

Semíramis en clave cómica: una parodia dieciochesca de *La hija del aire*

Semíramis in a Humorous Way: a Parody of *La hija del aire* in the Eighteenth century

Cristina Roldán Fidalgo

<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

Universidad Autónoma de Madrid

ESPAÑA

cris.roldanfidalgo@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 1267-1283]

Recibido: 05-11-2019 / Aceptado: 08-01-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.68>

Resumen. Este artículo presenta el estudio y análisis de un paso paródico de *La hija del aire* de Calderón de la Barca, engastado dentro de un entremés homónimo del siglo XVIII. Se documenta la popularidad que alcanzó la obra original en los escenarios madrileños, para después prestar atención al modo en que se inserta la parodia en la trama del entremés y los procedimientos llevados a cabo para lograr la deformación burlesca del pasaje calderoniano. Finaliza el trabajo con la transcripción del texto.

Palabras clave. Calderón; parodia; entremés; *La hija del aire*; siglo XVIII; comedia burlesca.

Abstract. This paper presents the study and analysis of a parodic scene of *La hija del aire* of Calderón de la Barca, inserted within a homonymous *entremés* of the 18th century. The article documents the popularity that the original play reached in the stages of Madrid, and then it pays attention to how parody is inserted in the *entremés* plot and the procedures carried out to achieve the burlesque deformation of the Calderonian passage. It finishes with the transcription of the text.

Keywords. Calderón; Parody; *entremés*; *La hija del aire*; Eighteenth century; Burlesque comedy.

1. INTRODUCCIÓN

El teatro de Calderón y el de sus contemporáneos tuvo un fuerte protagonismo en el siglo XVIII. Bien conocido es el caso de la Villa y Corte de Madrid, donde las compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz continuaban representando estas comedias antiguas en reposiciones o adaptaciones¹. Este repertorio, que recibió numerosas críticas por parte de los ilustrados (sobre todo en la prensa del momento), debió ser del gusto de un sector del público de la época, ya que su presencia en las carteleras puede documentarse casi de forma continua desde inicios de siglo hasta bien entrado el XIX. En palabras del personaje de don Pedro en *La comedia nueva* o *El café de Moratín* (1792):

las comedias antiguas [...] están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio, y no de la estupidez. Tienen defectos enormes, es verdad; pero entre estos defectos se hallan cosas que, por vida mía, tal vez suspenden y conmueven al espectador, en términos de hacerle olvidar o disculpar cuantos desaciertos han precedido [...] Valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto cuando deliran que estotros [los autores contemporáneos] cuando quieren hablar en razón [Acto II, Escena V]

La pervivencia de las comedias áureas explica que se crearan parodias a partir de ellas. Eran lo suficientemente conocidas por los espectadores como para que pudieran identificar el modelo original y entender la deformación burlesca. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII se escribieron entremeses y sainetes que, bajo el pretexto argumental de una función de aficionados o de la llegada de una compañía de la legua al lugar, incluyen una parodia de un paso o escena de comedia del Siglo de Oro². Aunque son más escasas, también se han localizado tres tonadillas de este tipo: dos que remedan y musicalizan una relación y un paso de una obra calderoniana, *El mayor monstruo del mundo* o *el tetrarca de Jerusalén*³, y otra tonadilla inspirada en *El valiente Campuzano* de Fernando de Zárata⁴.

La cronología de estos sainetes coincide con la evolución que experimentó el género en la segunda mitad del siglo XVIII de la mano del dramaturgo Ramón de la Cruz, acercándose más a la comedia y a sus temas (mayor extensión y duración; diversidad de asuntos; incremento del número de personajes; etc.)⁵ y alejándose de este modo de su antecesor el entremés áureo, cuyos esquemas se limitaban a bur-las y engaños⁶. Además, con Cruz el entremés dieciochesco o sainete va a caracterizarse por intentar reflejar —aunque sin demasiada profundidad— el ambiente y las

1. Andioc, 1976, y Álvarez Barrientos, 2000.

2. En su mayoría atribuidos a Ramón de la Cruz. Destacan títulos como *Manolo*, *Los bandos del Avapiés*, *El muñuelo*, *Inesilla la de Pinto*, *Zara*, *La comedia de Maravillas*, *La comedia de Valmojado*, *La despedida de los cómicos*, o *Soriano loco*. Ver Crespo Matellán, 2001.

