

El entremés de los degollados, de Calderón de la Barca, y su deuda con la mitología clásica

Calderón de la Barca's *El entremés de los degollados* and its Debt to Classical Mythology

Juan Antonio Martínez Berbel

Universidad de La Rioja
ESPAÑA
juan.berbel@unirioja.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 321-338]

Recibido: 25-05-2020 / Aceptado: 10-06-2020

DOI: Berbel <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.20>

Resumen. El presente trabajo pretende analizar una obra corta de Pedro Calderón de la Barca, el entremés de *Los degollados*, a partir de una posible fuente de índole mitológica: los amoríos de Afrodita y Ares, así como el descubrimiento de ambos por parte del marido de aquella, Hefesto. Se analizan las características tipológicas de la obra y las posibles fuentes renacentistas que pudieron servir de inspiración al autor.

Palabras clave. Calderón de la Barca; entremés; mitología; Venus; Marte; Afrodita; Ares; *Odisea*.

Abstract. The present work tries to analyze Pedro Calderón de la Barca's short work *entremés de Los degollados*, and its possible mythological source: the love affairs of Aphrodite and Ares, as well as the discovery of both by her husband, Hephaestus. The typological characteristics of the work and the possible Renaissance sources that could serve as inspiration for the author are analyzed.

Keywords. Calderón de la Barca; *entremés*; Mythology; Venus; Mars; Afrodite; Ares; *Odyssey*.

EL ENTREMÉS

El *Entremés de los degollados* es una obrita menor que, como tantas otras en el inmenso corpus del teatro áureo, ha tenido una fortuna bastante desigual. Al menos ésta, sin embargo, ha tenido la suerte relativa de disfrutar de varios «renacimientos» a lo largo de la historia crítica de nuestro acervo dramático. El último de estos renacimientos nos vino de la mano del siempre recomendable Enrique Rull, que dedicó dos trabajos al entremés en los inicios de la década de los 80 del siglo pasado¹. Desde entonces hasta ahora, prácticamente nada. Y antes del rescate de la obra por parte del profesor Rull, muy poco; apenas apariciones de la obra y referencias a la misma en repertorios, trabajos de índole recopilatoria o catalográfica. El propio Enrique Rull, en el segundo de los trabajos citados², hace revisión de las atenciones recibidas por el entremés por parte de Paz y Melia, Cotarelo y, más cercano a él en el tiempo, María del Carmen Simón Palmer, trabajos que, lejos de entrar en la consideración de la propia obrita, ayudaban a su localización y daban datos sobre su representación. El propio Rull, en 1972, había recogido la referencia a la misma al recopilar la colección de manuscritos calderonianos de autos sacramentales de la Biblioteca Municipal de Madrid, si bien en este trabajo, por su carácter, no había entrado en cuestiones de atribución, y como tal, la obra era, para la crítica, un entremés anónimo³. Como se ha dicho, no sería hasta once años más tarde cuando el profesor Rull plantease la paternidad de Calderón sobre esta obrita breve que, a priori, recoge buena parte de los componentes constitutivos del género entremesil. Trasladando la opinión de Cotarelo, Rull clasifica el entremés entre aquellos que tienen como figura principal un sacristán, si bien, en mi opinión, esta figura, en este caso particular, tiene un carácter algo instrumental y yo no me atrevería a calificarlo de protagonista. También terciaría en la cuestión Agustín de la Granja, en un trabajo publicado en *Bulletin Hispanique*, en 1984, apoyando decididamente la hipótesis de Enrique Rull⁴. Después de éste y de de la Granja, sin embargo, *non plus ultra* que merezca la pena reseñar, pues el entremés volvió a esconderse a ojos de la crítica, hasta nuestros días⁵.

No me voy a referir en esta ocasión a la historia material de la obra, que está, por otra parte, perfectamente resuelta en el trabajo de Rull, pues lo que me interesa en este caso es su contenido dramático y, de manera especial, sus vínculos temáticos; cuestiones éstas que, por otra parte, son las que menos atención han recibido por parte de la crítica previa.

1. Rull Fernández, 1978-1980 y 1983.

2. Rull Fernández, 1983, pp. 203-204.

3. Rull Fernández y Torres Martínez, 1972.

4. Granja, 1984.

5. Me refiero aquí exclusivamente a la atención de la crítica especializada en acercarse a la interpretación y estudio monográfico de la obra. Curiosamente, de lo que sí disponemos es de varias ediciones de en torno a estos mismos años. Ver las de María-Luisa Lobato, Agustín de la Granja y Javier Huerta Calvo.

Nos hallamos ante un argumento arquetípico del teatro cómico breve, como arquetípicos son los personajes que sustentan la trama, como vamos a ver: el simple (cornudo), el alcalde ridículo, el escribano que pone paz y que asiste al alcalde, la mujer adúltera y el sacristán enamorado.

Zoque se queja ante el alcalde de que se casó hace un año y que ni el pueblo (*pueblo* en boca del simple) ni su propia mujer, Olalla, pensaban que mereciese él descalzarla. Pero la queja del simple va más allá, pues expone en el ridículo tribunal que su mujer ha cometido adulterio en su propia casa, con el sacristán Torote, para más señas. Todo ello, que sea con el sacristán y que la afrenta se produzca en casa de Zoquete, añade más oprobio al deshonesto hecho.

