

# El humor en el teatro breve de Juan Mayorga<sup>1</sup>

*Humor in Juan Mayorga's short theater*

Mónica Molanes Rial

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de investigación "PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual" (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Recebido em: 19 de febreiro de 2021  
Aceito em: 06 de marzo de 2021

Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Salamanca y en Filología Hispánica por la Universidad de Vigo, está terminando su tesis doctoral sobre el teatro corto de Juan Mayorga. Ha trabajado como profesora, investigadora y directora de proyectos. Ha dedicado gran parte de su actividad investigadora al estudio de la obra de Mayorga y del teatro y las artes escénicas en España.

Contacto: monica.molanes@uvigo.es  
Espanha

PALABRAS CLAVE:  
Mayorga; teatro; breve;  
humor.

KEYWORDS: Mayorga;  
theater; short; humor.

Resumen: en este trabajo se propone constatar la consideración del humor como rasgo constitutivo de la obra dramática de Juan Mayorga. En particular, se hace un análisis de algunas piezas de su teatro breve a partir de ciertos temas de carácter político cuyo abordaje supone uno de los acercamientos más interesantes a la comicidad como herramienta para la crítica y la denuncia social.

Abstract: In this work it is proposed to verify the consideration of humor as a constitutive feature of Juan Mayorga's dramatic work. In particular, an analysis is made of some pieces of his short theater based on certain political issues whose approach is one of the most interesting approaches to comedy as a tool for criticism and social denunciation.

Si bien es cierto que el tratamiento intelectual de temas serios de gran complejidad predominantes en los textos dramáticos de Mayorga quizás haya eclipsado la relevancia que el humor alcanza en su teatro, resulta incuestionable que la dimensión cómica de su obra constituye uno de los rasgos estilísticos más sugestivos de su escritura. Aunque el sesgo humorístico que atraviesa no pocas de sus piezas puede reconocerse ya en algunos de sus textos más tempranos – en particular, en el efecto cómico que provoca ciertas frases puestas en boca de animales –, es notorio que se ha ido haciendo más patente en la última década con la escritura de obras como *Famélica*, en la que se aborda la crisis de legitimación del sistema capitalista desde el humor; *Intensamente azules*, monólogo cómico que invita a la reflexión sobre el modo que tenemos de percibir el mundo, a nosotros mismos y a los demás; o *El Mago*, comedia sobre los límites de la realidad y la fantasía que continúa el legado del mejor teatro de humor europeo<sup>2</sup>. A este respecto, Mayorga apuntaba en una entrevista que

---

2 Marcos Ordóñez apunta en su crítica teatral de *El Mago* algunos de los dramaturgos que han podido influir en el teatro de Mayorga respecto a la cuestión del humor: “La pasada primavera me dijo Mayorga a propósito de *El Mago*: ‘Me hablan de Ionesco o Pirandello como posibles referentes, pero en realidad quisiera estar bajo la protección de Eduardo De Filippo. De su corazón, de su humor misterioso y su ligereza’. [ ] La pieza y el ambiente tienen un aire de comedia francesa de los sesenta: Juan Mayorga es de los poquísimos autores cuyas piezas tienen misterio, interrogación metafísica, sin perder de vista el humor y, para decirlo a la manera de Brossa, sin otro pedestal que sus zapatos. [ ] Después de ver la función comentamos (¡ah, el feliz plural de la salida de los teatros!) un posible vínculo con Jardiel y Neville. Dudé unos instantes, pero es cierto que el dibujo de Ludwig (y la interpretación de Pozzi) son jardielescos, y hay ratos en los que Clara Sanchis recuerda el encanto sabio, añado y singular de Conchita Montes. [ ] La abuela Aranza podía haber sido imaginada por un primo hermano de Jardiel y Neville: José López Rubio. Y me resulta prima hermana, a su vez, de otra abuela de Mayorga: la Rosa interpretada por Alicia Hermida en *El arte de la entrevista* (2016)” (“Ve allá arriba a ver si estoy”, *El País*, 30/11/2018).

