



ALGO MÁS SOBRE CALDERÓN Y EL TEATRO JESUÍTICO:  
EN TORNO A LOS ENTREMESES<sup>/1</sup>

Adrián J. Sáez / *Université de Neuchâtel*

## REPASO: CALDERÓN Y LOS JESUITAS

La impronta jesuítica en el Siglo de Oro se extiende a los más diversos ámbitos de la cultura desde las aulas del Colegio Imperial de Madrid, donde precisamente se formó Pedro Calderón de la Barca. Según Vera Tassis habría ingresado antes de los nueve años por sus prometedoras cualidades, para estudiar allí hasta 1613<sup>2</sup>.

A tenor de esta cronología, su tiempo de formación coincide con una etapa cuajada de celebraciones religiosas: tuvo la fortuna de poder asistir a los festejos, acompañados de representaciones teatrales o parateatrales, que se celebraron en el Colegio Imperial por las beatificaciones de san Ignacio (1609), san Isidro y san Francisco Javier (1620), más las canonizaciones de san Isidro, san Ignacio, san Francisco Javier, santa Teresa y san Felipe Neri (1622). De hecho, el joven poeta participó con algunas composiciones en las justas poéticas en honor de san Isidro<sup>3</sup>. El centro jesuita ofrecía la mejor educación del Madrid de la época, y sin duda allí pudo aprender muchos de los conocimientos filosóficos y morales presente en sus creaciones posteriores. Aquí parece destacar la devoción a la Virgen que refleja en un puñado de piezas (*Nuestra Señora de la Almudena, Nuestra Señora de los Remedios, La hidalga del valle...* varias perdidas) y la importancia de las obras de caridad<sup>4</sup>. De entrada, la *ratio studiorum* es el origen de los rudimentos de hebreo de los que hace gala en las etimologías de los autos, como destaca Reyre<sup>5</sup>. Todavía no hay un estudio solvente sobre el eco de los *Ejercicios espirituales* en Calderón, si bien Marcos Villanueva y Regalado han desarrollado algo la madeja<sup>6</sup>. También la mentalidad política de Calderón mantiene alguna deuda con los escritos jesuitas en defensa de la justa razón de Estado contra las ideas de Maquiavelo<sup>7</sup>, etc., etc. Interesa recordar la importancia que la Compañía concedía al teatro y su función pedagógica: juzgado como un buen cauce de enseñanza, se respiraba un profundo ambiente teatral donde se redactaban piezas para que fuesen representadas por alumnos, quienes en otros momentos debían componer breves textos escenificados, se realizaban farsas estudiantiles...<sup>8</sup> Así, es fácil suponer que Calderón comenzase entonces a interesarse por el arte dramático y que la concepción teatral jesuita influyese en sus creaciones. Su repertorio acoge dos piezas sobre ilustres jesuitas: la comedia *El gran príncipe de Fez*, donde Muley Mahomet se convierte al cristianismo en parte tras la lectura de la *Vida de san Ignacio* de Pedro de Ribadeneyra; la perdida *El gran duque de Gandía*, sobre san Francisco de Borja, y el auto homónimo que se considera apócrifo<sup>9</sup>. Además, *La cisma de Ingalaterra* bebe de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Ingalaterra* (1588 y 1604, en tres partes) de Ribadeneyra,

y en otro orden de cosas se han explorado los nexos entre *La vida es sueño* y algunos textos de predicadores acerca de las vanidades del mundo cual sueños que se desvanecen, ciertos pasajes de la tragicomedia *Tanisdorus* y el *Auto de la hambre del mundo*<sup>10</sup>.

Por otra parte, la definición de los autos sacramentales como «sermones puestos en verso» que da Calderón recuerda varios marbetes empleados por dramaturgos jesuitas y ambos sistemas se asimilan en el ornato escénico<sup>11</sup>. Para Simón Díaz, la fusión de elementos profanos en el auto calderoniano puede venir del modelo jesuita: en 1626 representaron una obra teatral donde figuras del momento aparecían personificadas por dioses paganos, sustrato sobre el que Calderón daría un paso más al poner a miembros de la realeza en la escena sacramental (*El nuevo palacio del Retiro, El primer blasón del Austria, El segundo blasón del Austria* o *El primer blasón católico de España, hoy perdido*)<sup>12</sup>.