Da detalles el quejoso a Alcalde y Escribano, que conforman el tribunal: ha encontrado a los amantes en una estera y ha aprovechado para envolverlos y atarlos con una soga. Luego los ha dejado allí para venir a exponer sus pretensiones al tribunal: pues no puede descalzarlos, degollarlos. Acaso el título de la obra tome su nombre del castigo reservado a los adúlteros. No existe constancia histórica de que tal fuera el uso en la época, si bien, siempre en el ámbito de los géneros menores, éste parece ser el escarmiento sugerido en dos entremeses de Quiñones: *El Boticario* y *El retablo de las maravillas*. Para aplicar la pena habrán de acompañar al afrentado tanto Alcalde como Escribano. Así lo hacen y se encaminan hacia la casa de Zoquete, si bien en el camino la comitiva se va haciendo cada vez mayor, pues se van sumando amigos del cornudo, que lo animan en su pretensión, al tiempo que, como era de esperar, se mofan de él por su simpleza.

Honra y provecho pide Zoquete como restauración: la honra que habrá de lavarse con sangre, la de los adúlteros, y el provecho de quedar viudo. Ante la imposibilidad de persuadirlo, Alcalde y Escribano simulan acceder a sus peticiones, pero a cambio le hacen vestir un sayón, que lo significa aún más como la figura objetivo de todas las chanzas en el entremés. «Vamos tras él por si el perdón logramos»⁶ dice uno de los personajes genéricos del entremés. «Villanos no perdonan, pero vamos»⁷ contesta otro, dejando escapar una interesante crítica de índole social: el temperamento simple del villano no es capaz, a priori, de una acción noble como el perdón.

Entretanto, los adúlteros, a solas, tratan infructuosamente de escapar. Piensan en qué estará haciendo el marido; y Olalla estima que probablemente éste estará buscando el modo de desenojarla. Lo considera tan simple que cree poder jugar con él, aun en su delicada situación, la baza de fingir enojo para desviar su atención lejos del adulterio flagrante en que han sido sorprendidos; sorprendidos y apresados.

Entretanto la comitiva llega a la casa de Zoquete, encuentra a los adúlteros y se los lleva, atados y todo, hasta el tribunal, donde se enfrentan a su improvisado juicio frente al cornudo, ataviado de manera grotesca, con un sayón y un alfanje.

6. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, v. 99.

7. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, v. 100.

ZOQUETE ¡Nadie hable palabra,
que ya vengo ensayonado
y no se me pondrá nada
por delante que no pase
a cochillo si encontrara,
¡vive Dios!, La misma hindria
de las setenta gargantas!⁸

Es ésta una más que evidente exageración, pues la famosa Hidra de Lerna, «hindria» en el torpe lenguaje de Zoquete, al menos al comenzar sus batallas, únicamente tenía siete cabezas, no setenta.

Sin embargo, la bravuconería del cornudo cede y éste se ablanda a la vista de su mujer, tanto que llora postrado junto a ella.

ZOQUETE Honor, manos a labor,
pues ya la hora es llegada.

OLALLA ¡Hijo mío de mis ojos!

(Híncase de rodillas y él arroja el alfanje y llora con ella)⁹.

Como podemos comprobar, no ha hecho falta que Olalla insista mucho para quebrar la voluntad del bueno de Zoquete. Tres octosílabos apenas se han requerido para ablandarlo.

ZOQUETE Ay, señores, que me llama
hijo suyo de sus ojos,
y, cuando volví a miralla,
y, cuando volví a miralla,
qué de quejas en su cara...
qué de perlas en su cara.

OLALLA ¡Hijo mío de mis ojos!

ZOQUETE ¡Hija mía de mi alma!

OLALLA ¿Me quieres matar?

ZOQUETE Sí, amiga.

OLALLA Pues mira que si me matas
no te lo diré otra vez.

ZOQUETE No me llores, que me arrancas
el corazón.

OLALLA ¿Cómo puedo
dejar de llorar?

ZOQUETE ¡Mal haya
el poeta que llamó
aquella maldita farsa:

8. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, vv. 176-182.

9. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, vv. 200-202.

*Mujer, llora y vencerás!*¹⁰
 Olalla Guarín¹¹, levanta
 que ya yo te he perdonado,
 aunque aquí no hay loa, las faltas¹².

La perdona y se dirige al sacristán, con ánimo de acuchillarlo, pero éste, en una escena paralela, y viendo el éxito que ha tenido la técnica de su amante, también se echa a llorar y a requebrar a Zoquete.

TOROTE	¡Zoquete del alma mía!
ZOQUETE	¡Torote de mis entrañas!
SACRISTÁN	¿Me quieres matar?
ZOQUETE	Un poco.
SACRISTÁN	¿Por qué?
ZOQUETE	Porque sacristanas mis desvanes.
SACRISTÁN	No lo haré otra vez.
ZOQUETE	¿Dasme palabra de eso?
SACRISTÁN	¡Y cómo que la doy!
ZOQUETE	Jura.
SACRISTÁN	Por vida de Olalla, que es la cosa que más quiero...
ZOQUETE	No jures más, que eso basta para que te crea y yo quede airoso; con que la Fama, viendo que contra requeibros y lloros el valor no basta, diga que no me vengue ¹³ .

Finalmente, a Zoquete se lo llevan en hombros: él ufano y pagado de sí, el resto regocijándose en su estupidez.

10. La expresión, refrán muy usado en la época, es asimismo el título de una comedia del propio Calderón. La comedia se representó en el Carnaval de 1660, ante sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro y publicada dos años más tarde; en tanto que el entremés se compuso para la representación del auto *Sueños hay que verdad son*, en 1670.