la primera vez que descubrí el humor en mi teatro no fue porque yo pensase que había escrito algo gracioso, sino porque cuando se hizo en el Royal Court Theatre la lectura dramatizada de *El jardín quemado*, el actor que representaba a Oswaldo, el domador de perros, consiguió hacer algo sumamente cómico. La obra trata un asunto muy grave, y yo me pregunté por qué me estaba riendo. Aquel actor me llamó la atención sobre una posibilidad de mi escritura, y de algún modo me dio una gran lección implícita: en todo hay que buscar la mayor complejidad, y el humor puede introducir complejidad. Si bien hay piezas o asuntos en los descarto por completo el humor, en otros sí que lo busco. *Famélica* propone desde el primer momento una situación extravagante en la que los personajes pueden estar hablando muy en serio y, sin embargo, los espectadores encontrar razones para reír (Molanes, 2014, 17).

De manera particular, en las piezas de menor extensión de Mayorga las formas estéticas de lo cómico alcanzan un peso superior al de las obras de mayor extensión, con una clara preferencia por la palabra como vehículo humorístico frente a la situación cómica. Dicha característica no resulta nada extraña a la historia del teatro breve en España, pues es precisamente el recurso a la comicidad y al humorismo uno de los rasgos distintivos que tradicionalmente se le ha asignado al teatro breve (Pérez-Rasilla, 2008, 971).

Las formas de lo cómico en el teatro breve de Mayorga se materializan en piezas como *Legión*, en que la sátira del estamento militar rinde homenaje al Valle-Inclán del esperpento; en textos como *Departamento de Justicia*, homenaje a Harold Pinter, en que la parodia permite entrever la corrupción del sistema judicial y el pervertimiento del estado de derecho; en *EAJI*, en que el asombro ante la llegada de la radio se presenta a través de una tierna ironía; en *La mujer de los ojos tristes*, en que se evoca el teatro de Mihura; y, de manera particular, en *Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto comunista*,

*Sentido de calle* o *El espíritu de Cernuda*, conjunto de obras en las que el pensamiento de la derecha política española se expone a través del humor como ejercicio de escritura social de urgencia y que constituyen, algunas de ellas, el objeto del análisis propuesto en este trabajo. Como apunta Gutiérrez Carbajo, “desde el teatro clásico el componente del humor, junto a los elementos satírico, didáctico y moral constituye uno de los mejores medios para relaciones de la literatura con la realidad” (2010, 122).

En el libro titulado *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*, se cuenta cómo se gestó el espectáculo titulado *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* de la compañía teatral Animalario para el que Mayorga escribió los seis textos breves antes referidos: *Candidatos, Inocencia, Justicia, Manifiesto Comunista, Sentido de calle* y *El espíritu de Cernuda*. En el libro se recoge cómo en el otoño del año 2002, el actor Alberto San Juan le planteó a Andrés Lima, el director de la compañía,

la posibilidad de hacer un espectáculo sobre el pensamiento de derechas desde el punto de vista de la derecha, una exposición lo más objetiva posible desde el pensamiento dominante en el planeta [ ] identificar y exponer fríamente los argumentos de la derecha y que el espectador elaborase sus propias conclusiones (2005, 122).

Días más tarde, Andrés Lima y Alberto San Juan se reúnen con Juan Mayorga y Juan Cavestany para proponerles la idea, que aceptan aun sin tener claro de qué manera podrían llevarla a escena, hasta que algunos días después, reunidos de nuevo, Lima les muestra el número especial de la revista