## BAJO EL SIGNO DE DEMÓCRITO: LOS ENTREMESES

Una de las escasas parcelas que todavía merece una nueva visita dentro de la obra de Calderón de la Barca son los entremeses, aunque su faceta cómica se ha reivindicado debidamente. Sin duda, aportará luz a ello la próxima edición de Madroñal Durán para Biblioteca Castro<sup>13</sup>. Mientras tanto, y al hilo de la salida de una edición provisional de algunos entremeses jesuíticos a cargo de Menéndez Peláez<sup>14</sup>, se ofrece una aproximación a la influencia que el teatro de los jesuitas pudo tener en la dramaturgia breve calderoniana a partir de un manejo de ejemplos.

Si ya Asensio avisaba que la historia del entremés «exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación», puede considerarse que el «teatro jesuítico [...] es un eslabón muy importante que habría que tener en cuenta a la hora de trazar el itinerario de este singular género dramático», dice de nuevo Menéndez Peláez<sup>15</sup>. En efecto, es un ingrediente más que contribuye a la configuración de un género que tarda en adquirir una forma teatral estable, y otra cantera a la que Calderón acude (puede acudir) para construir su heterogénea y sintética dramaturgia breve.

No obstante, por su comicidad y los elementos ridículos y transgresores que contiene el género entremesil se ha vinculado repetidamente con los sátiros antiguos y los mimos del teatro romano, amén de la estética carnavalesca, por lo que una posible cercanía con los entremeses jesuíticos quizá pueda parecer un tanto sorprendente *a priori*. Así

pues, las líneas que siguen contienen más cuestiones, incertidumbres y sugerencias que respuestas.

Aunque el teatro jesuítico se caracteriza por su función moralizante y existen numerosas piezas serias, en su fusión de elementos y tradiciones no olvida «la tendencia lúdica que desde la *commedia dell'arte* irrumpe en los círculos más populares con el objeto de agrandar y divertir al espectador»<sup>16</sup>. Este teatro escolar bebe de la comedia de Plauto y Terencio, y acoge representaciones de corte atrevido y desenfadado, que en ocasiones representaban los propios estudiantes<sup>17</sup>. Sin embargo, esta vertiente cómica ha sido menos atendida, seguramente por su difícil encaje en una dramaturgia de esencia moralizante y pedagógica<sup>18</sup>. Con todo, posee elementos esencialmente cómicos: dentro de las representaciones se intercalaban piezas breves y jocosas con diversas denominaciones (*actio intercalaris*, *actio* o *praefatio jocularis*, «entretenimiento» o «entreacto») que pueden pertenecer al teatro breve. Estos textos se solían escenificar al inicio o los entreactos con la función principal de deleitar mientras se enseñaba, y con el tiempo derivan respectivamente en loas y entremeses. Asimismo, dentro de las piezas mayores también pueden encontrarse elementos cómicos «que pudieran constituir auténticos entremeses al utilizar procedimientos lúdicos con los que se intenta rebajar la tensión dramática que generaba la obra central de la representación»<sup>19</sup>.

Poco a poco, el carácter autónomo y exento de estas piezas comienza a desvirtuarse y tienden a subordinarse a una representación de mayor envergadura y en un contexto celebrativo, ya sean autos o las comedias humanistas de los colegios jesuitas, «a medida que la censura eclesiástica o de otro tipo capte su carácter transgresivo o amoral»<sup>20</sup>. Habitualmente los entremeses jesuíticos son piezas breves en romance y en prosa, aunque existen algunos en verso y otros que combinan los dos cauces. Pueden tratar temas de la vida escolar pero también ajenos sucesos de actualidad, y normalmente se relacionan con el tema o las figuras de la pieza en que se intercalan: «más frecuente es que continúen burlescamente el mismo asunto y que tengan personajes comunes, con lo cual se permiten ofrecer un juego de perspectivas deformador e irónico de la representación “seria” que les sirve de marco»<sup>21</sup>. Es esta una faceta de difícil estudio en la producción calderoniana, puesto que todavía quedan lagunas en la cronología de los entremeses y de muchos no se conoce si se concibieron para una ocasión determinada.