11. El «Guarín» con el que se dirige Zoquete a su mujer parece referirse a su postura, de rodillas, relacionado, eso sí, con el famoso ermitaño Juan Guarín, que vivió en las montañas de Montserrat en el siglo ix. Era, por otro lado, un conocido habitual de la poesía satírica del xvii. Ver Arellano, 2003, p. 424; Alonso Hernández y Huerta Calvo, 2000, p. 180.

12. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, vv. 203-221.

13. Calderón, *Los degollados*, ed. Javier Huerta Calvo, vv. 230-244.

Como hemos tenido ocasión de comprobar estamos ante un entremés de corte muy convencional, con todos los aditamentos que lo vinculan al género y con ciertas características que resulta de interés reseñar. Estamos ante una obrita con una estructura de acción dominada por la burla, ligada a la infidelidad de manera concreta, en la que aparecen personajes claramente estereotipados, como el escribano, el alcalde, el simple o la mujer liviana e inteligente¹⁴; el verso, característico también de las composiciones de la época que nos ocupa, está plagado de léxico identificativo: latines degradados (*per oña*, v. 88), cultismos que no se compadecen con la rusticidad de los personajes (*inflamante*, v. 55), amén de toda clase de términos con doble sentido (sexual a menudo), incorrectos o degradados en boca de hablantes incultos. Volviendo al ámbito de los personajes, tiene especial interés la aparición del sacristán, que pese a entrar en escena muy al final de la pieza, encuadra ésta dentro de una tipología dentro del entremés, la de piezas protagonizadas por el sacristán enamorado. Es harto frecuente encontrarlo en aventuras parecidas a las de esta obra, bien pergeñando el adulterio junto a la mujer (como ocurre en *El cuero*, *El sacristán fariseo* o *La jeringa*), aunque también como mero objeto del adulterio, cuando la trama es femenina en exclusiva, como ocurre en *Los sacristanes burlados*, *El sacristán mujer*, *El retablo de las maravillas* o *El fariseo*. Es cierto que, para ser rigurosos, en esta ocasión no sabemos con certeza si el sacristán fue instigador del adulterio de Olalla o mero objeto de deseo de ésta, pero al menos en el entremés no se hace referencia a esa participación activa de Torote en la seducción, lo cual ya es un cambio respecto a las primeras piezas aludidas¹⁵.

Otro personaje arquetípico es el del alcalde, presente en este entremés como lo está, por citar algunos otros, en *Los instrumentos*, *El Dragoncillo*, *El mellado* o *La Franchota*. Como el alcalde, también el escribano, pero muy particularmente, el matrimonio compuesto por hombre simple y mujer inteligente también son de notable presencia en el género.

Por otro lado, se encuentra en *Los degollados* también otra de las características definitorias del entremés, como es la referencia topográfica imprecisa a la aldea, tal y como detalla María José Martínez López, quien ve estas mismas características en *Los alcaldes*, *Los retablos*, *Escanderbey* o *La visita de cárcel*. Añade esta investigadora que basta que los protagonistas sean aldeanos para adscribir una obra a esta tipología de ambientación, sin necesidad de descripción precisa del lugar¹⁶.

En el caso de la obra que nos ocupa, estas referencias las encontramos recién iniciada la pieza, de manera que podríamos decir que forman parte de la definición y contextualización previa de la misma:

ZOQUETE	Finalmente (como digo de mí, cuento) yo me casé, estas yerbas hizo un año, con Olalla Castaño,
---------	--

14. Huerta Calvo, 1985, pp. 19 y ss. Buezo y Plaza Carrero, 2008, pp. 70 y ss.

15. Tomo estas referencias tipológicas de Buezo, 1990, pp. 93 y ss.

16. Martínez López, 1997, pp. 15 y ss.

porque a una voz el pueblo me decía
que descalzalla yo no merecía¹⁷.

Merece la pena detener la atención en lo que podríamos llamar reiterada intertextualidad contenida en la pieza, ya que son frecuentes (en relación proporcional con su breve extensión) las referencias a otras obras áureas. En primer lugar, nos encontramos una referencia al título de una comedia de Lope de Vega, que al tiempo son versos contenidos en la misma:

OLALLA (Cantan)
Hay verdades que en amor
siempre fueron desdichadas¹⁸.

La cita supone casi un calco de la expresión que aparece en la homónima comedia del Fénix:

DON JUAN ¡Ay, verdades, que en amor
siempre fuistes desdichadas!¹⁹

Aunque también hay autocita, pues en otro momento lo que se reproduce es el título de una comedia del propio Calderón, *Mujer, llora y vencerás*, como se ha aludido antes. Precisamente éste es uno de los argumentos de que se sirve Enrique Rull para reforzar su atribución de autoría a Calderón de la Barca²⁰.

Y se añade todavía otro pasaje cruzado en uno de los diálogos antes aludidos, cuando Zoquete le dice a Olalla: «No llores, que me arrancas / el corazón», y ella le responde: «¿Cómo puedo / dejar de llorar?»²¹; pues bien en el entremés que acompañó al auto *Quién hallará mujer fuerte* asistimos al siguiente diálogo, más que paralelo, entre Escamilla y Manuela: «No llores, que me quebráis / el corazón», que obtiene como respuesta: «¿Cómo puedo / dejar de llorar?»²².

Más interesante me resulta, sin embargo, una autorreferencia de índole diferente, pero que conecta a este entremés con la comedia mitológica *Ni amor se libra de amor*, ya que en ambas composiciones se refiere el autor a las comedias como *farsas*. No sé si será casual, pero al menos es curioso, por lo que se añadirá a continuación, que se dé esta coincidencia precisamente con una comedia mitológica²³.