*¡Hola!* dedicado a la boda de la hija del presidente del gobierno de España en aquellos años, José María Aznar, celebrada el cinco de septiembre del 2002: Algunas semanas después, Animalario cierra el estreno del espectáculo sobre la derecha política para el 18 de febrero de 2003, en el marco del festival Escena contemporánea de la Comunidad de Madrid que dirige, por aquel entonces, Javier Yagüe. El espectáculo será dirigido por Andrés Lima, cuyo elenco estará formado por Roberto, Javier Gutiérrez, Guillermo Toledo y Alberto San Juan, a partir de cuya reunión comienza a darse forma a la idea del espectáculo, como explica Mayorga:

Fue fundamental la presencia de los actores desde el principio del proceso, aportando sugerencias muy valiosas para el texto. Por ejemplo, yo empecé a pensar en Volpone, el vendedor italiano, a partir de unas palabras de Roberto acerca de lo mucho que se debió de traficar en el auténtico enlace [ ] El proyecto tomó forma al poco del suceso de El Escorial y se estrenó unos meses después. Durante ese tiempo tuvo lugar el apoyo de Aznar a Bush a propósito de la invasión de Irak y otras cuestiones, como el hundimiento del Prestige. Todo eso convirtió en urgente, en teatro histórico de urgencia, un proyecto que, parece ser, venía de atrás (2005, 125).

Si bien la totalidad de las piezas que constituyen esta aproximación al pensamiento de la derecha política posee carácter cómico, el análisis se centrará en las dos primeras obras, *Candidatos* e *Inocencia*, por tratarse de los dos textos que, en mi opinión, retratan con mayor detalle la naturaleza de la derecha política española.

La situación elegida para el desarrollo de la acción es el contexto del banquete de la celebración de la boda de la hija del Presidente, a la que refiere la primera frase de la acotación que inicia la obra titulada *Candidatos*. La misma acotación

aclara el sentido del título, son los tres candidatos a suceder al Presidente. El número de mesa del salón de bodas en la que han sido sentados, el 13, no parece baladí y sugiere, ya desde el comienzo, un halo de mala suerte.

De la conversación de los tres candidatos resulta un diálogo en el que puede advertirse una clara preferencia por la palabra como vehículo humorístico en detrimento de la situación cómica, reservada a la realización de algunos gestos hiperbólicos que contribuyen a la comicidad. El asunto sobre el que conversan, la incertidumbre acerca de quién será el elegido por el Presidente, da lugar a una serie de disparatadas reflexiones que van construyendo el hilarante diálogo – dividido en cuatro secuencias – que introduce, ya de primeras, la cuestión del autoritarismo del presidente del partido y la falta de democracia directa en su mismo seno que significa la elección de un candidato a dedo que es elegido sin la celebración de unas elecciones primarias.

El encuentro inicial entre el Candidato 1 y el Candidato 2 está dominado por la tensión que hay entre ambos, con relación a que su amistad de años puede verse damnificada por el asunto de la sucesión. De la sucesión de suposiciones y cábalas que van comentando los candidatos surge la comicidad de la primera parte del diálogo, intensificada por ciertas expresiones coloquiales:

Candidato 2-	¿De quién habrá sido la ocurrencia? ¿De él o de ella?
Candidato 1-	Fíjate en las combinaciones: Menganito con zutanita, Fulanita con Perenganito, siempre con muy mala leche. Es cosa de ella, seguro. Mira al lado de quién ha puesto a Federico ( <i>Saluda a Federico</i> ). ¿Y tu mujer?

Candidato 2- Le ha tocado la mesa dieciocho, mírala, junto a ese guapetón de la tele, ¿cómo se llama ese tío? (Mayorga, 2020, 156).

La competencia política que hay entre los candidatos se manifiesta en el diálogo a tres que comienza con la entrada del tercer personaje, al que los Candidatos 1 y 2 llaman el Sonrisas, el favorito en las encuestas. Su presencia lleva a ambos candidatos a imitar sus palabras e ideas, en cuyas bocas suena a parodia, a partir del recurso de la repetición que acaba por convertirse en un sinsentido:

Candidato 3- Preciosa ceremonia.

Candidato 2- Preciosa.

