

**El bufón calderoniano Pasquín:
la locura y el mal domesticados**

***(The Calderonian jester Pasquín:
the domesticated madness and evil)***

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

<https://orcid.org/0000-0002-6118-9818>

carmengheredia@gmail.com

Universidad Carlos III de Madrid. <https://ror.org/03ths8210>

Fecha de recepción: 7 de julio de 2020

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2020

Resumen: En este artículo se analiza la figura del gracioso Pasquín de *La cisma de Inglaterra* de Calderón. Se exponen aquellos elementos que le hacen valer de una especialización bufonesca en el área del gracioso: el loco doméstico cortesano. El dramaturgo recupera la figura del bufón como oráculo del *mal* y denunciador del comportamiento errático de Enrique VIII.

Palabras clave: Pasquín. Calderón. Bufón. Enrique VIII. Locura.

Abstract: It has been analysed the comic character Pasquín from *La cisma de Inglaterra* by Calderón. Those elements that make him worthy of a jester specialization in the gracioso's area are exposed as a courtly domestic fool. The playwright recovers the figure of the jester as an oracle of *evil*, censoring the erratic behavior of Henry VIII.

Keywords: Pasquín. Calderón. Jester. Henry the Eighth. Madness.

1. Introducción

Este trabajo analiza la figura del gracioso Pasquín de *La cisma de Inglaterra* (Calderón de la Barca 1627), o *La cisma de Inglaterra* (Ruiz Ramón 1981), la edición examinada en este análisis.

La investigación, centrada en el análisis del texto calderoniano, pretende superar la nómina de personaje-tipo (De José Prades 1963: 57-ss. y 251-ss.) sin

obviar los resultados de anteriores trabajos, en torno a los rasgos tradicionalmente atribuidos al gracioso áureo¹. Se hará planteando una serie de aspectos que distinguen a Pasquín como personaje bufonesco. Es decir, se focalizará en aquellos matices que le singularizan respecto del gracioso tradicional; principalmente, la encarnación de la locura domesticada y su relación con el mal.

El argumento del drama que nos ocupa, como indica el título², cuenta la escisión de Inglaterra de la Iglesia romana a través de las figuras históricas del rey Enrique VIII, la reina Catalina de Aragón, la Infanta María, Ana Bolena y el Cardenal Wolsey (Volveo). La sucesión de los hechos históricos concluye con la redacción del Acta de Supremacía del rey Enrique VIII de Inglaterra, promulgada por el Parlamento de Inglaterra en noviembre de 1534. El corolario de dicho documento es la declaración del rey como *Supreme head in Earth of the Church of England, called Anglicans Ecclesia*.

La cisma calderoniana, cabe destacar, finaliza con la abdicación real en María I, una rehabilitación ficticia del orden alterado que disimula el desenlace de *La cisma* (Escudero Baztán 2001: 37). Este final sirve a la dialéctica paradójica del destino y el libre albedrío, *topoi* habituales de la dramaturgia calderoniana, junto a otros elementos también presentes: el sueño premonitorio, la profecía autocumplida, la ascensión y caída del soberbio y la ceguera como signo de locura. En el análisis de Pasquín se tratará de “poner luz” precisamente a esta relación entre la ceguera, la locura y la relación de vasallaje con el poder.

Conviene señalar que Pasquín es un hispanizado doble escénico del británico William Sommer (†1560), el bufón de Enrique VIII de Inglaterra. El personaje calderoniano comparte con el histórico ciertos rasgos de carácter, si se atiende al perfil descrito en *A new and merrie prognostication* (Sommer 1860)³.

¹ La teoría clásica propone una nómina constante de personajes que evidencia un modelo preestablecido para cada uno de ellos. Una preceptiva implícita en los textos que, por otro lado, poseería la plasticidad necesaria para suplir al personaje con los atributos precisos para cada realización dramática concreta.

² *CISMA*, según el *Diccionario de Autoridades*, Tomo II (1729) s.v.: “División, discordia, separación de los miembros de un cuerpo místico de su cabeza: lo que sucede, cuando en la elección del Sumo Pontífice se apartan algunos del que ha sido elegido canónicamente, y congregándose, sin legítima autoridad, nombran otro, que es Antipapa, dando ocasión a los fieles para que se escandalicen y dividan, prestando unos la obediencia al verdadero, y otros al falso. También sucede, cuando los Electores del Imperio se dividen, y eligen dos emperadores”.

³ Se trata de una compilación de pronósticos cómicos con multitud de referencias a los horóscopos y la posición de las estrellas como motivo de predicción. Tiene un antecedente impreso en 1544, titulado *A Merry Prognostication*, escrito para ridiculizar las profecías contra Enrique VIII.

Dicha obrita atribuida a Sommer pretende ser, se puede entender que satíricamente, el trabajo intelectual de un hombre docto, que utiliza el motivo de la ceguera, *the blind* (el ciego), como recurso para trabar la comicidad a lo largo de la obra. Recurso que también será usado por Calderón, con diversos fines, a lo largo del discurso del doble teatral. Dicho referente escrito, supuestamente autobiográfico, no deja de ser una correlación curiosa, ya que no es posible aventurar la lectura de dicho documento por parte de un Calderón conocedor, sin embargo, de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* de Rivadeneyra (1868: 168) que da cuenta como el “[...] justo y valeroso príncipe, y grande defensor de la Iglesia católica, después se cegó con una afición deshonesta”.

Pasquín materializa una estilización dramática del personaje de “carne y hueso”, que ironiza a lo largo de la obra calderoniana, iluminando a veces y oscureciendo otras, el significado de las acciones de todos los personajes que en ella concurren. Como experto sentenciador, se suma a la festiva comitiva palaciega de locos sabios, “iluminados”, que cooperan en la construcción de la fatalidad del drama áureo.