3. Roldán Fidalgo, 2018.

4. Pessarrodona, 2018, pp. 81-88.

5. Sala-Valldaura, 1994.

6. Bergman, 1970, p. 15.

costumbres de su época⁷. Dentro de este contexto, bien puede considerarse que las tramas-marco de la mayoría de los entremeses que incluyen pasos paródicos pudieron haberse inspirado en las funciones caseras que, según está documentado, se hacían en el siglo XVIII⁸. En el presente trabajo se estudiará uno de ellos: el *Entremés de la hija del aire*.

2. EL ENTREMÉS

El *Entremés de la hija del aire*, de autor desconocido, parodia un paso de la comedia calderoniana de la que toma su título. Su texto impreso se ha conservado dentro de una colección facticia en la Biblioteca Nacional de España⁹, y aunque no se tienen datos de su representación en los teatros, puede deducirse, por el elenco que figura en el impreso, que su puesta en escena corrió a cargo de la compañía de José de Parra en torno a la década de 1750. Participaron en su representación los cómicos Petronila Gibaja; Francisca Vallejo; Lucas del Viso; José Guerrero; Salvador de Torres; Juan Plasencia; José de Rivas y Francisco Rubert (Figura 1).

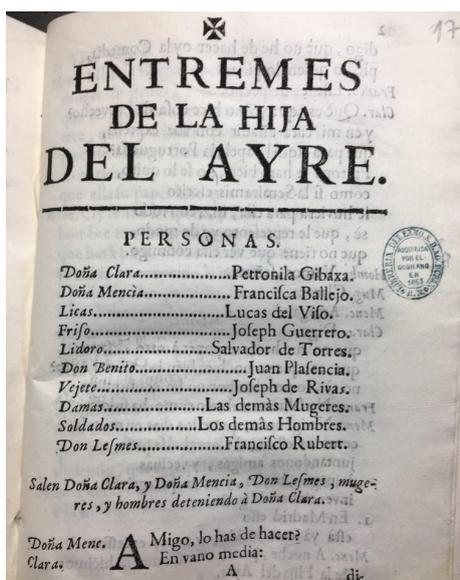


Figura 1. Portada del *Entremés de la hija del aire* donde figura el elenco

7. Así lo advierte Ramón de la Cruz en el prólogo a su colección de sainetes: «No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación..., digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos... Yo escribo y la verdad me dicta» (Cruz, 1786, pp. LIV-LVI).

8. Blanco White, 1977, p. 244 y Cotarelo y Mori, 1911, p. 315.

9. Biblioteca Nacional de España, R/18283(17).

Precisamente, dicha compañía representó en dos ocasiones en el año 1748 *La hija del aire* en el teatro de la Cruz, y otra vez en 1757, por lo que bien podría haberse escenificado el entremés en alguno de esos años, coincidiendo el original y la parodia. Fue además una comedia muy programada en los teatros madrileños. Se puso en escena en más de cincuenta ocasiones (un total de 126 días) desde el año 1709 hasta 1799 en los teatros de Madrid. Con excepción de la temporada 1786-1787, siempre se representaba la primera parte, y días después, en el mismo teatro y por idéntica compañía, la segunda¹⁰. Era, en definitiva, un texto sobradamente conocido por el público de la época y, por tanto, idóneo para la parodia.

La acción del *Entremés de la hija del aire* se inicia con unos versos que presentan la acción principal: Clara (Petronila Gibaja), una cómica aficionada que interpretó a Semíramis en una representación en Carnaval, se niega a volver a hacer dicho papel por las críticas que ha recibido de don Benito (Juan Plasencia). Este último se ofrece entonces para encarnar a la protagonista, afirmando que lo hará mejor, y Clara acepta resignada un papel secundario en la tragedia. En dos momentos de esta introducción se juega con el «desaire» de Clara y su anterior condición de «hija del aire», apodo que recibía Semíramis como protegida de las aves de Venus:

- | | |
|-----------|---|
| [1] CLARA | Digo,
que no me he de exponer a otro desaire;
¿Qué es que yo no hice bien la hija del aire?
[...] |
| [2] CLARA | Todo esto es estratagema
por ver si mudo de intento;
pero no, que ya previenen
el estrado y los pertrechos
de audiencia, si es que presumen
que es desairarme, yo quiero
echándome alguna ropa
introducirme con ellos
[...] |

Dentro de esta trama-marco se engastará el paso paródico, que procede de la primera jornada de la segunda parte de *La hija del aire*. Cabe recordar que en la primera parte se presentaba al espectador a Semíramis, semidiosa que vivía encerrada en una prisión para evitar que se cumplieran las profecías sobre ella: se decía que iba a ser «el horror del mundo», creando muerte y destrucción a su paso; que se enamoraría de ella un rey y que lo mataría. Cuando se inicia la segunda parte —de la que procede el paso parodiado— ya se ha cumplido el vaticinio.