Candidato 1- Preciosa.

Candidato 3- Inteligente homilía.

Candidato 2- Inteligente.

Candidato 1- Inteligente.

Candidato 3- Los panes y los peces. Tuvo que ser espectacular.

Candidato 2- Espectacular.

Candidato 1- Espectacular y metafórico.

Candidato 2- Espectacular y metafórico. ¿Metafórico? (Mayorga, 2020, 156-157).

Además, los equívocos provocados por una errónea interpretación de las palabras o acontecimientos inciden en el recurso a la parodia, que desemboca en un diálogo delirante:

Candidato 1- Los panes y los peces es una forma de decir que a la gente se le pasó el hambre al escuchar la palabra del líder. Eso es el milagro: la palabra del líder. Él empezó a hablarles y a la gente se le pasaron las ganas de comer.

Candidato 2- A mí me ocurre. Cuando él habla, se me quita el apetito.



- Candidato 3- Brindemos por ella. Por la palabra del líder.  
*Los candidatos chocan sus copas.*  
Ese pulso. Estás nervioso.
- Candidato 2- No estoy nervioso. Es que la silla cojea.
- Candidato 1- ¿Te han puesto una silla coja? ¿Y tú qué interpretación le das? (Mayorga, 2020, 157).

En la segunda secuencia el diálogo sigue la conversación sobre la rivalidad de los candidatos que, continuando con la dinámica de la secuencia anterior, juegan a fingir que no existe enemistad alguna entre ellos, esta vez a través de la ironía:

- Candidato 1- Gente con ganas de encizañar. Envidiosos. Como hemos sido designados por él los candidatos a sucederlo, algunos se creen que nos hacemos la vida imposible.
- Candidato 2- Qué tontería más grande (Mayorga, 2020, 158).

En esta secuencia se introduce la realización de una serie de gestos por parte de los personajes que refuerzan la comicidad del diálogo e inciden sobre esa inquietante preocupación de los candidatos sobre la identidad del sucesor. Es el caso de “Beben sus copas de un trago”, indicación repetida en dos acotaciones diferentes, que tiene lugar cuando uno de los candidatos dice algo que pone al resto en tensión, como la posibilidad de que el Presidente continúe en el cargo durante cuatro años más y no se retire.

El sesgo humorístico de la pieza pasa también por la introducción de asuntos serios que se convierten en parodia en el contexto de la conversación de los candidatos. Sucede con el tema de la adopción de niños huérfanos

de color, contexto en el se convierte la cuestión del racismo y de la pobreza en una frivolidad:

Candidato 3- ¿No habéis oído el rumor? Lo del negrito.  
Candidato 2- ¿Qué?  
Candidato 3- Que van a adoptar un niño negro.  
Candidato 1- ¿Quiénes?  
Candidato 3- Me lo ha dicho mi chófer, que habla mucho con el suyo.  
Van a adoptar a un negro.

*Silencio.*

[...]

Candidato 2- Yo también.  
Candidato 1- ¿Qué?  
Candidato 2- Yo también voy a adoptar un niño negro.  
Candidato 1- Tú un negro. Tú vas a adoptar un negro (Mayorga, 2020, 159).

Después de definir la adopción de un niño negro como gesto político y electoral, en la cuarta secuencia el Candidato 3 hace un chiste de la cuestión, a través de la hipérbole, que incide sobre la utilización de los más vulnerables como argumentos tacticistas en el pensamiento de la derecha: "Candidato 3 – La última encuesta te da por los suelos. Si quieres remontar, necesitas un buen golpe de efecto. No sé si adoptar un negro va a ser suficiente. Como no adoptes trillizos".