2. Relación de atributos tradicionalmente atribuidos al gracioso

Con el objetivo de asentar las bases de nuestro estudio, comenzaremos citando someramente algunos rasgos que habitualmente le han sido atribuidos al gracioso áureo para explicar su comportamiento escénico. Estos antecedentes serán el punto de partida de un trabajo que punteará algunas marcas que singularizan al gracioso Pasquín como bufón.

2.1. “Necesidad” estructural y estética

A. Necesidad estructural

El proceder de Pasquín como oráculo premonitorio coopera en la estructura compositiva del drama, trasladando al lector/público receptor a un espacio onírico en el que se anuncia la muerte de los personajes, “[...] ojo alerta, señores, que soy la Parca” (vv. 1193-1194). El bufón plantea a los personajes la oportunidad de ser testigos de su fin. Se trata de una técnica de predicción que pone en escena el viaje espacio-temporal:

Volseo: Pues ¿qué hay de nuevo?
Pasquín: Vuestro entierro.
¡Oh, qué gran capilla hacéis!
para un pájaro pequeño,
muy grande jaula es aquella.
¿Más no sabéis lo que pienso?

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

Que no os habéis de enterrar
vos en ella (vv. 2154-2161).

Sin embargo, su labor profética rara vez es tenida en cuenta, por el error de la soberbia, pecado capital, motivo de la caída en desgracia de Ana Bolena, que tomará por bueno el mal augurio, “quemándose” con las pajas ardientes que dispuso el bufón para iluminar su camino:

Ana Bolena: Yo tomo por buen agüero
aquesta vez su locura (vv. 633-634).

B. Necesidad estética

Se trata de una elección dramaturgica relacionada con el *aut prodesse volunt, aut delectare poetae* horaciano (Huerta-Calvo 1980: 75). El teatro áureo, *dulce et utile*, presume de pintar la pluralidad de los hombres, siendo su gran objetivo “el deleite”, *la gran regla de las reglas* (Unamuno 1902: 127) contra *la fatiga del ánimo* (Alcázar 1972: 338), que distrae la atención del público del drama áureo. Esta representación de la diversidad humana ocurre del mismo modo que en la pintura velazqueña; logrando ejemplificar la naturaleza en toda su diversidad, desde las formas inferiores de vida, representadas en el mastín y los enanos hasta el reflejo de los reyes en el espejo:

Why has Velázquez included portraits of the midget Nicolas Pertusato, playfully treading on the mastiff's haunch, and the solemn dwarf María Bárbola? One could argue that they, like the maids of honour who give the painting its present name, are part of the infanta's retinue, and thus arte yet another manifestation of Velázquez's concern for quotidian reality. Perhaps they are there to amuse the infanta. But in a painting freighted with metaphors concerning the skill and status of the artist, this explanation seems simplistic (Wind 1998: 899).

2.2. Figura de mediación

Los graciosos han sido descritos tradicionalmente como piezas que funcionan dentro de un engranaje que conforma un todo y que difícilmente intervienen de forma autónoma. No solo como elementos necesarios para la arquitectura dramática, como hemos señalado, sino también, como mediadores con el resto personajes y como nexos entre la escena y el público.

Este papel de mediación se ejerce principalmente a través de su papel de comentaristas del discurso hegemónico barroco en un plano cómico, sirviendo de catalizadores o negociadores que evidencian el error del plano serio; la verdad revelada por el loco (Hermenegildo 1995: 219 y 229). Los habituales comentarios de los apartes de los graciosos, que pretenden la risa fácil, en el caso de Pasquín se tiñen de una comicidad crítica que supera el plano del humor puro (Rubiera 2002: 234-238). Dada su especial implicación con su oficio de bufón, esta función terciará en su cargo como servidor real.

2.3. *Contraste y complemento*

Este rasgo está directamente relacionado con los anteriores atributos dado que su función como elemento de contraste y complemento coopera en el diseño dramático a nivel constructivo y también a nivel de mediación en el plano cómico. Se trata de su incuestionable talante antiheroico y anticaballeresco, que choca con el proceder del personaje principal (Montoliu 1942: 321)⁴.

El gracioso-bufón se integra en palacio como parte del boato, invirtiendo cada uno de los valores sobre los que asienta la sociedad de los nobles a los que sirve de entretenimiento. Esta contraposición es admitida desde la perspectiva del pensamiento barroco, porque el bufón áureo está sujeto a la ley natural, según la cual, cada uno de los personajes tiene sostén y estímulo en su contrario, puesto que, al amparo de la providencia “dichoso es cualquier estado” (Navarro-González 1984: 10). Dicho principio de orientación agustiniana, subraya que Dios es la fuente de todas las cosas y todos los estados. Siendo Calderón el “dios creador”, dotará al personaje, legatario de un determinado grupo social, de una serie de rasgos definitorios que le harán proceder de un modo limitado por esa pertenencia colectiva. Desde el punto de vista moral, es un contrapunto, pero no un enemigo porque viene a representar la imperfección humana por contraste con la figura de hegemonía cultural; una especie de diablo que tratara de compensar al creador en su perfección (Kern 1980: 128-129), es decir, una representación del mal.

2.4. *Perfil apicarado*

La denominación de bufón aparece intrincada con el término juglar y aún con el de pícaro en una antigua argumentación (Menéndez Pelayo 1851, 1908, 1909; Menéndez Pidal 1924, 1957; Milá y Fontanals 1861; Moreno Villa 1939;

⁴ El primer autor en señalar dicha actitud en los graciosos, junto a su simplicidad y el perfil irónico e insolente.