10. Andioc y Coulon, 2008, p. 746.

Comienza la primera jornada con Semíramis —ahora reina absoluta de Asiria y fundadora de Babilonia— peinándose en su trono, acompañada de sus doncellas. Recibe entonces a Lidoro, rey de Lidia y esposo de la hermana de su difunto marido Nino, quien le acusa de haber envenenado a éste, así como de usurpar el trono a su hijo. Ella se defiende negando haber asesinado a su marido y alegando que su primogénito no está aún preparado para reinar por ser «temeroso y afeminado». Lidoro le declara entonces la guerra, pero finalmente es vencido. Semíramis le perdonará la vida mandándole a prisión, donde será tratado y alimentado como un perro. Se produce a continuación un giro en los acontecimientos: el pueblo se levanta y reclama el trono para el hijo de Semíramis, pues dicen no querer ser gobernados por una mujer. Ésta ya no es respaldada por sus vasallos y se retira rendida a su palacio.

Todos estos sucesos de la tragedia serán parodiados en el entremés. El hecho de que se emplee la fórmula del «teatro dentro del teatro» para introducir la parodia, contribuirá a la comicidad de la pieza al proporcionar un divertido juego dialéctico entre actor y personaje. Más aún, bien puede decirse que el recurso de la función de aficionados justifica que los personajes puedan modificar los versos originales o incluso les exime de ceñirse a las convenciones teatrales. Por lo demás, los mecanismos jocosos empleados en el *Entremés de la hija del aire*, y en general este tipo de entremeses paródicos, serán los mismos que los que se utilizaban en la centuria anterior en las comedias burlescas. Se juega con la comicidad verbal (juegos de palabras; series de disparates; alusiones escatológicas y obscenas; imposibilidades lógicas; interpretaciones literales; metáforas cómicas; perogrulladas; etc.) y escénica (vestidos y accesorios ridículos; gestualidad exagerada y grotesca; etc.), rompiendo el decoro e invirtiendo los valores serios en el tratamiento de los personajes¹¹, como se comprobará en el siguiente apartado.

3. EL PASO PARÓDICO

En el texto original, la segunda parte de la tragedia se abría con Semíramis en escena, vistiéndose y arreglando su cabello mientras los músicos entonaban un coro alabando su belleza y valentía (vv. 27-38). En la parodia se mantendrá dicho coro, pero su texto ofrecerá una imagen degradatoria, retratándola de forma grotesca e invirtiendo el tópico de la *descriptio puellae* (vv. 1-8):

11. Los estudios sobre la comedia burlesca son numerosos y la mayoría de ellos se deben al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, que desarrolla un proyecto de investigación basado en la edición y estudio de este género. Cabe destacar algunos títulos de los muchos que en la actualidad existen: García Lorenzo, 1977; Arellano, 1995; Mata Induráin, 2001 y 2009, etc.

Original

La gran Semíramis bella,
 que es por valiente y hermosa
 el prodigio de los tiempos
 y el monstruo de las historias,
 en tanto que el Rey de Lidia
 sitio pone a Babilonia,
 a sus trompetas y cajas
 quiere que voces respondan;
 y confusas las unas y las otras,
 éstas suaves cuando aquellas roncadas,
 varias cláusulas hace
 la cítara de amor, clarín de Marte.

Parodia

La gran Semíramis bella,
 que es por lo gordo y lo fresco
 dulce envidia del tocino
 en lo adobado del gesto,
 porque plebe que pica
 tiene su pelo,
 pone en orden el vulgo
 de su cabello.

En vez de ser considerada como «el prodigio de los tiempos», es ahora «dulce envidia del tocino». Ciertamente la imagen de Semíramis ya se vería transformada al ser interpretada por un hombre, el personaje de don Benito, que hacía el gracioso de la compañía Juan Plasencia. De modo que este coro paródico solo enfatizaría su aspecto risible y la ruptura del decoro.

Se juega también con el paralelismo que el propio Calderón proponía versos después entre la forma en que Semíramis «gobernaba» su cabello, y el modo en que gobernaba al vulgo: «aqueste / peine, que en la mano tengo, / no ha de acabar de regir / el vulgo de mi cabello / antes que en esa campaña / o quedes rendido o muerto» (vv. 465-470), solo que aquí la plebe se equipara, además, con los piojos. La métrica del coro cambia a seguidillas cuando se cantan estos versos, y cabe esperar que también lo haría la música, acaso adoptando un carácter jocoso.