Otra de esas características del entremés que vengo desgranando es la ridiculización del tema del honor, característica presente, no ya en la obra breve que nos ocupa, sino incluso en el conjunto de comedias calderonianas, si hemos de coincidir con el profesor Arellano, que hace ya unos años defendió esta postura en

17. Calderón, *Los degollados*, ed. Huerta Calvo, vv. 15-19.

18. Calderón, *Los degollados*, ed. Huerta Calvo, vv. 107-108.

19. Lope de Vega, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, vv. 2368-2369.

20. Rull Fernández, 1983, pp. 205-206.

21. Calderón, *Los degollados*, ed. Huerta Calvo, vv. 213-215.

22. Tomado de Granja, 1983, p. 372.

23. Rull Fernández, 1983, p. 206.

su edición de *No hay burlas con el amor*²⁴. Este somero repaso a las características de la pieza requiere hacer alusión explícita al carácter elegante de la misma; pues no es ésta una composición de estilo procaz o vulgar. Pese a contener muchos ingredientes que la podrían haber llevado a estos extremos nunca se cae en ellos y la composición siempre se mantiene en un tono cómico mesurado, podríamos decir. De hecho, la aparición de ciertas expresiones de tono más procaz en alguno de los testimonios posteriores del entremés obedece, en opinión de Enrique Rull, o son más bien, «Intentos, probablemente de comediantes, de abreviar cuando interesa o suscitar más risa, aun cuando no esté muy de acuerdo con el espíritu original de la composición, que, si bien es atrevidamente satírica y burlesca, no cae casi nunca en la grosería vulgar y chabacana»²⁵.

EL RELATO MITOLÓGICO

Vamos a cambiar de tercio ahora y asistir a otra historia, muy alejada cultural y temporalmente de la que hemos venido refiriendo, en apariencia, en el entremés calderoniano.

Comienza Demodoco a cantar luego,
al son de su vihuela, los amores
de Venus coronada y del dios Marte.
Cómo fue su primer conocimiento
en casa de Vulcano y se juntaron
a hurto y dulcemente, y cuántas cosas
le dio y como aquel lecho maridable
del dios Vulcano fue mal infamado.
Al cual viniera el Sol por mensajero,
que los había hallado conversando
en amistad vedada y avísale.
Vulcano, como oyó el mensaje triste
que le dijera el Sol, fuese a la hora
a do tenía su oficio y herrería,
pensando y fabricando entre sí mismo
cómo de aqueste caso habría venganza.
Puso luego la yunque en un madero
Y fabricó de hierro tales lazos,
que no podían romperse, ni podían
por ningún arte o modo desatarse.
para que firmemente estar pudiesen,
doquier que los dejase, muy seguros.
Después que hubo labrado aqueste engaño,
muy airado con Marte, fuese luego
a la cuadra en la cual su lecho estaba
y presto, al derredor de la madera
y pies dél, extendió los fuertes lazos
y, desde los maderos, que en el cielo

24. Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, 1981.

25. Rull Fernández, 1983, p. 205.

estaban, tendió más en copia grande
como telas de arañas, tan delgados,
que nadie los pudiese ver, si fuese
aun de los mismos dioses: con tal arte
estaba aquel engaño fabricado.
Pero, después que él hubo bien tendido
a su plazer los lazos, determina
de irse para Lemno bien labrada,
Porque aquella ciudad más que ninguna,
a él era muy grata y apacible.
Mas para le acechar no estuvo ciego
Marte, que trae las riendas de oro fino,
que luego, como vio que el dios Vulcano,
ínclito en su oficina se partía
tan solo y descuidado, parecióle
buen tiempo para entrar él en su casa;
y púsolo por obra, constreñido
del ciego amor de Venus coronada.
La cual había muy poco que venida
era de estar con el Saturnio Jove,
su padre poderoso; y así estaba
sentada cuando Marte entró en su casa.
Llegando, pues, tomola de la mano
blandamente y le dijo estas palabras:
«Amiga, ven, si quieres, que ya es hora
que vamos a dormir, pues que Vulcano
no está más en el pueblo, que es partido
a Lemno, su ciudad, a ver los Sintias,
agrestes en su habla y tratamiento».
Así dijo, y a ella no desplugo
lo que Marte decía. Y fueron juntos
a se acostar al lecho, donde estaban
puestos aquellos lazos muy sutiles
por obra de Vulcano artificioso.
Durmieron sin pensar que allí había engaño,
hasta que se hallaron enlazados,
que ni podían moverse, ni podían
alzarse de un lugar, ni levantarse:
entonces conocieron que imposible
era evitar los lazos engañosos.
Vino de allí muy cerca el dios Vulcano,
que se volvió, sin ir a Lemno, luego,
porque el Sol, a quien puso en asechanza,
como descubrió el caso, fue a avisarle.
Fuese para su casa, atormentado
su amado corazón, y asó parose
al umbral de la puerta, y encendido
de un ira muy furiosa, él exclamaba
con muy terribles voces, de manera
que su clamor llegó a los otros dioses:
«¡Júpiter soberano padre nuestro,

también vosotros dioses, cuya vida
 es y será por siempre, vení luego,
 vení, y veréis las obras que me hacen;
 dignas son de reír, pero más dignas
 son de ira porque son muy deshonestas!
 Veréis cómo por ser yo cojo, Venus,
 hija del grande Júpiter, contino
 entiende en deshonrarme y se enamora
 del dios Marte ligero y pernicioso,
 porque él es más hermoso y tiene sanos
 sus pies, y yo estoy flaco y débil dellos.
 Pues desto, ¿quién fue autor, sino mis padres?;
 que nunca producirme ellos debieran.
 ¡Mirad cómo están juntos y durmiendo
 en amistad tan mala y vergonzosa,
 dentro de mi propio lecho; y yo, con verlo,
 estoy me deshaciendo acá en mi alma!
 Pues, cierto, yo no espero que les dure
 mucho tiempo el dormir así contentos,
 por más que ellos se quieran, y aun por dicha
 querrían no dormir los dos tan juntos,
 porque el engaño y lazos me los tienen
 y —espero— los ternán, hasta que el padre
 me vuelva el dote grande que le he dado
 por causa de su hija sin vergüenza²⁶.