García Rodríguez 1943; Ríos, 1803; Gayangos 1860; Gazeau 1998; Fernández de Moratín 1857, Asensio 1971; Roncero 1996). Enredos terminológicos aparte, se han señalado rasgos apicarados en el gracioso, justificados por la migración del pícaro literario que se habría cobijado en el teatro español del siglo XVII frente al discurso oficial (Roncero López 1996: 455-462). En el caso que nos ocupa, lo picaresco en Pasquín participa en la tarea de composición de la comicidad, tomando asiento en el espacio reservado a los graciosos discretos⁵:

Graciosos hay discretos, que dicen sentencias y dan pareceres que no se humillaran sus amos a pedirlos a otros de sus criados, aunque les importaran mucho y fueran ellos grandísimos estadistas para poderles aconsejar, no lo consintieran dellos, por no confesarse ignorantes a sus inferiores o que saben menos que ellos; que aun hasta en esto quieren ser dioses (Alemán 1996: 334).

Dado que lo picaresco nos conecta con la fábrica de la risa, explicitado principalmente por un determinado proceder (Arango 1980: 378), su prevalencia perduraría en las intervenciones con intención cómica del donaire.

Los graciosos del drama calderoniano son concebidos como vasallos al servicio de un proyecto dramático, sujetos a un argumento que desarrolla una acción principal y dependientes del resto de personajes. En el caso Pasquín, el gracioso bufonesco será un observador privilegiado (Durán 1988: 5-12) de los desatinos de su majestad Enrique VIII, que irá puntualizando cómicamente⁶.

3. Caracterización bufonesca del gracioso Pasquín

Pasquín traslada al plano escénico la principal labor del “funcionario” autorizado para dar regocijo a su majestad, adscribiéndose al pelotón de reemplazo de “hombres de placer” que pueblan las cortes europeas desde la Edad Media. La fuente histórico-social de Pasquín tiene ascendentes en diversas corrientes fusionadas en el arte de “bufonizar”:

⁵ El pícaro Guzmán, al servicio del embajador de Francia, en una larga disertación distingue distintas categorías en el oficio de la risa, enumerando los distintos graciosos que pululan en torno a la nobleza: “No me señalo plaza ni oficio; generalmente le servía y generalmente me pagaba. Porque él me lo daba o en su presencia o yo me tomaba en buen donaire. Y hablando claro, yo era su gracioso; aunque otros me llamaban truhan chocarrero” (Alemán 1996: 289).

⁶ El estudio de Durán (1988: 11) se circunscribe al gracioso lopesco de la comedia de capa y espada, descrito como “satélite, doble, sombra, parodia, del galán” que encarna la prudencia y el sentido común, atributos de los que adolece el galán, y, simultáneamente, se encarga de reafirmar el ideal de la nueva clase urbana.

- Por un lado, los conocidos como parásitos, que, desde la antigüedad, sin ningún tipo de sujeción a una casa nobiliaria, hacen de su modo de vida el ocupar el cargo de huésped oportunista de una casa, de forma eventual, a cambio de diversión;

- Por otro lado, la tradición medieval de bardos, juglares, saltimbanquis..., que han sido considerados como descendientes degradados del mimo romano (Welsford 1935: 116). Precisamente, es la iconografía medieval la que ha perdurado a nivel popular: colores, geometrías y cascabeles que conforman la habitual imagen del bufón con el capuchón característico del medioevo, que llega hasta nuestros días.

El bufón cortesano europeo, que inspira el personaje de *La cisma*, pasa del medioevo a la corte renacentista, en la Italia del siglo XIV, periodo en el que se estima el establecimiento del cargo de bufón de oficio que culminará en el XVI. Paulatinamente, se convertirá en una figura significativa, no solo en la vida social, sino, además, en la representación artística de su figura (pensemos en el barroco pictórico, particularmente los bufones velazqueños, coetáneos al dramaturgo). En suma, seguirá empleándose de forma generalizada como un distintivo de la institución real europea, hasta su decadencia en el siglo XVIII, con la salvedad de Rusia, cuya corte estaba en pleno apogeo, siendo la época de Iván el Terrible y Pedro el Grande (Welsford 1935: 128 y 182).

En el caso de la tradición peninsular, si nos remitimos a la terminología de la época, se parte del juglar, relacionado en ocasiones con el pícaro, como se expone en el apartado precedente; un término fronterizo entre artista y mendigo, anterior a su denominación como bufones u “hombres de placer”, de los que podemos encontrar noticias en la *General Storia* de Alfonso X, descritos como un pasatiempo peligroso de la realeza desde la antigüedad, en tanto que les hacía olvidar sus obligaciones (Menéndez Pidal 1924: 76).

La distinción de Pasquín como bufón de corte respecto de otros graciosos se asienta en una serie de circunstancias que le singularizan como tal: tratándose de un personaje escénico, esta singularización será exteriorizada en su quehacer escénico.

Dramatúrgicamente, la entrada del bufón en *El cisma de Inglaterra* es materializada a través de su caracterización física y la acción dramática (*Sale Pasquín, vestido ridículamente*) que nos recuerda su lugar entre el séquito:

Pasquín: [...] ¿Cómo el acompañamiento
sin mí se ha podido hacer?
No es razón, justicia y ley.
Váyanse más poco a poco,
que falto yo [...] (vv. 467-471).

Es decir, la primera aparición del gracioso coincide con su bautismo de loco, entendida en un sentido meramente denominativo: en el tiempo de Calderón era común el uso del patronímico de la casa a la que servían, o bien su procedencia o su oficio, o simplemente loco para apellidar al “hombre de placer”.