La acción de peinarse parece haber ido acompañada de una gran comicidad escénica, a juzgar por una acotación que señala: «Empieza a peinarla siendo ridículos todos los instrumentos, con un peine muy grande con el que se quedará en la mano». Quien la peina no es otra que Clara haciendo de doncella, y a ella se dirigirá don Benito, no como Semíramis, sino como él mismo, para enseñarla cómo ha de peinarse cuando vuelva a interpretarla (vv. 15-18):

DON BENITO

Gusto me ha dado
 que el a ti tanto bien te haya tocado,
 porque así a hacer volvieres esta reina,
 aprenderás de mí cómo se peina.

Se impone así el juego metateatral al pasar bruscamente de la metaficción a la ficción. La ficción teatral se mira a sí misma y se expone al público, haciendo que su atención se dirija no ya a la acción representada, sino a la maquinaria teatral que la pone en marcha.

La trama continúa con la llegada de Lidoro, anunciada con el toque de un clarín. En la parodia este no cantará «lisonjero» (v. 41), sino desafinado, según se desprende de las intervenciones de Friso y Licas: «Porque en sus disonantes testimonios...» «Parece que lo tocan mil demonios» (vv. 21 y 22). De manera que habría una «comicidad musical» a sumar a la verbal y la escénica. Tras el sonido del clarín, aparecerá en escena Lidoro para acusar a Semíramis de la muerte de su marido Nino, y de haber usurpado el trono a su hijo. En sus intervenciones se encontrarán recursos jocosos, entre los que cabe citar una perogrullada («Dicen que a Nino tu esposo / mataste por tu deseo / y que el no vivir ahora / consiste en que ya está muerto», vv. 44-47); una sátira a los cuñados («soy tu cuñado, y vengo, / como al fin cuñado, a entrar / muchos chismes en tu reino», vv. 41-43); o la inserción de una imagen grotesca («Que a Nimias tu hijo le enseñas / a ser mujer solo a efecto / de querer ser hombre tú / por irle chupando el reino», vv. 48-51). Cabe destacar que a Ninias le llama «Nimias», lo que recuerda a «nimio», es decir, «insignificante», «de poca importancia», en coherencia con la posición del príncipe en ese momento de la acción.

A diferencia de la tragedia, en la parodia las acusaciones de Lidoro serán admitidas por Semíramis. Confesará sin remordimiento que mató al rey Nino, aunque el asesinato lo justificará diciendo que cualquier mujer habría hecho lo mismo en su lugar («yo le maté, mas si algunas / supieran lo que es aquesto, / a poquísimos maridos / perdonarán los pescuezos», vv. 72-75), burlándose así del matrimonio. Reconocerá también haber feminizado a su hijo, y añadirá: «pero en las Cortes es uso, / pues a muchísimos vemos / que son mujeres sin faldas / con espadín y sombrero» (vv. 80-83). Se introduce de esta manera un guiño al espectador dieciochesco, aludiendo a la moda de la época que regía que los caballeros llevaran sombrero de ala ancha (o sombrero de tres picos) y, como complemento de su vestido, espadín (de obligado uso en la corte), que se ponía en el lado derecho y que hacía que se abriese graciosamente uno de los pliegues laterales de la casaca¹². La explotación paródica de la confusión entre el espacio y el tiempo del personaje y los del espectador, es el recurso metadramático más inmediato y cómico por su carácter improvisado, y es común en las comedias burlescas de la centuria anterior¹³.

Durante el diálogo, ambos personajes se intercambian numerosos insultos y remoquetes. Semíramis llama a Lidoro: monillo, escarabajo, piojo, perro y conejo. Por su parte, este se dirige a aquella como zorra y «reina mondonga»¹⁴. Ciertamente en la tragedia Lidoro ya llamaba a Semíramis «fiera ingrata» por sus actos, mientras que él se consideraba un «can leal» en cuanto a guardián de la memoria del fallecido rey (vv. 305-308); sin embargo, en la parodia se exageran y multiplican este tipo de calificativos. Versos después se completa el proceso de animalización de los personajes: Semíramis dice colgarse en sus «crines» el peine para «matar a coces» a Lidoro (vv. 101-102); este último pregunta por un escondite, ya que le

12. Leira Sánchez, 2007, p. 88.

13. Taravacci, 2013, p. 244.

14. *mondongo*: «Los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y así se guisa para la gente pobre» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734).

vienen dando caza (vv. 115-116); y Friso añade que morirá como un conejo (v. 105). Es interesante resaltar que, entre estos improprios, Semíramis llama a Lidoro «capitán de la chusma del Barquillo» (v. 10), que no gozaba de buena fama según informan abundantes testimonios de la época¹⁵. Se introduce así otra referencia a la realidad fuera de la ficción, al Madrid dieciochesco y acercando, por tanto, la obra a las coordenadas espacio-temporales del espectador.