El final de la pieza está diseñado a la manera del *slapstick*, pues recrea la conocida situación de la comedia física que llevó a la fama a Chaplin, Buster Keaton o Laurel y Hardy, pareja a quienes Mayorga dedica su texto largo *El gordo y el flaco*. Este tipo de humor físico se caracteriza por presentar acciones exageradas de violencia física que no conllevan consecuencias reales de dolor

para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común. Así, el cierre de la pieza los Candidatos 1 y 2 se enzarzan en una pelea en la que usan la bebida y la comida del banquete como armas: como se indica en las acotaciones, el Candidato deja caer el vino de su copa sobre el Candidato 2, como respuesta por decirle que carece de carisma. Este le corresponde con la suya y, intercalando una serie de “Perdón” irónicos, se arrojan toda la comida que encuentran en la mesa, hasta la tarta nupcial, mientras el Candidato 3, que es estratega, quien ha ido enfrentando a sus compañeros a lo largo del diálogo, los observa, libre de culpa ante el Presidente, mientras se come una gamba.

Con *Inocencia* se introduce otro de los asuntos que componen el retrato de la derecha política que presentan las seis piezas breves: la negociación de asuntos políticos y económicos de primer orden fuera de los cauces legales y apropiados para ello basados en el tráfico de influencias y la corrupción. El título, precisamente, otorga un sesgo irónico en contraposición a la inocencia que representa la novia y que, con la lectura del texto, adquiere cada vez mayor sentido: la confirmación de que el banquete de la boda sirve de excusa para la posibilidad de un feroz intercambio de intereses económicos de dudosa legalidad democrática.

La pieza se divide en tres secuencias en las que Volpone, comercial de diversos negocios de interés político, recorre distintas mesas del banquete para ofrecer sus servicios. Se trata del personaje que introduce la veta humorística en la pieza a partir de su particular manera de abordar a los cargos políticos con quienes intenta hacer negocios turbios. Volpone se vale de la frase hecha, del comentario oportunista y de la asimilación del discurso del otro para,

entre medias, presentar sus servicios. La familiaridad con la que entremezcla la conversación coloquial con la muestra de su catálogo de artillería de guerra produce un diálogo del todo cómico:

Bermúdez- Sin familia no hay sociedad. La familia es el secreto.  
Volpone- Al pan, pan, y al vino, vino. (*Saca de no sé dónde un catálogo. Lo hojea ante Bermúdez.*) Si algo le interesa, no dude en preguntarme. Tecnología punta. Familia es un hombre, una mujer y unos hijos que saben a quién llamar papá y a quién llamar mamá. Tenemos de todo, desde minas antipersonales hasta misiles Tomahawk. Y todo a muy buen precio. Qué bien lo ha expresado usted, amigo Bermúdez: "La familia es el secreto" (Mayorga, 2020, 165).

La conversación acerca de la negociación sobre la compra – venta de armamento muestra, además de la corrupción del sistema, el pensamiento de la derecha acerca de la función del ministerio de Defensa y la imagen que proyecta hacia la ciudadanía: "Bermúdez – Lo que necesitamos más bien es un golpe de efecto. Algo baratito, pero que impresione a la opinión pública. Los españoles no se toman en serio a su propio ejército" (Mayorga, 2020, 166). Otro de los asuntos que se desvelan es cómo la derecha política asume con falsa convicción la lucha social por la paz mundial y considera la potencia armamentística como un valor que fortalece a un estado ante los demás:

Bermúdez- En España hay mucho pacifista de boquilla. Mucho bla-bla-bla y luego que el tío Sam saque las castañas del fuego. Los presupuestos de Defensa son de echarse a llorar. Dentro de un mes celebramos el Desfile de la Fiesta

Nacional y tendremos que exhibir la misma chatarra de todos los años. Así es difícil que el mundo lo respete a uno (Mayorga, 2020, 166).

El desarrollo del diálogo a lo largo de la secuencia muestra, precisamente, cómo la lamentación de Bermúdez sobre la escasa credibilidad que el ejército tiene para el país se explica en la nefasta gestión que realiza de su Ministerio al negociar con un traficante italiano, de manera ilegal y en un lugar tan inapropiado como una boda, el alquiler de un tanque de guerra averiado que pueda exhibir el día del Desfile Nacional para ilusionar a los niños. Se evidencia, así, de qué manera esta visión decadente del ejército tan valleinclanesca tiene su correlato en la casta política que gestiona su funcionamiento.