Los nombres que toman estos criados, normalmente apodos, también suelen venir en parte determinados por la costumbre de nombrarlos como “bestezuelas” (animalillos, parásitos, insectos...), que reafirman el infame título de “sabandijas del Arca de Noé” (Bouza 1996: 135). Tales apelativos contienen sin duda el rechazo hacia una persona reducida a lo más infame de la especie humana, siendo sabandija: “animalillo imperfecto de los que se crían de la putrefacción y humedad de la tierra” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, s.v.).

De igual modo, era común el uso de hipocorísticos que revalidaban la asociación entre su escaso tamaño, ya que solían ser enanos, y su falta de razón, o juicio limitado. Dicha costumbre denota el desprecio hacia los bufones, pues, el uso de un diminutivo degradante no es inocente o gratuito, no dejando de recordarnos no solo su pequeñez, sino también su imperfección y desemejanza con el mundo cortesano (Bouza 1996: 145-ss.).

Su nombre indica no solo su “papel” en palacio, sino también en el drama calderoniano; es el “nombre de burlas”. En otras palabras, el bufón calderoniano es el sujeto de un discurso que viene marcado por su nombre, el cual hace referencia a lo gracioso y es al mismo tiempo una unidad dentro de un conjunto mayor, que es el texto teatral (Ubersfeld 1998: 85-173).

Pasquín significa “la sátira breve con algún dicho agudo, que regularmente se fija en las esquinas o cantones, para hacerla pública” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, s.v.). Esta definición recuerda la brevedad del escrito que satiriza públicamente un asunto (que en realidad toma el nombre de la estatua donde se depositaban estos escritos) y de su persona (alguien de pequeña estatura si no es interpretado por un enano). Calderón, por tanto, le distingue como hombre ingenioso, de pequeño tamaño y voz de la conciencia de otros personajes explicitando su cometido en dicha nominación (Zubieta 2015: 24).

Además, el “acompañamiento” del que nos habla el bufón en su primera intervención reforzaba el boato palaciego incluyendo a los locos de palacio que, sin embargo, plantean una inversión de los valores de la nobleza: “razón, justicia y ley”. Esta es la ironía del hombre de burlas: él carece de todas ellas y su presencia tiene el cometido de realzar por contraste como ya indicamos en el apartado anterior.

En este sentido, su labor como servidor real queda explicitada en la relación contractual con el rey, Enrique VIII, al que sirve como “hombre de placer”.

Dicha relación establece una dádiva recíproca, que fija una compensación mutua, en la cual se intercambia la diversión (apartando la melancolía), la adulación y el buen consejo del pronosticador bufón a cambio de algún tipo de recompensa. Según los usos y costumbres de la época, esta consistía en la habitual retribución a criados: la ración (o pensión de alimentos) y el pago en especie a través de prendas o regalos (Bouza 1996: 102). Además, Pasquín se asigna una gratificación “extra” a cuenta del propio reo acusado por el denunciador de figuras, o juez de apariencias:

Pasquín: Que me hagas
de tu Corte figurín,
te suplico, y de tu casa;
que esto es ser denunciador
de figuras; que es bien que haya
juez de figuras que tenga
del que fuere declarada
figura sólo un dinero (vv. 978-985).

El requisito primordial del bufón como servidor real es su identidad de loco. La locura, en ocasiones fingida⁷, es una falta a la norma que le sitúa en un espacio de conflicto; a medio camino entre la libertad absoluta que su condición de loco le confiere y las limitaciones que ese mismo estado le otorga. Conviene recordar, respecto a las restricciones que encuentra el loco, el progresivo confinamiento⁸ de la locura que se viene produciendo a través de su internamiento en hospitales de locos (Tropé 1999, 2004ab, 2007, 2010abc, 2011) que va a culminar en el llamado “gran encierro”⁹ que supuso el siglo XVII en la profilaxis del espacio de la razón, en instituciones que, en principio, tenían como objetivo proveer de cuidados específicos a las diferentes clases de menesterosos (Huguet Termes y Arrizabalaga 2010: 84; Foucault 2002: 217-219).

⁷ Recordemos las palabras del Pensamiento en *La cena del rey Baltasar*: [...] Andar de loco vestido/ no es porque a solas lo soy, /sino que en público estoy/a la prudencia rendido (Calderón de la Barca 2013: vv. 61-64).

⁸ Tropé cuestiona dicho internamiento, considerando el hospital de locos en España más como un lugar de contención, que, como espacio de exclusión radical, dada la libertad de circulación, que permitía las salidas de los locos para mendigar y su participación en diversas festividades extramuros.

⁹ Foucault compila todas las ideas que han justificado la inserción del loco en el mundo correccional. Se trataría de un proyecto iniciado en la Europa del siglo XVI para confinar diferentes tipos de individuos asociales, entre ellos, los dementes.

Sin embargo, el loco cortesano no es estrictamente un confinado, sino, un loco “domesticado”, en el mismo sentido que hablaríamos de una mascota:

[...] y como otros dan en querer perros, monos y otros diferentes animales, dio su Alteza en quererme bien (que “hay ojos que de legañas se enamoran”, como hay hombres de bien con poca dicha hay pícaros con mucha suerte) y mostrarlo en mandarme hacer muy ricos y costosos vestidos (Suárez Figaredo 2009: 541).

Dicha concepción tiene un precedente histórico en la tradición europea del “Royal Huntsman”; aquel que mora junto a los perros y procura su cuidado, considerado él mismo un sabueso y cuya huella podemos rastrear en el oficio de un libro de cuentas del siglo XII, concretamente Jonh le Fol, John Stultum o John Follus, así llamado indistintamente (Welsford 1935: 115). Dicha práctica, también tiene una traducción en la tradición pictórica de los retratos de enanos acompañados de perros y otros animales domésticos¹⁰, o transformados en “juguetes” de la nobleza infante¹¹, perpetuados en “Yorick ¡Ay! ¡Pobre Yorick!...” (Shakespeare 2002: 190).