La historia continúa en un relato algo largo para recogerlo aquí, pero sí que adelante que, finalmente, el bueno de Hefesto libera, presionado por los concurrentes, a los adúlteros. Este bellísimo texto, en traducción de mediados del xvi, llevada a cabo por Gonzalo Pérez, vincula de manera muy particular nuestro entremés calderoniano con una obra de dimensión universal, evidentemente conocida en el xvii, pero en transmisión constante, al menos desde que en el siglo viii a.C. se constata su primera redacción escrita, producto, eso sí, de probables y largas reproducciones orales anteriores. Esta traducción del xvi se inserta en una tradición de reproducción de la mitología y antigüedad clásicas muy del gusto de ese siglo y del siguiente, a juzgar por su profusión. Me parece interesante traer aquí la referencia estas paráfrasis, o directamente interpretaciones, de estos pasajes mitológicos, no por pretender establecer una línea de consulta directa de los autores, en este caso Calderón, a la hora de componer sus obras de temática mitológica. Esta línea de trabajo es defendible en algunos casos y yo mismo me referí a ella profusamente en mis trabajos sobre las comedias mitológicas de Lope de Vega. Pero se encuentre o no este vínculo directo del autor con la fuente de sus obras, lo cual en obras cortas es notablemente difícil, lo sustantivo es que a mi juicio estas interpretaciones no son únicamente una guía de escritura, sino también un reflejo del marco moral interpretativo en el que se movía la sociedad del siglo xvii. Es decir, no se trata únicamente de pretender que personajes como Jorge de Bustamante, Pérez

26. Gonzalo Pérez, *La Ulixea de Homero*, Libro VIII, vv. 501-604.

de Moya, Baltasar de Vitoria, el propio Gonzalo Pérez o Gregorio Silvestre —por citar algunos de los más representativos— creen opinión, cuando de que sean reflejo de la sociedad hispana del Barroco en lo tocante a la transmisión de esta parte de la cultura grecolatina.

Las interpretaciones que desarrollan Bustamante, pero especialmente Pérez de Moya, a las que en seguida me referiré, y que entroncan con las de san Isidoro, Natale Conti o Giovanni Bocaccio, son el marco general en que se define una moral que, expresada de manera profusa en el teatro áureo, es la que precisamente se pone en solfa no sólo en el teatro extenso, sino especialmente en el teatro breve, como ocurre en este caso.

Aunque el relato del adulterio de Afrodita y Ares y la captura de éstos por parte de Hefesto no sea uno de los mitos más representativos, o más difundidos, del universo mitológico grecolatino, sí es cierto que tuvo una notable difusión tanto en lengua griega como latina. La traducción de Gonzalo Pérez a partir de la que se cita es únicamente una prueba de ello, pues son muy numerosos los compendios mitológicos, traducciones ovidianas y textos interpretativos de la materia mítica que sirvieron de inspiración a los escritores de manera constante durante los siglos XVI y XVII para sus composiciones. Tal es la tesis que defendí en 2003, en referencia, eso sí, a las comedias mitológicas lopescas de inspiración ovidiana, y en referencia, fundamentalmente a las obras de Jorge de Bustamante y Juan Pérez de Moya. Bien es cierto que, a mi entender, esa labor de puente de los mitógrafos renacentistas, fue general en la recuperación de la materia mítica en las letras, no sólo el teatro, áureas²⁷.

Pese a todo, me parece importante insistir en que la versión que podríamos llamar completa de esta historia mítica aparece por vez primera en Homero. Bien es cierto que el Libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio recoge el lance, pero con algo menos de detalle y de manera casi lateral, aunque, eso sí, incluyendo los elementos sucintos: el adulterio, el apresamiento en lazos invisibles y la mofa de los dioses olímpicos al ver la simpleza de Vulcano, en este caso:

A su placer efectuado aquesto,
las puertas de marfil abrió el marido;
los dioses entran, viéronlos de gesto
que todos a reír se han conmovido,
y estar de aquella suerte deshonesto
tomara alguno de ellos por partido.
A costa de Vulcano y de su duelo,
duró este cuento mucho en todo el cielo²⁸.

27. Martínez Berbel, 2003.

28. Ovidio, *Metamorfosis*, Libro IV, vv. 343-350.

Dependiendo del origen griego o latino de la versión obviamente encontraremos los binomios Vulcano-Hefesto, Marte-Ares y Venus-Afrodita.