## DOS MODELOS CARA A CARA

Adelantaba la razonable sorpresa ante la comparación de un universo cómico normalmente caracterizado por el humor carnavalesco e irreverente con una dramaturgia de esencia didáctica que orienta sus coordenadas. Por ello, dejando de lado diferencias formales se imponen a primera vista algunas otras divergencias notables:

1. De entrada brilla el didactismo que domina el teatro jesuítico, pretensión ausente –al menos en formas e intensidad– del teatro breve de Calderón.
2. Así, los jesuitas seleccionan de la cantera temática solo aquellos materiales acordes con sus pautas de moralidad y pretensiones didácticas, amén de limitar el alcance y la virulencia de las burlas.
2. El concepto de comicidad antiguo (*turpitud et deformatas*), central en el entremés calderoniano, solo es parcialmente válido –en tanto reducido– para las piezas debidas a jesuitas. Así, por ejemplo, la risa nacida del mundo de la grosera materialidad, tanto en palabras como en obras, no tiene cabida en el entremés jesuítico, la esfera de la baja materialidad (comer y beber, dormir...) se repite en *Las Carnestolendas*, *El poeta*, *la Mojiganga de la muerte*, etc., etc. Igualmente, la violencia y la sexualidad quedan muy reducidas o suprimidas, y los medios ridículos, más propios para personajes plebeyos, se limitan. Junto a otras razones, quizás tenga que ver que los propios estudiantes realizaban las representaciones.

No obstante se puede dar la vuelta a la moneda y atender, por el contrario, al parentesco entre ambos sistemas dramáticos.

Para empezar, se rastrean algunos contactos en la galería de personajes, que puede ser similar: desde el rústico que quiere ser estudiante (*Dialogus de methodo studendi*, *El aldeanillo Bernabé*) hasta tipos torpes y deformes (entremés inserto en la *Parabola coenae*) o el soldado fanfarrón (Villafuerte en *Las armas y las letras*). La figura del estudiante es, sin duda, predominante en el universo entremesil de los jesuitas: no en vano los textos, actores y motivos beben directamente de la esfera académica. En las comedias de Calderón, a su vez, las referencias a los estudios universitarios son bastante frecuentes, pero no hay ningún personaje que pueda describirse como estudiante, salvo Cipriano de *El mágico prodigioso*, lo que lleva a Cruickshank a pensar que, «como mínimo, sus años universitarios no le suministraron materia prima para sus piezas», mientras Chevalier mantiene que los autores áureos se mantuvieron fieles a un folclore familiar más que a una realidad que conocían de forma

directa<sup>22</sup>. No obstante, dentro de su producción entremesil el panorama es algo más alentador y variado: uno de los protagonistas de *El escolar y el soldado* (para el auto *¿Quién hallará mujer fuerte?*), el agudo capigorrón de *La casa holgona* y el licenciado ingenioso de *La pedidora*, más los presentes en *El poeta* (para *El gran duque de Gandía*, atribuido) y *Las lenguas* (atribuido en la BNE: Mss. 16768)<sup>23</sup>. Que tenga alguna relación directa con el teatro jesuítico es una opción que por desgracia no puede probarse, toda vez que el estudiante es un tipo folclórico con una amplia tradición previa.

La mirada sobre los personajes saca a relucir una nueva diferencia, pues en algunos entremeses del corpus aparecen figuras de corte alegórico (el Discurso en *El astrólogo Trapasuncio*; el Sueño, el Contento y el Engaño en *El alguacil Reventón*), que Calderón solo dibuja en sus autos. A pesar de que pueda sorprender su presencia en piezas cómicas, se explica por la función didáctica del teatro jesuítico, que se vale de este cauce idóneo para sus enseñanzas.