El bufón, en su consideración de acompañamiento, mantiene una relación ambivalente entre el mundo ordenado-cortesano y el caos-locura. Se trata de una combinación paradójica, ya que es al mismo tiempo la expresión de la libertad y por otro lado mantiene una relación de dependencia con su señor.

La locura, que contiene la principal prerrogativa bufonesca, la libertad, sin embargo, es cuestionada por el mismo Pasquín, que no interviene sin antes pedir permiso:

Pasquín: [...] Reina mía singular,
permíteme que hable un poco;
pues con causa me provocho,
porque en precepto tan fiero
si no digo lo que quiero,
¿de qué me sirve ser loco? (vv. 557-562).

¹⁰ Véanse los retratos de El enano del Cardenal de Granvelle con un perro de Antonio Moro (ca. 1549-1553), óleo sobre lienzo en el Museo del Louvre de París, Enano con un perro o Don Antonio “el inglés”, anónimo (ca.1650) óleo sobre lienzo en el Museo del Prado de Madrid: Bufón con perro y papagayo de Anselm Feuerbach (s.d., 1829-1880), óleo sobre lienzo en la galería Jacobsa de Nürnberg.

¹¹ Véase la pintura del príncipe Baltasar Carlos retratado junto a un enano por Velázquez en 1631.

El bufón calderoniano Pasquín: la locura y el mal domesticados

El texto está salpicado de múltiples referencias a la locura, de modo que Calderón tiene especial interés en remarcar su condición de bufón, “de quien gusta mucho el Rey” (v. 472), aunque no deja de interactuar con el resto de personajes que admiten de mejor o peor talante sus gracias:

Reina: Yo no me canso de ti,
Pasquín; mas me pone triste
pensar que hombre docto fuiste
que con juicio te vi,
y de verte ahora así
me pesa, y que estés contento.
Esto es, Pasquín, lo que siento (vv. 563-569).

Estas enigmáticas palabras nos descubren que fue un hombre docto que perdió el juicio, tal vez ¿fue Pasquín un hombre avisado? Sin resolver por qué perdió el juicio, podemos conjeturar que se trate de un loco fingido o simplemente un artista, como el mismo se define: “soy poeta” (v. 1157).

Aunque poco importe a su oficio ser loco fingido o real: la locura, fingida o real, merece el mismo tratamiento, pues ambas excluyen al hombre de la luz, de la razón, que es Dios, quien garantiza cualquier tipo de certeza cognitiva. Por tanto, los locos fingidos actúan de modo perverso, cuestionando esa certeza divina y por ello el internamiento del loco, o su domesticación, no deja de ser un cierto exorcismo del mal (Foucault 2002: 217-219).

Pasquín confiesa que su locura radica en el mismo proyecto divino que hizo a la reina cuerda a través de un cuento:

Pasquín: Por eso nos hizo Dios
a mí loco y cuerda a vos;
y para esto viene un cuento.
Un ciego en Londres había
tal, que no determinaba
los bultos con quien hablaba
en el resplandor del día;
y una noche que llovía;
(como una de las pasadas)
a cántaros y a lanzadas,
por las calles caminando
se iba mi ciego alumbrando
con unas pajas quemadas.
Uno que le conoció,
Dijo: “Si no os alumbráis,

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

¿para qué esa luz lleváis?”
Y el ciego respondió:
“Si no veo la luz yo
la ve el que viene; y, así,
no encuentra conmigo aquí.
Con que aquesta luz que ves,
si no es para ver yo,
es para que me vean a mí.”
Yo soy ciego (aplico el cuento)
y si me llevo hacia vos,
para eso os dejó Dios el entendimiento.
Apartad si estoy contento
y estáis triste; y cuando estéis
alegre, no os apartéis;
porque yo con mis locuras
soy ciego y alumbro a oscuras.
Huid de mí pues que veis (vv. 570-602).

El bufón calderoniano conecta con la figura del *trickster*, que, según Kern (1980: 121-122), perpetúa el bufón medieval, desempeñando la función de contraste con el protagonista, en este caso la reina, quien representa la hegemonía cultural; otras veces actúa como especie de demonio o demiurgo que trata de oponerse a los poderes celestiales (que escapa de la dramaturgia calderoniana); y otras, como parece el caso que nos ocupa, es mensajero mediador entre los dioses y el hombre. Además, señala su paradójica función de *speculum mentis* (Radin 1956) o espejo del alma, que dificulta la interpretación que de sus bromas hacen aquellos que escuchan sus historias. Pueden reír de la superficie inmediata de sus ocurrencias, o de lo que implica la enseñanza profunda de sus bromas.

Pasquín también se vincula a través del cuento del ciego que se alumbraba con unas pajas quemadas, con el paradigma de *lord of misrule*, señor del *desgobierno*. Este arquetipo, que pertenece al imaginario del loco mágico (Willeford 1969: 73-99), está dotado de poderes sobrenaturales a través de la locura que le hace ver “más allá”:

Dinonís [...] y es hombre de tal humor,
que siempre está adivinando;
decir cosas futuras
son sus temas y locuras (vv. 480-483).

Según el *Diccionario de Autoridades* [Tomo VI, s.v.], *thema* significa “[...] aquella especie que se les suele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando y hablando”. Dicha definición nos retrotrae a las tres especies de locura griega: la Hybris (ὕβρις), la Manía (μανία) y la Alogía (αλογία). Concretamente, con la Manía: los poseídos por la divinidad, o iluminados, cuya principal virtud era predecir calamidades. En palabras del bufón D. Francesillo de Zuñiga:

El parabién de vuestras venturas todos vienen a mí a dármele, y yo lo recibo alegremente, y en verdad, los que quieren oír de mí las nuevas, las saben, y quien no las quiere saber, yo se las digo, y si vos habéis muerto a diez, yo mato a ciento con esta lengua que Dios me dio, así que bueno es tener parientes en la corte (Castro y Rosi 1855: 59).