En la segunda secuencia de *Inocencia*, Volpone cambia de mesa de invitados y, al contrario que en la anterior, con Bermúdez, no inicia la conversación presentándose y con una frase de cortesía, sino que entra, sin rodeos, preguntando por el sector de negocio que se trata en esa mesa, de manera que se entiende que todos los invitados son conocedores de que se está traficando en el banquete. Volpone representa una visión del capitalismo más feroz con que se identifica la derecha política, individualista y oportunista: “Volpone – [ ] Mi especialidad es la industria farmacéutica, pero hoy en día, ya se sabe, la globalización, todo está mezclado con todo. Sales por trigo y vuelves con un portaviones” (Mayorga, 2020, 168).

Con John T. Brown, el invitado con que establece relaciones comerciales en la mesa doce, la conversación de Volpone muestra la visión que la derecha

tiene de las relaciones de poder en el ámbito de la política internacional. En particular, se trata de la ascendencia que posee el mercado estadounidense sobre el resto del mundo, en particular en el negocio del petróleo, y en especial, con los países de Oriente Medio. El reconocimiento de tal sumisión a Norteamérica es algo con lo que Volpone intenta convencer a Brown para salir airoso del negocio pero que, por otro lado, podría interpretarse de manera irónica y burlesca:

- Volpone- ¿Quiénes son los americanos? Nosotros somos los americanos. (*Canta a lo Renato Carosone.*) “Tuo vuo’fa l’americano/mericano/mericano”.
- Brown- La opinión pública no entendería... La opinión pública norteamericana, quiero decir.
- Volpone- Es la base de nuestra democracia: la opinión pública norteamericana. El transporte se hace en barriles kuwaitíes en un barco de bandera... ¿Griega? ¿Panameña? Lo que convenga. Y, por supuesto, la opinión pública norteamericana es tenida en cuenta al establecer el precio. Si yo digo... cincuenta mil toneladas, ¿cuánto dice usted? (Mayorga, 2020, 168).

La hiperbólica negociación, con Brown de fondo catando el combustible en una botellita, deriva en una conversación más distendida sobre el enlace al que están asistiendo. Ante el asombro de Brown sobre la magnitud de la boda, Volpone comete un lapsus del todo significativo: “Se casa la hija del jefe del Estado digo del presidente del gobierno se casa la hija del presidente y todo el país se vuelca” (Mayorga, 2020, 169). A ojos del lector, la confusión resulta una irónica explicación a la fastuosidad de una boda como la de Alejandro y Ana que se celebró como si se hubiese tratado, precisamente, de

la hija del rey. La descripción que Brown hace del enlace como ‘fiesta de la democracia’ incide en el cinismo con el que se presenta a la derecha política, capaz de identificar el tráfico ilegal de armamento o combustibles con los valores democráticos. En ese mismo sentido, Volpone, mientras califica al novio de la misma manera que lo había hecho al principio de la pieza con la novia, “la imagen misma de la inocencia”, hace gala de su nombre, que significa zorrón en español, e intenta ofrecer otro tipo de mercancía a Brown: “¿Futbolistas? Tengo argentinos a precio de risa” (Mayorga, 2020, 169).

En la tercera y última secuencia, Volpone entabla conversación con el Primo del novio que, solo ante el resto de los invitados, le propone tomar un café al italiano. La percepción de la boda como lugar de negocios para Volpone es tal que, ante el ofrecimiento del Primo, por una parte, no contempla que se trate de un gesto de cortesía social, sino que contesta con una propuesta comercial sobre un cargamento de café colombiano; y, por otra, evidencia que el enlace es, en realidad, otra cosa diferente a una boda al uso: “Volpone – ¿Usted no compra ni vende?/Primo – Nada de nada./ Volpone – ¿Y entonces? ¿Qué hace aquí?” (Mayorga, 2020, 170).