Siguiendo el modelo original, la acción de la parodia continúa con la batalla contra Lidoro. Ahora bien, para el enfrentamiento Semíramis se convierte aquí en «Semiramiscón», disfrazándose de hombre (vv. 108-111) y ridiculizando los versos calderonianos en los que Semíramis pedía el acero para emprender la batalla (vv. 520-524):

Original

Dadme ese bruñido acero,
seguidme todos, y tú,
Licas, ostenta hoy tu esfuerzo.
Mira que anda por hacerte
dichoso un atrevimiento.

Parodia

Venga sombrero y espada,
y verá este chuchumeco
quién es *Semiramiscón*,
bastón, espada y sombrero.

Cuando Friso y Licas estén a punto de matarle, la Semíramis de la parodia lo impedirá, pero no para perdonarle la vida y convertirle en su prisionero, sino con la grotesca intención de hacerse unos zapatos con su pellejo (vv. 120-123):

DON BENITO	Dejadle, no le matéis.
FRISO y LICAS	¿Tú lo impides?
DON BENITO	Sí, que es perro y quiero mandarme hacer zapatos de su pellejo.

Seguidamente vuelve a aparecer una referencia metateatral, rompiendo la ilusión escénica y recordando al espectador la doble identidad de los personajes como personajes y actores. Se mezclan de nuevo los dos niveles ficcionales: el de la representación propiamente dicha (el entremés) y el de la representación dentro de la representación (el paso) en un interesante juego dialéctico que juega con la desorientación del público. Clara, haciendo de ella misma, corrige a don Benito, diciéndole que debe hacerle su cautivo conforme a la comedia de Calderón, y él se rebela usando su poder como reina (vv. 124-129):

CLARA	Advierte que a una cadena has de ponerle, supuesto que la comedia lo manda.
-------	---

15. Así, por ejemplo, Clavijo y Fajardo juzgaba en el «Pensamiento XX» la traducción de José Ibáñez de la ópera metastasiana *Didone abbandonata* comparando al personaje de Eneas con un grosero del Barquillo: «Eneas nunca es héroe; jamás sublime. Es un guapetón de jaquetilla, un baladrón insolente y de mala crianza que, sin guardar respeto ni al carácter de Yarba, que aunque negro era rey, ni a sí mismo, le dice tantas y tantas groseras desvergüenzas que solo pudo haberlas aprendido en el Barquillo» (Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, ¿1763?, p. 214).

DON BENITO Si lo manda está mal hecho;
aquí soy la reina yo
y llegó mi mandamiento.

Proseguirá la acción con el grito del pueblo reclamando el trono para Ninias (aquí «Nimias»): «¡Viva Nimias nuestro rey! / ¡Viva el sucesor de Nino!» (vv. 134-135), y sublevándose contra su reina, a la que llaman «pandorga»¹⁶: «No una pandorga queremos / cuando hay un príncipe que ha sido / varón» (vv. 142-144). Cuando Semíramis recurra a sus lacayos con el fin de vengarse, no encontrará apoyo ni en Licas ni en Friso. A diferencia del texto original, Licas no se justificará aludiendo a su deber con el príncipe, sino que ambos no actuarán simplemente por cobardía (v. 149).

Continuando con los disparates, Semíramis acusará a su pueblo de traidor, pero no por haberle conseguido numerosas victorias (vv. 791-798), sino por haber mediado por ellos en las tabernas para fijar los precios de las bebidas (vv. 150-157). Véase la comparación:

Original

Desagradecido monstruo
que eres compuesto vestiglo
de cabezas diferentes,
cada una con su juicio.
¿Pues cuando acabo de darte
la victoria que has tenido,
de que soy mujer te acuerdas,
y te olvidas de mi brío?

Parodia

Ah traidor, no sabes cuánto
te pierdes por no ser digno;
pero no importa, borrachos,
¿así pagáis los arbitrios
de mandar en las tabernas
que no os diesen el cuartillo
menos de a quince lo malo
y lo bueno a veinticinco?

Finalmente, Semíramis se retirará y cederá el trono a su hijo, como en el texto original, aunque no sin antes dedicar unos cuantos insultos a su pueblo («charlatanes, malnacidos, / y gente de zaragalla»); introducir algunas imágenes grotescas («ahí al príncipe tenéis, / miradle entero y rollizo, / porque yo cuando los paro, / los paro como castillos» o «él os mande y plegue a Dios / que os mande ahorcar al proviso»); y parodiar los últimos versos que Semíramis recita en la obra calderoniana antes de salir de escena (vv. 175-181):

Original

Un basilisco
tengo en los ojos, un áspid
en el corazón asido.
¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio!
¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio!
Etna soy, llamas aborto;
volcán soy, rayos respiro.