El vestuario puede desempeñar una importante función caracterizadora en el drama del Siglo de Oro y en el teatro breve de Calderón abundan los atuendos ridículos. Su intencionalidad chistosa, en vez de describirse, suele señalarse mediante alusiones textuales, las rupturas del decoro cuando un personaje usa un vestido inadecuado a la clase social, la situación o el ambiente, sin olvidar las muchas posibilidades que ofrece el disfraz. Arellano<sup>24</sup> deslinda un tipo especial de esta comicidad: las figuras ridículas, que mueven a risa tanto por la vestimenta como por el gesto y la apariencia corporal (*Las carnestolendas*, *La casa de los linajes...*). Esta dimensión causante de comicidad se halla ausente del entremés jesuítico, que se caracteriza por una gran sencillez del vestuario, acorde con la todavía temprana etapa del género. De hecho, apenas hay indicaciones en las acotaciones o en los parlamentos de los personajes sobre la vestimenta, y aunque puede quedar bastante margen para la imaginación, parece más coherente considerar que se da por hecho su comprensión ante el alto nivel de codificación de las figuras.

En esta dramaturgia domina, pues, la comicidad lingüística, y los personajes se caracterizan esencialmente por sus parlamentos. Baste el caso del maestro Villalobos, quien, al disponerse a leer la carta encontrada, dice: «Vuelva acá vuesa mercé, que ya leo. Mas... aguarde; sacaré los perspicillos, que me confortan maravillosamente los órganos visuales, que los tengo lasos y defatigados con la lección asidua» (*El prognóstico*, p. 9), forma bien pedante – más adelante se diría culterana – de exponer que necesita sus gafas para poder leer.

Más en detalle, prima la comicidad pasiva (reírse de los personajes), mientras en Calderón también importa la

variante activa (reírse con ellos, con lo que dicen y hacen) y el alarde de ingenio es más intenso. En esta línea, ya algunos de estos personajes caricaturescos (alcaldes, alguaciles, astrólogos, criados, gramáticos, rústicos...) se caracterizan por una cierta distorsión e incoherencia de la lengua en sus parlamentos<sup>25</sup>. En cambio, escasean los discursos ridículos y solamente aparecen la jerga de villanos y el sayagués. Es obvio que en el entremés de Calderón se halla una amplia variedad de juegos con la palabra, sin que falten alteraciones y desarticulaciones lingüísticas, una fuente de hilaridad que comparten a partir de una base tradicional común.

Más interesante es atender a otro de los mecanismos jocosos que se repiten en los entremeses calderonianos: el latín macarrónico o deformado, especialmente frecuente en los sacristanes (*El dragoncillo*, *El sacristán mujer*, *La pedidora*, *El robo de las sabinas*, *El astrólogo y sacristanes*, atribuido para el auto *La serpiente de metal*). En estos casos, los latinajos suelen resultar ininteligibles y su nota cómica es paralingüística, ya que nace de la ridiculez del lenguaje y no de su contenido textual<sup>26</sup>. En los textos jesuíticos, en cambio, el latín es correcto, lo que se entiende dada su finalidad didáctica. Sin embargo, si bien su dicción no es ridícula, la risa surge de algunos personajes que se caracterizan su pedantería o su incontinencia latinesca, como el citado Villalobos en *El prognóstico*:

VILLALOBOS [...] Apostaré que no entiende vuesa mercé este vocablo.

DON ÁLVARO Ni lo quiero entender. Acabe, señor Villalobos.

VILLALOBOS *Numquam a viro docto discedas quin abeas doctior*. Epigrafía, señor, quiere decir firma o subscriptión, *ab 'epi', quod est 'sub', e 'grapho' 'scribo'*; no sabe, vuesa mercé, la linda deducción, el ethymon, ethimología o ephimología por quitarme de opiniones; que no lo digo sin misterio.

DON ÁLVARO ¡Qué pesada cosa! Déjese de eso, por amor de Dios, que estoy hecho una alheña de molino (p. 8).