Si a lo largo de la pieza las dotes comerciales de Volpone se han ido mostrando *in crescendo*, a la par que su falta de escrúpulos, es en la charla con el Primo donde traspasa los límites éticos y morales con las ventas que a éste le propone. En primer lugar, con la oferta que le hace al Primo del novio sobre un viaje a Roma, en la que, con cierto toque humorístico, se subraya cómo la dinámica capitalista alcanza incluso al negocio de la fe: “Volpone – Vuelo ida y vuelta, tres noches de hotel con desayuno y primera línea en

la ceremonia de beatificación, por solo quinientos euros. Y el regalo el kit del peregrino: misal, visera y banderita vaticana” (Mayorga, 2020, 171). En segundo lugar, y como colofón a la pieza, del humor que la envuelve desde el inicio, se pasa a la mezquindad más absoluta con la última intervención de Volpone, quien se descubre como proxeneta y/o traficante de mujeres ante el Primo, el máximo exponente de la normalización y triunfo de un capitalismo salvaje que llega hasta la violación de los derechos humanos con comercialización de los cuerpos femeninos y la trata de mujeres: “Volpone – Japonesas casi no me quedan, es que me las quitan de las manos” (Mayorga, 2020, 171). A ello se suma, como puede deducirse del comentario que da fin a la obra, cómo la asimilación que el lugar central que la familia tradicional ocupa en la sociedad para el pensamiento de la derecha – y que el propio Volpone aseveró ante Bermúdez – constituye una muestra de hipocresía más, pues no duda el italiano en vender a su hija menor de edad al Primo como una mercancía más como las que había estado negociando durante el banquete en las mesas anteriores: “Volpone – Francesca. Quince años. Dulce, limpia, cocinera estupenda. La misma sonrisa de su madre cuando la conocí” (Mayorga, 2020, 171).

La acerada intención crítica y la denuncia social que se advierten en *Candidatos e Inocencia* se acompañan de una gran exigencia estética perceptible en ambas piezas. El potencial cómico que contienen se extiende a los otros cuatro textos de Mayorga que componen un posible retrato de la derecha política pues, como apunta Sanchis Sinisterra,



el humor es la herramienta que nos abre las puertas al pensamiento paradójico y, por tanto, permite al espectador poner en cuestión determinadas ideas y preconceptos; en otras palabras, el humor nunca confirma al espectador lo que éste ya sabe. A través del humor, de la parodia o del sarcasmo se presentan otros ángulos de la realidad (2014, n.p.).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gutiérrez Carbajo, Francisco. “La des(construcción) y el humor en el teatro español contemporáneo”. In: Romero Castillo, José (ed.). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2010, 119-142.
- Mayorga, Juan. *Teatro para minutos*. Segovia: La uña RoTa, 2020.
- Molanes Rial, Mónica. “‘El arte de la entrevista’, con Juan Mayorga”. In: *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, n. 823-824, p. 17-19, jul. 2015.
- Ordóñez, Marcos. Ve allá arriba a ver si estoy. In: *El País*. Madrid, 30 de noviembre 2018.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. “La teoría dramática”. In: Huerta Calvo, Javier (dir.). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008, 969-991.
- Sanchis Sinisterra, José. “Últimamente me cuesta reprimirme la indignación”. [Entrevista concedida a] Anna Maria Iglesia i Aída Pallarès. In: *Núvol. El digital de cultura*, Barcelona, 31 jul. 2014. Disponible em: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/jose-sanchis-sinisterra-ultimamente-me-cuesta-reprimirme-la-indignacion-18486>>. Acceso em: 28 abr. 2021.
- VV.AA. *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*. Barcelona: Plaza & Janés, 2005.

