganga de *Los guisados* que se representaría a continuación¹³. Asimismo, la incorporación de motivos cómicos y lúdicos continúa con elementos típicos de la farsa donde explora el uso del espacio, la música y los tipos. A modo de ejemplo, hacia la mitad del auto hay varios apartados musicales donde salen los Vicios con instrumentos cantando y bailando como si de una mojiganga se tratase:

Vaya, vaya de fiesta, vaya de jira
y hagan sus efectos Gula y Lascivia (vv. 416-417)¹⁴.

El tipo entremesil de bobo o gracioso, encarnada en este auto por el Pensamiento, se siente atraído por las pasiones humanas y trata de unirse a la algarabía festiva donde «se canta y se baila / se come y se brinda» (vv. 426-427), estableciendo así un paralelismo con lo que verdaderamente tendría lugar en el transcurso de la fiesta y mostrando donde pelagra la devoción popular.

De modo análogo, en el tramo final del auto, los personajes ofrecen literalmente su corazón y las entrañas sangrientas a María, detalle escatológico que serviría de nexo con el carácter carnavalesco de la mojiganga. Curiosamente, a nivel de atrezzo, estas vísceras servirían de complemento al vestuario de los personajes de la mojiganga a modo de divisas, dado que, como veremos a continuación, los personajes salen caracterizados como platos de la gastronomía regional española. El auto concluye en una gradación de música litúrgica y oración cantada que desemboca en una perfecta simbiosis de lo visual y lo sonoro donde todos los elementos escenográficos se funden. Se pone así de manifiesto la unión de liturgia y teatro al servicio del pueblo, o en términos de Díez Borque, del «espectador-feligrés»¹⁵.

Nos centraremos ahora en la pieza breve calderoniana. *Los guisados* comienza con una práctica metateatral donde, en el diálogo entre dos personajes, —don Nuño y don Gil—, se nos hace saber cómo

¹³ Culpa, Gula y Lascivia aparecen también en otros autos calderonianos como *El gran mercado del mundo*.

¹⁴ La fórmula nos recuerda a «Vaya de mojiganga». Considero estos motivos como vestigios de la presencia de la tradición carnavalesca en el auto.

¹⁵ Díez Borque, 1984, p. 72.

don Lesmes, en un alarde quijotesco, le ha dado por la poesía y se gasta toda su hacienda en idear y escenificar «comedias caseras»¹⁶. De manera interesante, mediante este procedimiento de teatro dentro del teatro, Calderón nos apunta desde el mismo comienzo de la mojiganga, que lo que vamos a ver a continuación es un disparate puesto que «don Lesmes ha perdido el juicio» (vv. 1-2) y por lo tanto, produce un efecto distanciador que conlleva su negativa a cuestionar aquello que vamos a presenciar a continuación.

He aquí un breve resumen de la trama. Don Estofado, Don Carnero Asado y otros platos de cocina luchan, ataviados con los ingredientes de la correspondiente receta, ante el dios Baco para demostrar quién, entre Doña Olla Podrida, Doña Pepitoria o Doña Albondiguilla, es la primera dama, mientras otros caballeros de menor abo-lengo (los adobos, las salchichas y los mondongos) tratan de invadir un campo escénico que está estructurado como un auténtico menú.

Es preciso tener en cuenta cómo en un mundo de carestía, la abundancia era un signo de poder y el banquete era también una manifestación de poder terrenal corporizado en Don Carnal frente al poder religioso, personificado en Doña Cuaresma, en consecuencia, el pueblo comía de manera desconsiderada durante el Domingo de Carnaval. De acuerdo con Julio Caro Baroja, el periodo comenzaba el jueves cuando las comparsas salían a pedir alimentos por las calles y vecindarios, a continuación, el Carnaval reglamentaba el modo como se debía de comer e incidía «en el comer determinadas cosas, en general de mucha *sustancia*»¹⁷. En consecuencia, este comer desmesurado al que también hacía referencia el Pensamiento del auto sacramental, es un motivo constante a lo largo de la mojiganga y aparece subrayado en la canción final cuando el personaje que representa a Doña Olla legitima su victoria por su poder nutritivo:

A todos hoy la Olla (*Cantando*)
fuerza es que venza,
pues no sólo mantiene
pero *sustenta* (vv. 221-224).

Pero no sólo sustenta como plato fuerte, sino que como veremos, la importancia de sus ingredientes, de su linaje, sustentará la sociedad

¹⁶ Cito por la edición de Rodríguez y Tordera, p. 404, v. 5.