Parodia

Un basilisco
tengo en qué sé yo que parte
que me punza los tobillos.
¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio!
¿Yo sin comer? ¡Pierdo el juicio!
Etna soy, rayos aborto;
todo lo he de hacer añicos.

16. *pandorga*: «En estilo festivo y familiar se llama la mujer muy gorda, pesada, dejada y floja en sus acciones. Pudo decirse irónicamente de Pandora, aquella mujer de las fábulas, en quien fingien que depositaron los dioses todas las gracias, cada uno la suya» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737).

Clara intervendrá después para impedir que siga la comedia, y «por no volver a escucharle [a don Benito] / tanto tropel de delirios» (v. 193), aceptará volver a interpretar a la protagonista en la próxima ocasión. Con ello se da fin al paso paródico y al entremés.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El entremés estudiado en las páginas precedentes evidencia la pervivencia del repertorio áureo, y concretamente de la obra calderoniana, en el siglo XVIII, hasta el punto de que su vigencia en la época posibilitó la parodia. La popularidad que alcanzó *La hija del aire*, frecuentemente representada en los teatros madrileños a lo largo de la centuria, facilitó la comprensión y el funcionamiento de su deformación burlesca al estar el público familiarizado con la trama y sus personajes. De hecho, se ha señalado que fue la misma compañía, la de José de Parra, la que representó en torno a 1750 la obra original y el entremés, y probablemente sus respectivas puestas en escena no estuvieron muy alejadas en el tiempo, pudiendo haberse interpretado dentro de la misma temporada teatral. La imposibilidad de fechar la representación del entremés, por no disponer de más datos que los nombres de los cómicos que figuran en el impreso conservado, nos impide corroborar esta hipótesis.

Se ha podido comprobar cómo la manera de incluir el paso paródico era dotando al entremés de una trama-marco ambientada en las funciones de los diletantes, y que ésta fácilmente justificaba la licencia de los personajes de la ficción para alterar los versos originales y no respetar la ilusión teatral. En coherencia con la función del entremés, orientado a garantizar la comicidad y provocar la risa del público, la comedia calderoniana es leída aquí en clave cómica, utilizando procedimientos y recursos de comicidad verbal, escénica, e incluso musical, emparentados con los que exhibía la comedia burlesca en el siglo XVII.

Para finalizar el trabajo, se incluye una transcripción del texto del entremés.

5. EL TEXTO DEL PASO PARÓDICO

A continuación, se edita el *Entremés de la hija del aire* a partir del único testimonio que ha llegado hasta nosotros, un texto impreso que, como queda dicho, forma parte de una colección facticia conservado en la Biblioteca Nacional de España. Las únicas modificaciones llevadas a cabo se refieren a la modernización del texto en cuanto a acentuación, puntuación y mayúsculas:

	<i>Mientras los versos antecedentes, habrán puesto las almohadas, salen cantando el cuatro todas las damas, y don Benito vestido de mujer que representa a Semíramis.</i>
MÚSICA	La gran Semíramis bella que es por lo gordo y lo fresco dulce envidia del tocino en lo adobado del gesto,

	porque plebe que pica tiene su pelo, pone en orden el vulgo de su cabello.	5
DON BENITO	En tanto que Lidoro, ese monillo, capitán de la chusma del Barquillo; en tanto, digo, que se acerca, quiero acicalarme el moño lo primero, y así luego llamad la camarera.	10
	<i>Sale doña Clara con un azafate¹⁷ y en él los peinadores.</i>	
CLARA	Yo soy, quien honra lograr tan entera, y así vamos allá.	
DON BENITO	Gusto me ha dado el que a ti tanto bien te haya tocado, porque así a hacer volviesses esta reina, aprenderás de mí cómo se peina.	15
	<i>Repítase el cuatro. Empieza a peinarla siendo ridículos todos los instrumentos, con un peine muy grande con el que se quedará en la mano. Suena después el clarín y sale por un lado Licas y por otro Friso con luto.</i>	
FRISO	Esta trompeta que rabiando suena.	
LICAS	Este relincho que los aires llena.	20
FRISO	Porque en sus disonantes testimonios...	
LICAS	Parece que la tocan mil demonios...	
FRISO	Es de Lidoro y pide en él licencia...	
LICAS	De que le des, si no estás sorda, audiencia.	
DON BENITO	Llegue, que aunque le mueva a alguna risa el mirarme que estoy como en camisa, de excusarme no trato, que no es ceremonioso mi recato.	25
	<i>Sale Lidoro de luto con toquilla en el sombrero y banda en el rostro, y de acompañamiento los demás hombres de luto.</i>	
LIDORO	Tapado quise entrar por esta parte, reina de Lidia, para no espantarte, ni ocasionar a tu valor trabajos.	30
DON BENITO	Jamás me espanto yo de escarabajos. En medio celemín esté sentado	
	<i>Siéntase.</i>	
	sin que toque la alfombra de mi estrado, que si se acerca más, con el enojo	35