En todo caso, como se ha afirmado, pese a que Ovidio recoge los amores de Marte y Venus, no se refiere con detalle al pasaje que recoge el relato homérico, y la traducción de Gonzalo Pérez de manera particular. Sin embargo, Jorge de Bustamante en sus *Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* (1551), que en principio está haciendo una suerte de paráfrasis de la obra ovidiana, sí recoge la interpretación de manera detallada, e incluso Juan Pérez de Moya, también «traductor» de Ovidio, dedica más espacio que el sulmonense al relato de la fábula. Bustamante recoge la fábula de este modo:

Quiéroos decir otra graciosa historia. Debéis saber que este sol que alumbrá todo el mundo y que sin pedir licencia se entra donde quiere, descubrió el adulterio que hizo Venus con Marte. Dicen que como este dios lo ve todo sin que ninguna cosa se le esconda, vio a Marte y Venus muy uñidos y abrazados con gran deleite, gozando el uno del otro. Viéndolo turbado y habiendo gran pesar, descubriolo luego a Vulcano, su marido della y mostrole la cama donde estaban [...] Este Vulcano, que era el mejor herrero del mundo, cuando oyó estas nuevas sintiolo tanto que quedó sin sentido, y con la gran turbación y pesar se le cayeron de las manos las tenazas y el martillo; mas después, tornado en sí para vengarse dellos luego, hace una red de hierro tan delgada y sutil, que apenas con gran dificultad y atención se podía ver en que los pueda prender cuando ellos se quisieren ayuntar otra vez. Cuando Vulcano la hubo labrado, cercó alderredor (con muy gran destreza y arte) la cama con ella, y allí estuvo hasta que los dos cayeron en el lazo. Y cuando Marte y Venus fueron allí ayuntados y presos en las cadenas y redes, abrió las puertas Vulcano y llamó a los dioses para que dello fuesen testigos, los cuales, cuando vinieron y los hallaron tan fea y suciamente abrazados, hubieron dello gran risa (aunque algunos dellos por ventura quisieran así estar ligados). Este hecho fue contado y nombrado por gran tiempo en el cielo²⁹.

Mientras que Juan Pérez de Moya, en su obra *Philosophía secreta* (1558), añade a los elementos narrativos del mito, la imprescindible justificación o interpretación de índole moral. Al hablar de Marte:

El decir que era enamorado y el adulterio de Venus significa la ejecución de la lujuria, la cual se allega mucho a los hombres de esta manera de vivir, más que a los de otros ejercicios. Y por esta causa juntaron los poetas a Venus y Mars, porque los hombres de guerra son muy encendidos en este vicio y guardan poca castidad, y esta opinión es de Aristóteles. Que Marte, siendo el más fuerte de todos los dioses y más poderoso y ligero fuese por parte de Vulcano en una red preso, siendo Vulcano cojo y débil, y perezoso, esto, moralmente hablando, significa que los hombres viciosos que viven mal y obran peor, en ningunas fuerzas ni velocidad de pies confiados, podrán evitar el castigo de la ira de Dios. Prender Vulcano a Marte con una sutil red: Vulcano denota el calor o encendido libidinoso, de

29. Bustamante, *Las Metamorfoses*, Libro IV.

que se hace una red de pensamientos que enreda a todo varón cobarde y vicioso, que no saldrá della hasta que Neptuno ruegue por él. Esto es, hasta que se resfríe, como lo es el agua por Neptuno significada, o con la consideración de la ofensa de Dios³⁰.

La historia, en Pérez de Moya, se cuenta en términos parecidos a como lo hacía Bustamante. De manera particular se incide en un hecho que me parece importante al realizar la lectura desde el entremés calderoniano: «Los dioses fueron y todos reían dellos [...] Toca esta fábula Ovidio»³¹.

La torpeza de Vulcano al hacer pública su afrenta y la risa del improvisado tribunal olímpico es reiteradamente repetida en varias partes de la obra de Pérez de Bustamante:

Entonces Mars y Venus, así torpemente hallados, de todos los dioses son vistos, los cuales dellos gran risa toman, porque viéndolos en su obstinada vida y suicio vivir, no queriendo tomar la virtuosa corrección de todos los hombres sabios y virtuosos que por los dioses son significados, comienzan a ser tenidos por torpes y viles, y tienen que escarnecer dellos³².

Pérez de Moya también hace una interpretación de tipo histórico, cuyo origen sospecho que está en meras conjeturas sin asiento alguno. No merece la pena recoger este pasaje pues no añade nada de interés a lo ya dicho (Marte es un escudero, Vulcano un señor y Venus su señora, amante de ayuntarse con los criados) salvo por un detalle que tiene que ver con la resolución del conflicto: «Mas el escudero, siendo ligero, escapó huyendo de las manos de Vulcano; a Venus pudo coger, mas tanto la amaba, que aunque en este error la halló, no sufrió su corazón hacerle mal»³³. Nótese cómo este añadido al mito original se corresponde, en lo formal, de manera bastante cercana, a la actitud de Zoquete ante el adulterio de Olalla, si bien extendida esta actitud benevolente, también a Torote. El corazón de Zoquete es blando y se deja convencer fácilmente, como lo era también el de Vulcano y antes el de Hefesto. La resolución del conflicto en la fábula mitológica (o más bien, su irresolución pues, Afrodita y Ares continúan sus andanzas y amoríos como uno intuye que harán Olalla y Torote) sirve de asiento al entremés.

Leer, o más bien releer, el entremés, ahora con la lectura grecolatina puesta en paralelo nos suscita determinadas y sugerentes dudas, muchas de las cuales no tienen, a mi juicio, una respuesta segura, pero sí son dignas, al menos de consideración.

Quizá una de las primeras sea visitar las exiguas referencias mitológicas explícitas aparecidas en la obrita y preguntarse si su sentido cambia. En un mismo pasaje aparecen dos, curiosas ambas, la primera de ellas ya citada previamente:

30. Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, p. 291.

31. Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, pp. 222-223.

32. Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, p. 229.

33. Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, p. 230.

ZOQUETE ¡Nadie hable palabra,
que ya vengo ensayonado
y no se me pondrá nada
por delante que no pase
a cochillo si encontrara,
¡vive Dios!, La misma hindria
de las setenta gargantas!

TODOS ¡Que queráis veros en esto!

ZOQUETE Y aún me parece que tarda
el que ya escriba la Fama
de mí, en láminas de Ponce,
la más honrosa venganza³⁴.

¿Está Zoquete haciendo un guiño metateatral defendiendo que su aventura es tan notoria que requerirá que la Fama la escriba en láminas de Ponce, obviamente en referencia al bronce, teniendo en cuenta de que, en rigor, lo que le ha ocurrido ya ha sido largamente escrito por la Fama, y por autores notorios? Es aventurado, pues ambas referencias (la Hidra de Lerna y la Fama) son de uso profuso y extendido en las letras áureas, pero no sería descabellado pensar que algún significado particular tienen en esta composición. En otro orden de cosas, el argumento de la felicidad que trae la viudez al hombre (que aparece aquí como una de las ventajas de degollar a los adúlteros) no es, ni mucho menos, exclusivo ni de este entremés, ni de la materia mitológica, pero no está de más recordar que no son pocas las ocasiones en que se había puesto un personaje mitológico como remedo o metáfora de este hecho: por ejemplo Orfeo, en la pluma de Quevedo, por hablar de un caso más que conocido:

Orfeo por su Mujer,
Cuentan que bajó al Infierno;
Y por su mujer no pudo
Bajar a otra parte Orfeo.

Dicen que bajó cantando,
Y por sin duda lo tengo,
Pues en tanto que iba viudo,
Cantaría de contento³⁵.

Por otro lado, me faltan argumentos para justificar categóricamente que hay otro guiño referido quizá a la cojera de Hefesto / Vulcano en las recurrentes apariciones de los pies, los calzados y el postrarse a los pies en el entremés. Se habla en el mismo de que Zoquete no merece descalzar a Olalla, pero tampoco, jocosamente, a Torote, y esto se recuerda reiteradamente; y ambos, Torote y Olalla, se postran a los pies del primero para solicitar perdón, si bien antes Olalla habrá expresado justo lo contrario, que hará postrarse a Zoquete a sus plantas. Pero es que el propio Alcalde se expresa en los mismos términos, poner a sus plantas, el hecho de pre-

34. Calderón, *Los degollados*, ed. Huerta Calvo, vv. 176-187.

35. Quevedo, *Poesía varia*, p. 868.

sentar a los adúlteros al rigor del castigo de Zoquete. Con todo, ya digo, que no me atrevería a sentar cátedra al respecto, pero sí es plausible pensar que Calderón hubiese incorporado aquí otro guiño a la historia de la que bebe a la hora de componer su obrita. No en vano son muchos pies para los escasos 270 versos del entremés.

Para seguir con esta suerte de relectura a la que me estoy refiriendo hay que recalcar en los elementos definitorios de la fábula. No habiendo identificación en nombres propios, hay que hacer descansar el argumento de que estamos ante la misma historia no en el adulterio, por ser argumento demasiado habitual del género, pero sí en el apresamiento particular. Los amantes no se refugian en la estera, algo que hubiese sido fácil de inferir, pues hubiera situado la pieza en una suerte de subcategoría en la que los amantes se esconden en esteras, artesas o fuelles. Aquí lo sustantivo no es la estera, sino que son sorprendidos y cazados, cual animales, con hilos, cadenas, sogas o cuerdas, pero apresados. Y este detalle sí hace específico a este entremés, y lo entronca con sus fuentes de manera definitiva.

Por otro lado, la ridiculización del honor, no sólo en el entremés, sino como ya se ha advertido, en la comedia, no es obviamente exclusivo de la obrita, pero sí me parece interesante advertir que es un recurso que se mantiene en el origen de la fábula, desde su primera formulación homérica, a las reescrituras medievales y renacentistas, pasando obviamente por Ovidio. En ningún momento se toma en serio, por parte de ningún autor o recopilador, la afrenta de honor sufrida por Hefesto / Vulcano y esto, a mi entender, hace especialmente interesante la historia para ser vertida en los moldes del teatro breve barroco. En otras palabras: en el caso que nos ocupa Calderón tenía ya no solamente el tema del honor en el relato mitológico, sino el tratamiento concreto, pues, y esto es novedoso, el tratamiento ya es burlesco en el relato mitológico, en su primera aparición, en el relato homérico.

Y para terminar con esta revisión habría que detenerse en otra característica antes anotada sobre el entremés, que no es otra que la huida de lo chabacano, por decirlo de alguna manera.

Sin pretender establecer categoría al respecto sí es posible aventurar que la materia mitológica subyacente puede haber servido de freno para que la composición no cayese en exceso en lo procaz. No en vano, a pesar de que la materia mítica sirvió a los autores áureos para expresar dramáticamente casi cualquier aspecto del conflicto humano, estos mismos autores eran conscientes de estar transmitiendo un material cultural que respetaban de manera particular.

Quizá las varias referencias a obras «mayores» refuerce una suerte de escala noble en este entremés, concebido de manera algo menos «vulgarizante» que otros.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin perjuicio de que existan trabajos de indudable interés referidos al teatro breve, es cierto que la transmisión de la mitología en el teatro áureo se ha circunscrito de manera general a la comedia (en su sentido más amplio) y al auto sacramental.