En otras ocasiones son considerados portavoces del Mal u oráculos del infortunio, “cuya contrapartida, es no ser tomado en serio, a pesar de decir la verdad” (Zubieta 2015: 22).

Desde esta perspectiva “iluminada” también podemos conectar simbólicamente a Pasquín con la imagen alegórica del gallo, a veces indicada a través de una simple pluma sobre la cabeza del loco. Nombramos dicha representación no en su aspecto lascivo, vanidoso y estúpido, sino desde su perspectiva luminosa: el gallo es aquel que llama la luz y representa la llegada del amanecer (Willeford 1969: 4-8). Del mismo modo, el loco expresa una incipiente conciencia en la oscuridad del inconsciente y actúa como “doble desenmascarador de la falsa cordura de otros personajes” (Ruiz Ramón 1981: 20), muy significativo en el análisis del bufón calderoniano, porque determina la relación de locura con el poder:

Pasquín: Háganme luego lugar
en esta parte los buenos;
que aquí un loco más o menos,
poco les puede estorbar (vv. 485-488).

El bufón indica que le *hagan lugar*: desea ocupar el foco principal de la escena y también denuncia que o bien hay otros locos en el acompañamiento, “un loco más o menos”, lo cual no se indica con la entrada de otros “hombres de placer”, o bien, que toda la corte está loca, incluida la nobleza. Por otro lado, la locura también puede ser no querer admitir la verdad, o simplemente

disfrazarla, y el bufón es precisamente el encargado de desvelar todos los casos de locura del resto de personajes “iluminando”, es decir, tratando de hacerles ver, lo que no desean, desvelando figuras. Así, Enrique VIII “es *figura* doble/figura de dos hierros, de dos filos, /de dos haces, cansados los estilos” (vv. 1774-1776), provocando, con su conversión en objeto, una anulación de responsabilidad, la misma que sucede con el bufón que logra “vengarse” por su falta de obligación moral:

This lost of normal relations between things also annulled
the fool’s responsibility for his tricks and allowed him to
revenge himself playfully upon others for their lack of
clear moral obligation toward him (Willeford 1969: 34).

En la definición de Covarrubias (1611), *figura* es un término proteiforme, tiene algo de sustancia informe llena de posibilidades, “como un pedazo de barro”. Además del significado relativo a la astrología, *figura caelestis*, el dramaturgo nos recuerda que es “el papel que representan los comediantes”; porque tiene que ver con el rostro, lo que nos diferencia de otros. Por tanto, hallamos una conexión del concepto de *figura* con el tema *Theatrum Mundi*, ambos a su vez ligados con la idea de fingimiento escénico.

La expresión elegida por Calderón admite en su polisemia que “hacer figura” sea tanto “tener autoridad y representación en el mundo”, como “hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes” [*Autoridades*, Tomo III, s.v.]. En este laberinto de significados nos sitúa la ambigüedad del dramaturgo a través del bufón y sus enigmáticas predicciones.

El bufón adivinador-mediador va informando encubiertamente al resto de personajes, y al público, según su “astróloga ciencia” (v. 507) y lo hace desde una posición extemporánea, conectando presente, pasado y futuro en un instante de iluminación (Willeford 1969: 92). Actúa como el actor que se anticipa al público, porque conoce el texto, o tal vez porque es “poeta”, como el dramaturgo. Del mismo modo, Pasquín conoce el texto antes que el resto de los personajes y con la complicidad del público va descifrando los vaticinios que se sucederán, aunque

[...] nunca llegan a tomar conciencia de que es sólo su
libertad la que va creando el curso de la necesidad, del que
llegados al final les será imposible dar marcha atrás (Ruiz
Ramón 1981: 22).

Pasquín opone su libertad frente a las normas a las que debe atenerse el poder, el rey, que siempre ha de obrar bien. Lo mismo ocurre en el plano de la seriedad, frente al bufón que opera en el marco de la risa, a través de un cuento:

Pasquín: “[...] del suelo una flor levanta,
llévala y dile a Alejandro
que digo yo que me haga
sola una flor como ella;
verás luego que no pasan
trofeos, aplausos, glorias
lauros, triunfos y alabanzas
de lo humano; pues no puede,
después de victorias tantas,
hacer una flor tan fácil
que en cualquier campo se halla.”
Así, vos, después de ser
un soberano Monarca,
Rey temido y estimado
por el ingenio y las armas,
no podéis estar alegre,
cosa tan vil y tan baja
que en un pícaro desnudo
y muerto de hambre se halla (vv. 952-974).

Pasquín realiza un juego de simetrías y contrastes con el resto de los hombres: la flor que cualquier hombre puede hallar es la capacidad para reír, inaccesible para un rey “loco, sin seso” (v. 1637), apenado por “las pasiones del alma, /ni las gobierna el poder /ni la Majestad las manda” (vv. 930-932) que no puede, o no quiere, dominar amparándose en el irrefrenable arrebato que se apropia de su juicio “Confieso que estoy loco y estoy ciego” / pues la verdad que adoro/es la que niego” (vv. 1723-1724), cuya “tragedia interior” (Martínez Carro 2017: 308), desde la perspectiva de Calderón, está sujeta al libre albedrío y la exigencia de razonar. Por tanto, su yerro es un error culpable, porque al relacionarse con la exigencia de la libre elección, genera una incompetencia en su deber como monarca que, abstraído en sus cuitas, deja de atender sus obligaciones. Es en ese instante cuando el bufón, la locura domesticada, le inquiera acerca del pago doble del que es “figura doble” (v. 1774), “revelando cosas graves en son de chocarrerías, que no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras” (Aleman 1996: 334), mostrando el error culpable del rey.