17. *azafate*: «Un género de canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol en la forma y hechura referida» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo I, 1726).

	morirá entre las uñas como piojo. Di ahora lo que intenta, o tú, tu Embajador.	
LIDORO	Escucha atenta: Ya sabes, reina mondonga, que soy tu cuñado y vengo, como al fin cuñado, a entrar muchos chismes en tu reino. Dicen que a Nino, tu esposo, mataste por tu deseo, y que el no vivir ahora, consiste en que ya está muerto. Que a Nimias, tu hijo, le enseñas a ser mujer solo a efecto de querer ser hombre tú por irle chupando el reino. Bien de tu genio maldito la extravagancia dijeron al coronarte, las nubes con relámpagos y truenos; y así, pues eres tan zorra por lo astuta, por ti vengo, que puesto que zorra eres, y yo can, fondo en podenco, a una zorra no es razón que la cace sino un perro.	40 45 50 55 60
DON BENITO	No sé cómo mi razón ha tenido sufrimiento para oír a este mono en metáfora de muñeco; pero porque no discurras que a tus cargos me convenzo, iré por mí, no por ti, a tus cargos respondiendo. Nino fue mi esposo, es claro; quise enviudar, ¿qué tenemos? Yo le maté, mas si algunas supieran lo que es aquesto, a poquísimos maridos perdonarán los pescuezos. A Nimias (si es que es mi hijo, que al parirle no me acuerdo si le trocaron), no hay duda que para mujer le enseño; pero en las cortes es uso, pues a muchísimos vemos que son mujeres sin faldas, con espadín y sombrero. Tronó a mi coronación la esfera, es verdad, más esto	65 70 75 80 85

	no era menester, que yo soy nube de tanto aliento que en echándome a dormir roncando, la casa atrueno. Zorra astuta me has llamado, esto solamente siento, que hay zorras de zorras, no soy de las que dan perro. <i>Levántase y arroja los trastos.</i>	90
	Mas supuesto que eres can, ¿a qué esperas? Vete luego. Sal de aquí, que antes que pula el vulgo de mi cabello de este dentado penacho blanco de pino fragmento, he de darte la batalla, y así en mis crines le cuelgo porque hasta matarte a coces no podré tener sosiego.	95
LIDORO	Si allá has de ir, allá te aguardo.	100
FRISO	Morirás como un conejo.	105
LIDORO	Bien está, allá lo veréis.	
TODOS	Toca al arma.	
LIDORO	Y aun a fuego.	
	<i>Vase.</i>	
DON BENITO	Venga sombrero y espada, y verá este chuchumeco quién es Semiramiscón, bastón, espada y sombrero.	110
CLARA	¿He de ir yo, señora?	
DON BENITO	Sí, que tú ya te has visto en esto y has de ser mi aya. <i>Vanse.</i>	
	<i>Salen Lidoro y los suyos.</i>	
VOCES	¡Arma! ¡Guerra!	
LIDORO	¿Dónde me esconderé, cielos, que me vienen dando caza? <i>Salen Friso, Licas y los suyos.</i>	115
FRISO y LICAS	¡Aquí estás! ¡Muere mostrenco!	
LIDORO	No muero por esas cosas.	
LICAS	¡A ellos, amigos!	
FRISO	¡A ellos!	