¹⁷ Caro Baroja, 1965, p. 93.

de guisados¹⁸. Lo cierto es que, además de los valores de la nobleza y la limpieza de sangre sobre los que se articula la sociedad estamental del siglo XVII, no podemos dejar de lado la división entre ricos y pobres en función de su actividad económica, o como sugiere Alfredo Alvar Ezquerro, entre «privilegiados y no privilegiados»¹⁹.

Dentro de la incipiente modernidad que atraviesa la sociedad de la España de los últimos Austrias, resulta interesante la dinámica social que tiene lugar entre estos valores. Así, por ejemplo, un labrador pobre que asista a la representación se siente orgulloso de su estirpe cristiana y superior a un aristócrata o a un mercader por cuyas venas corra sangre conversa. De igual manera, un banquero genovés puede llegar a sentirse menospreciado por un pobre hidalgo cuya nobleza es heredada. El problema, por tanto, no es que la estructura social no se rija por el modelo estamental, sino que esos principios teóricos y admitidos por la sociedad se están resquebrajando, sobre todo por el factor de la riqueza.

En *Los guisados* se escenifica una parodia de los pasos de caballería y de los estatutos de sangre. Calderón va a acercar un ritual cortesano como es un torneo medieval al pueblo llano. Las ceremonias de corte afectaban al rey y a la alta nobleza y tenían un carácter cerrado: las ejecutaban los miembros de la familia real y los servidores palatinos y, en principio, no tenían más espectadores que ellos mismos. Generalmente los inspiraba una dama, y eran un homenaje rendido a su hermosura por el caballero que la servía, el cual actuaba de mantenedor, retando a sus iguales²⁰. Antonio Regalado se hace eco del paradigma de caballero cortés medieval que pervivió durante el reinado de Felipe IV al señalar el entusiasmo de la corte por las caballerías de antaño²¹. Naturalmente, esta tendencia resultaba obsoleta en el siglo XVII y fueron ridiculizadas por los dramaturgos áureos. Por medio

¹⁸ A priori, la mojiganga calderoniana nos remite a la idea de una parodia del mundo caballeresco que encontramos en la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*, o más adelante en la *Mojiganga de la boda* representada en la 1638 en la Academia del Buen Retiro. Es importante hacer notar, además, que en el desfile de comparsas de las Aleluyas de Barcelona también mostraban comparsas del gremio de cocineros ataviados con unos exagerados utensilios de cocina que marchaban haciendo ruido.

¹⁹ Alvar Ezquerro, 1996, p. 32.

²⁰ Deleito y Piñuela, 1988, p. 82.

²¹ Regalado, 1995, vol. II, p. 499.

de la mojiganga de *Los guisados*, no sólo el vulgo podrá acceder a un ritual hasta entonces vetado, sino que todo el protocolo caballeresco queda parodiado de principio a fin.

En primer lugar, con el *dramatis personae* grotesco que se inicia, como apunta Calderón en la didascalía, con Doña Olla y Don Estofado vestidos ridículamente saliendo por un lado del tablado y el Dios Baco con acompañamiento por el otro, al ruido de ollas y pucheros y de la canción con música que, a modo de loa, proclama:

¡Ah de la esfera del hambre!
 Venga a noticia de cuantos
 en la isla de los figones
 viven al mal cocinado,
 cómo hoy en público duelo
 reta y desafía al campo
 a ley de torneo, el grande
 Príncipe, don Estofado,
 probando que doña Olla,
 cotidiana hembra del garbo,
 es quien sola se merece
 Princesa de los Guisados (vv. 35-46).

Calderón sitúa la acción en *la isla de los figones*. Sabemos que los figones eran las casas de comida de jerarquía mayor mientras que los bodegones ocupaban una escala inferior. De esta manera la acción se desarrolla paralelamente al lugar que ocupaba la corte en el desarrollo de las justas. Igualmente, encontramos al maestro de ceremonias — que era el propio rey o su valido— representado por el Dios Baco, el efecto cómico está asegurado. No me aventuro demasiado al afirmar que Calderón podría estar burlándose de los verdaderos protagonistas de la vida cortesana, los validos, puesto que tanto el conde-duque de Olivares, como su posterior heredero en el valimiento, don Luis de Haro aprendieron a utilizar el recurso cortesano para conservar e incrementar el favor del rey y para mostrar su capacidad y su poder a todo el reino²².

²² Ver García García y Lobato, 2007.

El Dios Baco como figura central de la mojiganga actúa de heraldo ante los contendientes²³. Este Dionisio, dios del vino y del teatro, se dispone a dirigir el torneo con una copa en la mano —al igual que aparecía la Culpa en el auto—, y don Estofado le recuerda su carácter aguado:

¡Ah de los inmensos llares,
ah de la deidad de Baco!
el más puro de los dioses
y el amigo más aguado (vv. 47-50).