Finalmente, todos los vaticinios del bufón oracular serán desatendidos, o malinterpretados, confluyendo en el final funesto a través de la libre elección de

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

los personajes calderonianos (Vega García-Luengos 1983: 136). Agotado el tiempo de la comedia, el bufón, que ha intervenido como una pieza de la construcción dramática del final trágico, debe huir:

Pasquín: Entrando cosas de veras,
sobro yo. Quiero ir a caza
de figuras; ojo alerta,
señores, que soy la Parca. [*Vase*] (vv. 1191-1194).

Esta parca con cascabeles sabe que su posición como testigo delator del mal que otros cometen es arriesgada, “Pero escúchame, y, luego, / córtame la cabeza; / que por darte la vida / estará mal guardada y bien perdida” (vv. 1649-1642) y pone en peligro la propia vida, porque conoce su condición de chivo expiatorio:

Pasquín: No quiso responderme. Peligroso
alcance sigue al hombre que es gracioso,
pues llega en ocasión donde se enfría,
cuando dice una gracia y no hay quien ría (vv. 1785-1788).

Llegado este momento, debemos considerar que la gramática universal de lo cómico está sujeta a la modulación del gusto en el tiempo y el espacio y ello determina el tipo de chivo expiatorio cómico a quien la literatura elige para triunfar o fracasar; una disyuntiva que sucede en un plano ficticio (Kern 1980: 116); en este caso, la traslación dramática se traduce en el sacrificio escénico del bufón. Pasquín desaparece de la escena; se autocensura. Dado que todas sus tentativas de iluminar figuras han sido frustradas, o desatendidas, ya solo cabe alejarse de la escena, ponerse a salvo, esperar a la sintaxis del texto completo en la representación (Gadamer 1998: 340), como un esbozo que debe ser completado en su construcción escénica (Parker 1957: 6-8):

Pasquín: Al momento
sal de Palacio, Pasquín;
no entres en él más. A fe;
que todo mando se acaba. [*Vase*] (vv. 2356-2359).

Conclusión

Una vez analizada la concreción del donaire en *La cisma* calderoniana, se puede concluir que Pasquín, además de revalidar las funciones que tradicionalmente se han arrogado a los graciosos del siglo de oro, trasciende

dichas tareas a través de su distinción bufonesca. Es un loco doméstico al servicio de un rey, por tanto, no del todo confinado (o “exorcizado” si atendemos al planteamiento foucaultiano) como los perturbados de la institución mental, sino sujeto por una relación contractual.

El bufón calderoniano, al mismo tiempo que ejerce como “hombre de placer”, tiene el encargo de iluminar la concreción dramática de Enrique VIII en la dramaturgia de Calderón. Dicho compromiso resulta contradictorio dado que, en el contexto áureo, los locos están excluidos de la única luz posible, que emana de Dios. Sin embargo, sus augurios encriptados en cuentos y profecías jocosas van revelando cada una de las desgracias (a consecuencia del comportamiento errado) que sufrirán las “figuras” que se encarga de iluminar. asquín alumbra el error culpable.

Dicha elección dramática supone no solo su cooperación en la estructura interna, que facilita el desenlace fatídico, sino también, la delegación de un punto de vista mora. Es un loco quien trata de esclarecer las contradicciones del discurso principal mediante una sucesión de sentencias a veces evidentes, a veces oscuras, en las que se entremezcla el juego de simetrías y el choque de valores opuestos. El bufón es un contrapunto a la perfección de la creación divina y al discurso hegemónico.

Las revelaciones bufonescas tienen un tiempo y espacio limitado, tras el cual, el bufón debe ponerse a salvo, a través del silencio o, como dijimos, la autocensura. El loco debe escapar de una escena en la que no tiene un espacio reservado, porque ha de reestablecerse el orden que ha sido perturbado.

Referencias bibliográficas

- AA.VV., *Diccionario de Autoridades*. Biblioteca Románica Hispánica, edición facsímil. Madrid: Gredos, 2001 (22ª edición).
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*. Benito Brancafort (ed.). Madrid: Akal, 1996.
- ARANGO, Manuel Antonio, “El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca”. En: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, XXXV, 2, 1980, pp. 377-386.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1971 (2ª ed. revisada).
- BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Ediciones Temas de hoy, 1996.