De escuchar tan erudita y molesta explicación, se entiende. En el corpus analizado (*El astrólogo Trapasuncio*, *El aldeanillo Bernabé*, *El alguacil Reventón*) se repiten las citas eruditas, más explicaciones etimológicas y declinaciones de voces latinas, que a la función educativa pueden sumar muestras de humor ocasionales.

No falta, sin embargo, la sátira de los oficios dentro de un terreno amable, sin llegar a herir, como en el siguiente diálogo de *Las letras y las armas*:

- PALERMO Di ahora para que alabe el señor Villafuerte al hacedor del mundo que tantos son los oficios que yo hago sin trabajar de manos ni cansarme de hablar, que son los que tú vas aprendiendo.
- LAZARILLO Señor, son 77 pocos más o menos.
- PALERMO ¡Mire qué belleza!
- LAZARILLO Primeramente, en su manera y modo: imitar a Dios procurando saber de todos y teniendo cuenta con todas las cosas particulares y menudas que en la república pasan. Está me diga el qué es ciencia: decir verdades, sin empacho ni vergüenza, que lo sean o lo parezcan. Ser sastre cortando de vestir a todos los talles y género de gente eclesiástica y seglar y todo género de vestido para invierno y para verano. Obra de misericordia: abrigar al desnudo. Hacer milagros y resucitar muertos o a lo menos desenterrarlos...
- PALERMO ¡Y a poca costa!
- LAZARILLO Ser escribano que dé fe de lo bueno y de lo malo que sabe, ve, oye o le cuentan, oficio muy necesario en la república; ser carta vieja y registro del tiempo inmemorial; hacer oficio de aceituna que es asentar el estómago después de haber comido o cenado. Con un par de contezuelos gustosos, no más (p. 38).

Tampoco falta la gala de los disparates en el género entremesil, según manida cita de *Los degollados* (vv. 270–275). Perriñán ha estudiado bien este mecanismo jocoso, que Arellano ha enfocado en la obra de Calderón<sup>27</sup>: a la par de otros ejemplos sueltos, destaca su prolijidad en la comedia burlesca y el entremés. Pues bien, es una estrategia cómica presente en el teatro jesuítico. Véase la enumeración del astrólogo Maurolicio para explicar unas enigmáticas letras:

No debía de haber ahí astrólogos. Este parece al carácter de Mercurio, y este el de Capricornio, pues el último *pars fortuna est*, Mercurio, Capricornio, *pars fortunae*, gran fortuna, Capricornio, Cefeo, Perseo, muerte de cabras. Mercurio, latitud septentrional, horóscopo en Escorpión, desdicha de mercaderes. *Pars fortunae*, Júpiter opuesto, Marte retrógrado, ventura a Soldados. Amplitud ortiva. Aldebarán sobre veinte *Almicantarases* y quince azimudes abundancia de pulgas. *Humerus. Orionis, cauda Centauri, basis thuribuli*, en saturnina casa y coniuntion del *naris Ceti*, hinchazón a narices. *Eccentricitas Lunae, mercuriales epicyclus*, paralaxis de Venus, en tetrágono de *rictus ceti*, grandes cosas, muermo de machos, pepita a gallinas, modorra a chivatos, seca de yerros, añublo de panes;

mas con todo eso será muy buen año de hongos, y ¡qué tales que los habrá! (*El prognóstico*, p. 13).