El dramaturgo no sólo critica al tabernero por el fraude atribuido de aguar el vino, sino que se burla de todo el elenco de profesiones relacionadas con la alimentación con el comienzo de los músicos, «¡Ah de la esfera de el hambre!». Con esta crítica de las ventas y tabernas logra conectar con un público acostumbrado a quejarse de todo.

Calderón estructura jerárquicamente los platos de cocina según su importancia como si de una sociedad estamental se tratara. Acompañando a Baco en la parte más alta, encontramos a la Cocinera Gallega y el pícaro Galopín Asturiano como jueces, a continuación aparecen los nobles: Don Estofado y Doña Olla, Don Gigote y Doña Albondiguilla, El Carnero Verde y la Princesa Pepitoria, y por último El Carnero Asado y La Ensalada, todos considerados platos dignos de una mesa real y nunca disfrutados durante la Cuaresma²⁴.

El linaje de Doña Olla queda parodiado al enumerarse los ingredientes que entran en su preparación. Tras advertir su negativa a cansar al público con *antiguallas*, comienza su alegato de justicia con la importancia de su apellido:

Como yo soy doña Olla
Carnero y Vaca Caldo
apellidos conocidos
entre escudillas y platos (vv. 96-100).

A continuación, su limpieza de sangre queda demostrada por su ascendencia ilustre:

²³ Los carros triunfales paganos llevaban un conjunto de figuras entre las que sobresalía Baco. Ver Buezo, 1993, p. 36. Interesantemente, a los heraldos se les regaba con vino en la ceremonia bautismal. Ver Brown y Elliott, 1980, p. 203.

²⁴ Deleito y Piñuela, 1953, p. 165.

Mi sangre, si la ignoráis,
podéis sacar por el rastro,
que dudo haya otra que tenga
abolorio tan probado (vv. 101-104).

Para su riqueza económica, lista la importancia de sus condimentos:

Mi dote es grande: el tocino,
el repollo, los garbanzos,
la berenjena, el cardillo,
las cebollas y los ajos (vv. 105-108).

Y por último, legitima sus títulos por la procedencia divina:

Soy, porque Dios me lo ha dado,
la Marquesa de las Berzas
y Condesa de los Nabos (vv. 110-112).

Para defender a *la corona de los platos*, los personajes masculinos se van enfrentando a modo de torneo donde el Estofado siempre sale victorioso; el grotesco combate caballeresco enfrenta en primer lugar a don Estofado con don Gigote, *comida propia de guapos*, a quien jalea su mujer doña Albondiguilla, regordeta y de *rostro abultado*.

A ruido de almireces se dan batalla con palos de clavo y canela a modo de armas. Al grito herido de «En un hueso tropecé / ¡muerto soy!» don Gigote cae al suelo para que don Estofado lo remate bramando, «Muere villano»; todos gritan «¡Viva el Estofado, viva!» y Baco asiente, «Decid que viva y bebamos» (vv. 152-156). Mediante este juramento que se repite a lo largo de la mojiganga cada vez que Don Estofado triunfa, podemos conjeturar cómo el público se contagiaría del fervor y gritaría y bebería al unísono, aplaudiendo una sociedad estamental jerarquizada donde el noble siempre triunfa. Esta idea de conciliación con el público se relaciona íntimamente con el hecho de que, en el auto, la exhortación que repite la música a modo de himno fácilmente segundado por la audiencia anuncie la traslación de la casa de María a Europa «donde triunfe, reine y viva» (*A María el corazón*, vv. 55-57). La mojiganga continúa con la presencia de El Carnero Verde, quien, acompañado de su princesa la noble Pepitoria, trata de destronar a don Estofado. Tras la embestida con sendos cucharones, el azar le juega una mala pasada al Carnero, quien a grito de «¡Tropecé con el perejill!» cae vencido. Finalmente El Carnero y la

Ensalada corren el mismo final. Este desfile de personajes extravagantes se interrumpe cuando aparece un príncipe disfrazado cuyo olor no es nada sano y que al descubrirse, aparece caracterizado «con morcillas y manos», revelándose como Don Mondongo y provocando al indignado caballero don Estofado a reprehenderle:

Pues, ¿cómo es esto villano?
 ¿Cómo a parecer te atreves
 entre los nobles guisados?
 ¡Hola! ¡Matadle, prendedle,
 deudos amigos, vasallos! (vv. 202-206)

Al desprenderse de su máscara, este villano, representante de la comida de gente con pocos recursos, y portavoz de los *no privilegiados* que trata de hacerse pasar por aristócrata para ascender de categoría social, es repudiado por la nobleza, por esos vasallos de dudosa ascendencia que quizá adquirieron su título nobiliario con valores económicos y no hereditarios.