- , “Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro”. En: *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Inglaterra*. Madrid: Castalia, 1981.
- , *La cena del rey Baltasar*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (texto crítico). Pamplona-Kassel: GRISO, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2013.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez (ed.). Madrid: 1611.
- DE CASTRO Y ROSI, Adolfo, “Epistolario del mismo famoso coronista D. Francés y son cartas enviadas a diversas ilustres personas”. En: *Curiosidades bibliográficas*. Ribadeneira: B.A.E., 1855.
- DE JOSÉ PRADES, Juana, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC, 1963.
- DE LOS RÍOS, José Amador, *Historia Crítica de la Literatura Española*. Madrid: José Fernández Candela, 1803.
- DURÁN, Manuel, “Lope y la evolución del gracioso”. En: *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 5-12. Disponible en línea en: <https://muse.jhu.edu/article/391188>
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan M., “La Historia y La Cisma de Inglaterra”. En: edición de *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca. Kassel: Edition Reichenberger, 2001.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. Reproducción digital de *Obras de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: 1857. Disponible en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx187>
- FO, Darío, *Misterio Bufo, Juglaría popular*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, “Texto e interpretación” En: *Verdad y método II, Hermeneia*, 34. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José M.^a, *La gracia en la locura. Enamorados, locos y bufones*. Barcelona: Editorial Olimpo, 1943.
- GAYANGOS, Pascual de, “Castigos e documentos del rey D. Sancho”. En: Rivadeneira, M. (ed.), *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1860.
- GAZEAU, A., *Historias de bufones*, Cecilio Romero (trad.). Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José Olañeta (ed.), 1995.
- HUERTA CALVO, Javier, “Para una poética de la representación en el siglo de oro: función de las piezas menores”. En: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3, 1980, pp. 69-81.
- HUGUET TERMES, Teresa; ARRIZABALAGA, Jon, “Hospital care for the insane in Barcelona: 1400-1700”. En: *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 8, 8, 2010, pp. 81-104.
- KERN, Edith, *The Absolute Comic*. New York: Columbia University Press, 1980.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
Disponible en línea en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg>
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, “Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII: Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales”. En: *Anagnórisis*, 15, 2017, pp. 294-310.
Disponible en línea en:
[http://anagnorisis.es/pdfs/n15/ElenaMartinezCarro\(294-310\)n15.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n15/ElenaMartinezCarro(294-310)n15.pdf)
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1994.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Colección de cánones y concilios*. Madrid: Tejada y Ramiro, 1851.
- , “Tratado de los romances viejos”. En: *Antología de los poetas líricos castellanos*, cap. XXIX, 1890-1908. Disponible en línea en:
<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/consulta/registro.do?id=964>
- , “Prólogo a la historia de la literatura española de Jaime Fitzmaurice-kelly”. En: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid: 1909.
- , “Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez”, “Escritores montañeses”. En: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 1942, pp. 42-82. Disponible en línea en:
<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/consulta/registro.do?id=3643>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 7, 1924.
- , *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *De los trovadores en España: Estudio de lengua y poesía provenzal* (1818-1884). Barcelona: Imprenta de Magriñá y Subirana, 1861.
- MONTOLIÚ, Manuel de, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del siglo de oro*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1942.
- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700. Estudio y catálogo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1939.
- NAVARRO-GONZÁLEZ, Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*. Salamanca-Kassel: Universidad de Salamanca-Edition Reichemberger, 1984.
- PARKER, Alexander, *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. Londres: The Hispanic and Luzo-Brazilian Councils, 1957.
- RADIN, Paul, *The Trickster: A study in American Indian Mythology, with commentaries by Karl Kerény and C.G. Jung*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1956.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira*. Vicente de la Fuente (ed.). Madrid, 1868.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, “La novela bufonesca: *La pícaro Justina y el Estebanillo González*”. En: Arellano Ayuso, Ignacio; Pinillos, Carmen; Vitse, Marc; Serralta, Frédéric (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 3, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro). Universidad de Navarra, 1996, pp. 455-462.
- RUBIERA, Javier, “Un espacio para el tonto: el elemento cómico en *La hija del aire*”. En: Bravo Vega, Julián; Domínguez Matito, Francisco (coords.), *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja* (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000). La Rioja: 2002, pp. 223-242.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Ángel Luis Pujante (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 2002 (12ª edición).
- , “La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII o todo es verdad”. Ángel Luis Pujante y Salvador Oliva (trads.). En: *Dramas históricos: teatro completo de William Shakespeare III*. Madrid: Espasa, 2015.
- SOMMER, Will, *A new and merrie prognostication: Being a metrical satire, subtitulada Made and written for this present yeare, By foure witty doctors, as shall appeare, Spendall, Whoball, and Doctor Dews-ace, With them Will Sommer takes his place*. James O. Halliwell (ed.). Londres: Thomas Richards, 1860.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, “La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor compuesto por el mismo”. En: *Lemir*, 13, 2009, pp. 389-362.

- TROPÉ, Hélène, “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”. En: *Anuario Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 167-186.
- , “Desfiles de locos entre veras y burlas en dos obras de Lope de Vega *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*”. En: Lerner, Isaías; Nival, Roberto; Alonso, Alejandro (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001), vol. 2. (Literatura española, siglos XVI y XVII), 2004, pp. 555-564.
- , “Los Hospitales de locos en la literatura española del siglo XVII. La representación alegórico-moral de *La casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo”. En: Domínguez Matito, Francisco; Lobato López, María Luisa (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002), vol. 2, 2004, pp. 1785-1793.
- , “Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles: de Lope de Vega à Charles Beys”. En: *Bulletin hispanique*, 109, 1, 2007, pp. 97-136.
- , “Inquisición y locura en la España de los Siglos XVI y XVII”. En: *Bulletin of Spanish Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 87, 8, 2010, pp. 57-80.
- , “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I). Manifestaciones, tratamientos y hospitales”. En: *Revista de la A.E.N.*, 2010, 30, 106, pp. 291-310.
- , “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (II). La eliminación de los herejes”. En: *Revista de la A.E.N.*, 30, 107, 2010, pp. 465-486.
- , “Los tratamientos de la locura en La España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia”. En: *Frenia*, 11, 2011, pp. 27-46.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía., 1902.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*”. En: *Castilla Estudios de literatura*, 5, 1983, pp. 135-138. Reseña de *La cisma de Inglaterra*, edición de Francisco Ruiz Ramón.
- WELSFORD, Enid, *The fool. His social and literary history*. Londres: Faver and Faver, 1935.
- WILLEFORD, William, *The fool and his scepter: a study in clowns and jesters and their audience*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

MARÍA CARMEN GÓMEZ HEREDIA

WIND, Barry, *A foul and pestilent congregation. Images of 'freaks' in Baroque art.* Cambridge: Asgate, 1998.

ZUBIETA, Mar (ed.), "Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca". Versión de J. G. López Antuñano y dirección de Ignacio Gracia. En: *Cuadernos Pedagógicos*, 51. Madrid: CNTC, 2015.