Parlamento de pretensiones eruditas pero que tras la capa de confusión descubre un vacío de significado. En otro nivel, los objetos asimismo funcionan como resortes de la risa, aunque es un ingrediente bastante marginado por la preceptiva<sup>28</sup>. Al margen de aquellos que cumplen una función caracterizadora aneja al vestuario, predomina en los entremeses una amplia variedad de utensilios al servicio de Demócrito: desde los accesorios para comer y beber (*Las Carnestolendas, El dragoncillo, Los flatos...*) hasta las armas ridículas. A su vez, el entremés jesuítico muestra el «libro debajo del brazo» que define al estudiante Reventón (p. 30), la carta que activa toda la trama risible de *El prognóstico* de la *Comedia Parenesia*, etc., dentro de la general sencillez de los elementos de *atrezzo* y recursos escenográficos necesarios. Habitualmente los entremeses culminan en escenas de apaleamiento y golpes, final que de los textos vistos solo se halla en *El alguacil Reventón*. La ausencia de este cierre convencional, que algunos todavía se resisten a leer en su clave cómica –no es una violencia trágica sino risible–, puede deberse una vez más al propósito educativo de la dramaturgia jesuítica. Y ya por último, la claridad en el mensaje final que algunos ven en los entremeses calderonianos a diferencia de la ambigüedad que late en la producción cervantina<sup>29</sup>, quizás pueda vincularse –al menos indirectamente– a la vocación pedagógica del teatro jesuítico.

## FINAL

Para cerrar, hay un par cuestiones que pueden plantearse:

1. Dada la relevancia que el pensamiento y el teatro de origen jesuita parece tener en la dramaturgia sacramental de Calderón, sería interesante rastrear si en los entremeses escritos para acompañar las representaciones de autos la influencia es mayor. Especialmente si se tiene en cuenta que, a partir de 1657, su obra breve se vincula preferentemente a palacio y a la fiesta del Corpus, y a este segundo espacio se limita a partir de 1670<sup>30</sup>.
2. Frente a otras etapas de la historia del entremés, los jesuitas mantienen un mayor respeto al decoro (al menos en su dimensión moral, no tanto dramática) o evitan transgresiones del mismo. Por tanto, cabe preguntarse si sigue siendo válida la definición del género de Asensio<sup>31</sup> como «unas vacaciones morales» para este eslabón de la cadena.

En suma, en el buen estado actual de los estudios sobre teatro aurisecular y en los paulatinos avances sobre la dramaturgia jesuítica, no parece baladí atender a sus interrelaciones e influencias. Muy al contrario, la puesta en diálogo de ambos sistemas literarios se presume muy fructífera, según se ha intentando demostrar brevemente con esta aproximación al arte de hacer entremeses de Calderón.

## Bibliografía

Arellano, I., La comicidad escénica en Calderón, *Bulletin Hispanique*, 88.1-2, 1986, pp. 47-92. [Luego en: *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo 2000, vol. 1, pp. 489-542.]

[<http://dspace.si.unav.es/dspace/handle/10171/19611>] (Consulta: 08.05.2012)]

El gran duque de Gandía, san Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios, en *Ejemplaridad de los modelos en España en los siglos XVI y XVII*, ed. C. Herzig, *Criticón*, 110, 2010a, pp. 217-246.

¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?, *Boletín de la Real Academia Española*, 302, 2010b, pp. 195-216.

Los disparates de Calderón, en *Otro Calderón. Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, ed. A. Cassol y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3, 2010c, pp. 37-66.

*Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra 2011. [Publicaciones digitales del GRISO.]

Asensio, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos 1971.

Briesemeister, D., Calderón y el teatro de los jesuitas en Munich e Ingolstadt, en *Hacia Calderón. I Coloquio Anglogermano (Exeter, 1969)*, Berlin, De Gruyter 1970, pp. 29-36.

Buezo, C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger 2005, 2 vols.

Calderón de la Barca, P., *Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989.

Chevalier, M., Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante, en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, coord. P. M. Piñero Martínez y R. Reyes Cano, Sevilla / Burdeos, Universidad de Sevilla / Universidad de Burdeos 1981, pp. 39-58.

Cruickshank, D. W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Arístu, Madrid, Gredos 2011.

de la Granja, A., *Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad de Granada 1982.

Elizalde Armendáriz, I., San Ignacio y otros santos jesuitas en Calderón de la Barca, *Hispania sacra*, 33, 67, 1981, pp. 117-141.

El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Kassel, Reichenberger 1990, pp. 109-139.

Lobato, M.<sup>a</sup> L., *El escolar y el soldado: entremés inédito de Calderón, para el auto ¿Quién hallará mujer fuerte?*, *Castilla*, 13, 1988, pp. 61-78.

Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón, en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 790-805. [Antes en: *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, ed. I. Arellano y Á. Cardona, *Anthropos*, Extra 1, 1997, pp. 136-141.]

Madroñal Durán, A., «Para una nueva edición del teatro breve calderoniano», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 86-106.

Rubio Áquez, M., y Varela Villafranca, D., *El Coloquio de las oposiciones*, una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico, *Criticón*, 68, 1996, pp. 31-100.

Maestro, J. G., Nuevo itinerario del entremés, *Cervantes*, 25.1, 2005, pp. 201-213.

Marcos Villanueva, B., *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1973.

Menéndez Peláez, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo 1995.

El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 21 y 13 de julio de 2000)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha 2001, pp. 33-76.

(ed.), *Entremeses del teatro jesuítico*, Pamplona, Universidad de Navarra 2011. [Publicaciones digitales del GRISO.]

[Disponible en: [www.unav.es/centro/griso/publicaciones-digitales](http://www.unav.es/centro/griso/publicaciones-digitales) (19.03.2012)]

Olmedo, F. G. de, *Las fuentes de «La vida es sueño»*, Madrid, Voluntad, 1928.

Oteiza, B., Poesías de Calderón en la *justa poética* de 1622, en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger 2002, vol. 1, pp. 689-705.

Pedraza Jiménez, F. B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza 2000.

Periñán, B., *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini 1979.

Regalado, A., Sobre Calderón, los actores y la representación, en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo 2000, vol. 1, pp. 191-220.

Reyre, D., *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.

Rodríguez Cuadros, E., La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Almagro / Kassel, Festival de Almagro / Reichenberger 2000, pp. 99-186.

Segura, F. (S. J.), Calderón y la escenografía de los jesuitas, *Razón y fe*, 205, 1982, pp. 15-32.

Simón Díaz, Literatura y servidumbre en el Siglo de Oro: el caso de Calderón de la Barca, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC 1983, vol. 1, pp. 309-321.

Strosetzki, C., La filosofía política, el tacitismo español y Calderón en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, coord. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner 2008 pp. 533-549.

---

/1 Este trabajo ha sido redactado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el año académico 2011 / 2012.

/2 La relación de su familia con los jesuitas era añeja, pues un tío de su madre perteneció a la Compañía, el confesor de su abuela era el padre Cetina y el dramaturgo «mantendría siempre cordiales relaciones con sus antiguos maestros», a decir de Pedraza Jiménez, 2000, p. 17. Entre 1665 y 1669 coincidió en la corte con el padre Nithard, jesuita austriaco que de confesor de Mariana de Austria ascendió a su consejero. Marcos Villanueva, 1973, pp. 65-95, para los jesuitas que pudo conocer el poeta.

/3 Ver Oteiza, 2002.

/4 Cruickshank, 2011, pp. 70-74. Más adelante destaca que Calderón no participó en los fastos por el primer centenario de la fundación de la orden, y si se le solicitó la redacción de una comedia sobre «los progresos de la Compañía de Jesús en estos cien años», no debió de poder aceptar, posiblemente por sus compromisos militares en la guerra de Cataluña en 1640 (p. 366). Marcos Villanueva, 1973, pp. 21-33 y 296, ya señala que apenas hay autos sin alabanzas a la Virgen o sin representaciones suyas.

/5 Reyre, 1998, pp. 20-23. Señala que procede de aquí «la dimensión lúdica y el sentido concreto de la lengua hebrea» (p. 22).

/6 Marcos Villanueva, 1973, señala que no hay seguridad de que los hiciera, pero es muy probable, pues solían realizarse a comienzos del año escolar, en Cuaresma o Semana Santa (p. 32); Regalado, 2000, pp. 208-209. Ya avisaba: «Falta un estudio sobre el método de los ejercicios y el teatro, específicamente el de Calderón, que tome en cuenta varios factores: el arte de memoria, la memoria afectiva, la composición de lugar, el orden de sucesión de los tropos, el uso de la sinestesia y de los sentidos espirituales y la transformación de todos estos elementos en el arte de la escritura dramática, la puesta en escena y el arte de la interpretación» (p. 208, n. 20).