El torneo amenaza con terminar como normalmente acaban las mojigangas, con un remate musical deliberadamente desordenado, al salir unos y otros al grito de «¡Mueran los guisados, mueran!». Sin embargo, el dios Baco interviene, a modo de autoridad real, para calmar los ánimos y poner orden: «Que pues estamos / en forma de mojiganga / se fenezca esto cantando» (vv. 213-218), dando paso a doña Olla victoriosa, la que acompañada de música y canta:

A todos hoy la Olla (*Cantando*)
 fuerza es que venza,
 pues no sólo mantiene
 pero *sustenta* (vv. 221-224).

Calderón ejecuta con maestría lo que Maravall denomina «técnica de lo inacabado»²⁵. La teoría política del Barroco sostiene que el rey ha de dejar suspensos a los que están pendientes de él, el fin de la obra barroca no es la catarsis o purgación de las emociones, sino aumentar su intensidad y encauzarlas hacia un objetivo determinado, de ahí el gusto barroco por la obra inacabada: obliga al espectador a actuar para completar la obra, en el caso que nos ocupa, cantando y celebrando las victorias de don Estofado, acabando en júbilo festivo la celebración del Corpus. Ahora bien, si el auto —y la *comedia*— for-

²⁵ Ver Maravall, 1975, p. 435.

man con sus piezas intermedias la fiesta teatral barroca, la mojiganga, arraigada en el Carnaval, crea la ficción del espectáculo participativo dentro de dicha fiesta, crea la intervención del espectador, aunque se produzca de manera indirecta.

En el contexto de las anteriores consideraciones, si la finalidad de la mojiganga es la de divertir y amenizar al auditorio en un breve plazo de tiempo, Calderón irá un paso más allá: no sólo va a entretener al público, sino que va a instruirlo adscribiéndose en la tradición clásica del *delectare et prodesse* horaciano. Es preciso tener en cuenta, como señala Fernández de la Vega, que el espectador de lo cómico, el que se ríe, se siente ajeno y superior a la víctima del conflicto, por ello no se compadece de ella, sino que se distancia²⁶. Podemos especular si el espectador de *Los guisados* era o no consciente de que mediante su carcajada, no subvertía el mensaje de auto, sino que lo reafirmaba o complementaba. Como hemos visto, la utilización de lo cómico en *A María el corazón* es un mecanismo para mejorar la recepción y atención de un público carente de formación literaria y teológica ante la complejidad conceptual que expone el auto sacramental. Mediante el teatro breve, Calderón no cuestiona los contenidos teológicos-doctrinales del auto, sino que establece, en términos del profesor Díez Borque, un correlato profano del mismo²⁷; se trata de una alegoría en tono jocoso que refleja la cara festiva y carnavalesca de una sociedad estamental camino de la fragmentación. La mojiganga formaría parte del conjunto de obras que, al margen de la concepción oficial, ofrecen una innovadora concepción del mundo cuyo correlato sería la fiesta de Carnaval. Pero no se reduce al efecto cómico, sino que critica aspectos de la vida real y refleja la época deformando la realidad sin debatir la ideología establecida. Calderón no sólo va a aceptar la concepción tradicional, sino que rechazará explícitamente la posibilidad de cambio de papeles tanto dentro como fuera del escenario.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerro, A., *Demografía y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Arcolibros, 1996.

²⁶ Ver Fernández de la Vega, 1967.

²⁷ Ver Díez Borque, 1984.

- Bonet Correa, A., «Prólogo» en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. B. García García, M. L. Lobato, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 8-11.
- Brown, J. y J. H. Elliot, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- Buezo, C., *La mojiganga dramática: De la fiesta al teatro*, Kassel, Reinchenberger, 1993.
- Calderón de la Barca, P., *A María el corazón*, ed. I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999, Vol. 25 de Autos completos.
- *El gran teatro del mundo*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.
- Caro Baroja, J., *El Carnaval: Análisis Histórico-Cultural*, Madrid, Taurus, 1965.
- De la Granja, A., «Cinco obras cortas atribuibles a Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4, 1984, pp. 355-378.
- Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Díez Borque, J. M., ed., *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984.
- Fernández de la Vega, C. F., *El secreto del humor*, Buenos Aires, Nova, 1967.
- García García, B. y M. L. Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Maravall, J. A., *La cultura del Baroco*, Madrid, Ariel, 1975.
- Regalado, A., *Calderón: Los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- Rodríguez, E. y A. Tordera, ed., *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- Ynduráin, D., Introducción a *El gran teatro del mundo*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.