	<i>Danse la batalla y sale don Benito y los suyos.</i>	
DON BENITO	Dejadle, no le matéis.	120
FRISO Y LICAS	¿Tú lo impides?	
DON BENITO	Sí, que es perro y quiero mandarme hacer zapatos de su pellejo.	
CLARA	Advierte que a una cadena has de ponerle, supuesto que la comedia lo manda.	125
DON BENITO	Si lo manda está mal hecho. Aquí soy la reina yo y llegó mi mandamiento. ¡Hola! Dad vuelta a Palacio, que las lanzas de estos pelos me van punzando el cogote.	130
TODOS	Vamos, y sea diciendo... <i>Al ir a entrar oyen las voces y se detienen.</i>	
VOCES DENTRO	¡Viva Nimias nuestro rey! ¡Viva el sucesor de Nino!	135
DON BENITO	¿Qué es esto? <i>Sale el vejete de luto [Lisías].</i>	
VEJETE	Yo lo diré si me das licencia.	
DON BENITO	Dilo.	
VEJETE	Pues, señora de mi alma, esto es: que al ver a tu hijo el pueblo, con algazara repite diciendo a gritos:	140
VOCES	¡No una pandorga queremos cuando hay príncipe que ha sido varón!	
DON BENITO	Ya sé de qué nacen sus confusos alaridos.	145
VOCES	Pues hay príncipe que es hombre, él mande.	
DON BENITO	Mentís, impíos. Friso, Licas, defendedme.	
FRISO	No puedo.	
LICAS	Estoy tamañito ¹⁸ .	
DON BENITO	¡Ah traidor! No sabes cuánto te pierdes por no ser digno; pero no importa, borrachos,	150

18. *tamañito*: «Lo mismo que pequeñito» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739).

	¿así pagáis los arbitrios de mandar en las tabernas que no os diesen el cuartillo menos de a quince lo malo y lo bueno a veinticinco? Mas yo me tengo la culpa.	155
FRISO	¿Señora?	
DON BENITO	Dejadme, Friso.	
LICAS	Mirad que...	
DON BENITO	Vos no me habléis. Charlatanes, malnacidos, y gente de zaragalla (que todo en eso lo digo) ahí al príncipe tenéis, miradle entero y rollizo, porque yo cuando los paro, los paro como castillos. Él os mande y plegue a Dios que os mande ahorcar al proviso. Yo, retirada en mi cuarto, lloraré por mi marido, aunque el hijo de mi alma espiró de garrotillo ¹⁹ . Nadie ha de verme la cara en la vida. Un basilisco tengo en qué sé yo qué parte que me punza los tobillos. ¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio! ¿Yo sin comer? ¡Pierdo el juicio! Etna soy, rayos aborto; todo lo he de hacer añicos, <i>Va rompiendo la ropa y pañuelos.</i> que no hay modestia ni alforja donde hay rencor escondido. Nadie me siga, y tú, puesto que mi lucimiento has visto, por si ofrece que rasgues, toma allá mis desperdicios. <i>Arroja el pañuelo a doña Clara</i>	160
		165
		170
		175
		180
		185
VEJETE	¡La reina va hecha un demonio!	
TODOS	¡Qué afectos tan exquisitos!	
FRANCISCO	Siga la comedia, siga.	190
CLARA	¿Qué es seguir? ¿Estáis sin juicio? Por no volver a escucharle	

19. *garrotillo*: «Enfermedad de la garganta por la hinchazón de las fauces, que embaraza el tránsito del alimento, o la respiración» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734).

	tanto tropel de delirios (no obstante que con razón me enajé ²⁰ con don Benito) quiero hacer ya mi papel.	195
Todos	Todos queremos lo mismo.	

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX: fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 279-324.
- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1976.
- Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- Arellano, Ignacio, «La comedia burlesca», en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 641-659.
- Bergman, Hannah E., *Ramillete de entremeses y bailes (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Blanco White, José María, *Cartas de España*, trad. A. Garnica, Madrid, Alianza, 1977.
- Clavijo y Fajardo, José, «Pensamiento XX», *El Pensador*, 1763 (?).
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- Crespo Matellán, Salvador, «La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 9, 2001, pp. 47-77.
- Cruz, Ramón de la, *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano*, Madrid, Imprenta Real, 1786.
- García Lorenzo, Luciano, «La comedia burlesca en el siglo XVII. Las mocedades del Cid, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 13 (25-26), 1977, pp. 131-147.
- Leira Sánchez, Amelia, «La moda en España durante el siglo XVIII», *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, 0, 2007, pp. 87-94.
- Mata Induráin, Carlos, «Comicidad y parodia en la comedia burlesca del Siglo de Oro: El Hamete de Toledo, de tres ingenios», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 881-891.

20. enajé: enajené.

- Mata Induráin, Carlos, «La mujer en la comedia burlesca del Siglo de Oro», en *Damas en el tablado*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 283-299.
- Pessarrodona, Aurèlia, *Jacinto Valledor y la tonadilla*, Sant Cugat, Arpegio, 2018.
- Roldán Fidalgo, Cristina, «Del llanto a la risa: La recepción de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca en la tonadilla escénica», *Dieciocho*, 41.1, 2018, pp. 7-22.
- Sala-Valldaura, Josep María, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1994.
- Taravacci, Pietro, «Espacio, tiempo y memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 241-254.