Quizá la extensión haya hecho más complicada la labor de establecer con nitidez el sentido del mito en la obra cómica breve.

Sería fácil concluir que la aparición en el entremés está ligada a lo meramente episódico y anecdótico, sin que la poca extensión dé para lecturas más complejas o continuadas de episodios mitológicos. Por ello sorprende lo que podríamos llamar «el mito escondido» en este entremés calderoniano:

—O el conocimiento del mito era tan alto que no hacía falta hacer más explícito su uso (tesis que yo mismo defendí en referencia al teatro mitológico lopesco, pero que sería necesario extender en lecturas y estudios para aseverarlo de manera general respecto al género entremesil).

—O a Calderón le interesa el argumento del mito, no su continente y prescindir de éste, quizá en un ejercicio de actualización, que en una obra extensa es más fácil, pero en una obra corta no tanto. De ahí que, quizá, la desaparición de los elementos referenciales directos en el entremés vaya ligada a la dificultad de conseguir la identificación del público si no se hace con personajes directos, reconocibles, contemporáneos al espectador, y no con los mitológicos. En la comedia larga los personajes míticos se hacen contemporáneos de autor y espectadores, pero éste es un proceso para el que la extensión de la comedia da tiempo y espacio suficientes, en tanto que en el entremés se hace ciertamente difícil, cuando no imposible.

Es común entender, o interpretar, que el relato mitológico en el Barroco tiene tres dimensiones fundamentales.

—Revisión de un episodio completo, una historia, una comedia dedicada íntegramente a una aventura mitológica o fábula.

—Episodios menores insertos en obras no mitológicas que sirven para ambientar y son reconocibles.

—Apariciones esporádicas de personajes, referencias menores, no historias, sino escenas y a veces meras estampas³⁶.

Ahora me planteo incorporar uno más, el relato mitológico no explícitamente reconocible ¿Por qué razón no es reconocible en *El entremés de los degollados*? Quizá porque se daba por supuesto su conocimiento por parte del público o porque la mitología estaba tan extendida que ya no era considerada, en cierta medida, mitología, sino que había entrado a formar parte del acervo cultural, confundándose con el resto de elementos de éste.

Como conclusión primera habría que decir algo obvio: Zoquete es Hefesto, igual que Hefesto es Vulcano, Olalla Castaño es Afrodita y Venus y Torote es Ares y Marte o, lo que es lo mismo, todos ellos no son más que eslabones de una misma cadena que lleva reescribiéndose no siglos, sino milenios. Los eslabones aquí considerados son la aportación de don Pedro Calderón a esa historia milenaria, haciéndola compatible con la riqueza de la cultura barroca.

36. Tales fueron las tesis defendidas en Martínez Berbel, 2003.

En el análisis de muchas obras áureas de inspiración mitológica se impone el interés de identificar la fuente directa de la que bebió un determinado autor a la hora de componer sus fábulas. Con ser importante, entiendo que, posiblemente, no sea la cuestión definitiva. Bien un autor busque sus temas en repertorios, o directamente en los textos griegos o latinos, bien esté reflejando en sus obras un estado de opinión, un nivel cultural difuso de la población de su época, transmitido a través de diversas fuentes: pictóricas, teatrales, religiosas, arquitectónicas, etc., lo fundamental es lo más básico, y como tal se expresa en los manuales de literatura de Educación secundaria desde hace decenios: el Renacimiento y el Barroco tienen como uno de sus elementos definitorios e ineludibles la recuperación de las formas y contenidos de la Antigüedad Grecolatina. *Quod erat demonstrandum*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Hernández, José Luis, y Huerta Calvo, Javier, *Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984. Reimpreso en Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- Buezo, Catalina, «El sacristán fariseo. Edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo», *Criticón*, 50, 1990, pp. 93-112.
- Buezo, Catalina, y Plaza Carrero, Nuria, «Tipología de las formas breves», en *Historia del teatro breve en España, Teatro breve español III, Siglos XVI-XX*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 63-119.
- Bustamante, Jorge de, *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán, Würzburg / Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.
- Calderón de la Barca, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Universidad de Navarra, Eunsa, 1981.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los degollados*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los degollados*, en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los degollados*, en *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.
- Granja, Agustín de la, «Cinco obras atribuibles a Calderón», *Bulletin Hispanique*, vol. 86, núms. 3-4, pp. 355-378.
- Homero, *La Odisea*, ed. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Cátedra, 1987.

- Huerta Calvo, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
- La Ulíxea de Homero; traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, ed. Juan Ramón Muñoz Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga, 2015 (Anejos de *Analecta Malacitana*, 99).
- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1997.
- Ovidio, *Las metamorfosis*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Planeta, 1990.
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Rull Fernández, Enrique, «En torno a un entremés anónimo, su posible atribución y otras cuestiones calderonianas», *Segismundo*, vol. 14, núms. 27-32, 1978-1980, pp. 171-180.
- Rull Fernández, Enrique, «El entremés *Los degollados* y su posible atribución a Calderón», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 203-210.
- Rull Fernández, Enrique, y Torres Martínez, José Carlos de, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales», en *Segismundo*, vol. 8, núms. 15-16, 1972, pp. 91-135.
- Vega Carpio, Félix Lope de, ¡Ay, verdades, que en amor...!, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de: *Veintiuna parte verdadera de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635. Disponible en internet: <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0470_AyVerdadesQueEnAmor.php>.