/7 Ver Strosetzki, 2008.

/8 Sobre Terencio visto por los jesuitas, ver Menéndez Peláez, 1995, pp. 34-37.

/9 Arellano, 2010b. Además, *El gran teatro del mundo* fue traducido en la década de 1640 al náhuatl por el jesuita Bartolomé de Alva para el uso de los alumnos del colegio de san Gregorio de la ciudad de México (Cruickshank, 2011, p. 278). Ver Elizalde Armendáriz, 1981.

/10 Olmedo, 1928.

/11 Segura, 1982; Menéndez Peláez, 2001, pp. 68-69.

/12 Simón Díaz, 1983, pp. 68-69. Más otros contactos menores en campos diversos: Arellano, 2011, p. 461, señala las similitudes entre un emblema del jesuita Silvestro Petrasancta donde aparece la pirámide con un sol en su cénit como símbolo de la Virgen María y la imagen que aparece en algunos autos calderonianos. Briesemeister, 1970, analiza la influencia calderoniana en el teatro jesuita alemán.

/13 Ver Madroñal Durán, 2011. Un panorama sobre el entremés calderoniano en Rodríguez Cuadros, 2000.

/14 Menéndez Peláez, 2011. Es un corpus reducido pero representativo y significativo. Cito por esta edición y los entremeses calderonianos por la de Lobato, 1989.

/15 Asensio, 1971, p. 25; Menéndez Peláez, 1995, pp. 59-60 y 93. Ver Elizalde, 1990, p. 114.

/16 Menéndez Peláez, 1995, p. 31.

/17 Menéndez Peláez, 1995, p. 21-22.

/18 Madroñal, Rubio y Varela, 1996, p. 32.

/19 Menéndez Peláez, 2011, p. 3. Sigue: «Los entremeses del teatro jesuítico, si bien pueden funcionar de manera autónoma e independiente, suelen guardar una cierta relación de correspondencia con el tema de la obra general: en ocasiones algún personaje de la obra principal participa también en el entremés que puede ofrecer de esta manera una visión paródico-burlesca de la acción seria y principal en cuyo marco se escenifica» (p. 4).

/20 Rodríguez Cuadros, 2000, p. 133.

/21 Madroñal, Rubio y Varela, 1996, p. 32.

/22 Cruickshank, 2011, p. 84; Chevalier, 1981, p. 56.

/23 Ver Lobato, 1988; Buezo, 2005, vol. 2, p. 171.

/24 Arellano, 1986, pp. 73-78.

/25 Menéndez Peláez, 2011, p. 4.

/26 Arellano, 1986, p. 52. Aclara que, si bien no es preciso entenderlo para que la risa se active, «incluye un aspecto de comicidad verbal asequible a los más cultos» (n. 22).

/27 Perinián, 1979; Arellano, 2010.

/28 Ver Arellano, 1986, pp. 79-83.

/29 Ver Maestro, 2005, pp. 204-205.

/30 Rodríguez Cuadros, 2000, p. 148. Advierte que tales piezas remiten «a una sintomatología de entremés de repertorio de corral» y cita: *El reloj o genios de la venta*, *El desafío de Juan Rana*, *El dragoncillo*, *La plazuela de Santa Cruz*, *Guardadme las espaldas*, *La pedidora* y *Los instrumentos*, además de la jácara *El Mellado*. El atribuido entremés de *La tía* constituye una excepción al haber acompañado a la comedia *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, 1681. Los entremeses de atribución segura que acompañaron a sus autos son: *El mayorazgo* para *Lo que va del hombre a Dios*, 1642; *Los guisados* para *A María el corazón*, 1664; las dos partes de *La barbuda* para el auto *La inmunidad del sagrado*, 1644; *Los degollados* para *Los sueños de José*, 1670. Ver de la Granja, 1982.

/31 Asensio, 1971, p. 35.