

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**¿DE QUÉ TE RÍES? LA MÁQUINA CÓMICA DE CERVANTES EN LOS
*ENTREMESES***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

XARENI RANGEL GUZMÁN

ASESORA: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Sobre los afectos

Una persona me dijo un día que nosotros somos por nuestros afectos, la idea no dejó de rondarme desde entonces; me hizo mucho sentido porque si algo me causa el más genuino orgullo, son las personas que se encuentran a mi alrededor, todo cuanto soy y todo cuanto hago es en parte producto y reflejo de esos afectos, de esos vínculos cuya presencia me recuerda que estoy haciendo lo correcto pues los he encontrado y han permanecido conmigo.

A la persona que una vez me dijo eso es a la primera que me gustaría agradecer por acompañarme a lo largo de este proceso, por la confianza, la paciencia y el cariño con que me ha brindado una formación académica y personal impecable; por ayudarme a llevar mi vida profesional con ética, compromiso y entusiasmo; porque en ella encuentro un contrapunto de todos estos afectos y pasiones, a la Doctora Lilián Camacho Morfín, por todo.

A mis carísimos lectores, Julieta Lizaola, Cristina Ratto, Rafael Mondragón y Jorge Gutiérrez por su atención, su tiempo y dedicación, por permitirme establecer un diálogo con ustedes y compartir todos los afectos que se condensan en estas páginas; por ser parte de mi formación porque su trabajo se ve reflejado en este que también es suyo.

A mi papá, a mi mamá y a Bucky. Gracias por construir una familia con cada una de las decisiones, de los consejos, con cada día, porque han sido la combinación perfecta y no pudieron habernos llevado por mejor camino; me siento muy orgullosa de ustedes que han hecho de nosotras personas de las que a su vez podemos sentir orgullo, personas felices que nunca van a dejar de hacer lo mejor, por darnos la integridad, seguridad y amor que cada día intentamos proyectar al resto del mundo. Gracias por todo el apoyo, por motivarme a ser siempre lo que he deseado. Gracias, Bucky, por tu luz, por dejarme participar de tu vida y de tu persona, porque en ti veo el reflejo de todo lo mejor de mí y más.

A mis amigos, a ustedes con quienes esa palabra adquiere todo sentido. A Daniel, Priz, Raúl, Andrea, Lalo, Josué, Mario porque fue un hermoso azar encontrarlos en un momento tan fundamental; un honor y un placer que me acompañen hasta ahora. A aquellas personas necias que han estado tanto tiempo conmigo que no me imagino la historia sin su nombre, a Juan, a Jessica. Gracias a todos ustedes por compartir la vida y recordarme que la presencia es más que sólo años juntos, que todo es más real con ustedes a mi lado.

A todos esos amigos que los viajes me han permitido conocer, por pasar de completos extraños a entrañables presencias. Gracias por demostrar que ni las distancias son tan largas ni los días tan pocos.

A Yaz porque en los últimos meses has caminado conmigo, compartido proyectos, sueños, ansiedad, diálogo. Gracias porque en ti he encontrado cómplice, resonancia y comunidad; gracias por todo el apoyo durante este y todos los proyectos.

A Israel por acompañarme desde los primeros pasos de este proyecto, por las discusiones y las pláticas. Por enseñarme tanto durante este tiempo, por mostrarme un universo improbable y por la última lección.

A esas caras desconocidas e inquietantes que compartieron aulas conmigo y se volvieron amigos, a Julieta, Daniela, Denise, Catherine, Itzel, Óscar, Juan Carlos, Lizet, Pedro, Fernando, María; a mis compañeros del Seminario. Su amistad es parte fundamental de mi formación como humanista, porque ¿qué sería de un humanista sin amigos? ¿sin esa comunidad que le permita el diálogo y el enriquecimiento?

A los alumnos de la Dra. Lilán Camacho y a mis alumnos quienes me ha permitido disfrutar enormemente de esta formación recíproca, del aprendizaje. Ha sido un enorme placer trabajar con ustedes, han sido un motor en mi vida y es a ustedes a quienes dedico mis esfuerzos. Gracias por cumplir mi más grande fantasía desde que era aún más joven que ustedes: ser maestra, gracias porque cada uno de ustedes es un sueño cumplido.

A la comunidad CICH porque verdaderamente han sido en estos últimos dos años una comunidad. A Gustavo y Adriana que son otra clase de maestros, dedicados y comprometidos, cuyo apoyo ha sido fundamental este tiempo. Gracias por darnos un espacio donde podemos ver siempre lo mejor de las personas.

Índice

INTRODUCCIÓN	7
MAPA DE LA CRÍTICA. DESCUBRIENDO EL ENTREMÉS CERVANTINO	13
CERVANTES ANTE LA CRÍTICA	13
LA FORTUNA CRÍTICA DE LOS <i>ENTREMESES</i>	16
Las ediciones	17
Estudios de piezas particulares	18
Senderos de la crítica	19
EL GÉNERO ENTREMESIL (O DE CÓMO DEBE COMPORTARSE UN BUEN ENTREMÉS)	27
BREVE HISTORIA DE UN GÉNERO BREVE.....	27
SOBRE EL ORIGEN DEL TÉRMINO.	29
FUNCIÓN	30
ANTECEDENTES	30
CLASIFICACIÓN.....	31
Acción:.....	31
Acción y ambiente.....	31
Revista de personajes.....	31
Acción.....	32
Situación:.....	32
Personaje.....	32
Lenguaje.....	33
PERSONAJES.....	33
La Mujer.....	33
El Bobo/Alcalde	34
El Vejete	34
El Sacristán.....	34
El Soldado.....	35
Otros Personajes	35
TEMÁTICA.....	36
La mala vida	36

La negra honra	37
El mundo al revés.....	37
Hacia el país de Jauja	37
El desengaño y pesimismo.....	37
La visión paródica	37
La risa.....	37
EL LENGUAJE.....	37
Entre la prosa y el verso	38
Una escritura teatrante.....	38
EL ENTREMÉS FRENTE A LA COMEDIA.....	39
EL ENTREMÉS CERVANTINO	41
CARACTERIZACIÓN DEL ENTREMÉS CERVANTINO	41
Continuidad y renovación.....	42
Intertextualidad y autorreferencialidad	45
Particularidades técnicas y estructurales	45
Lenguaje.....	47
Personajes	47
La risa crítica	48
La máquina cómica en los <i>Entremeses</i> cervantinos	50
¿DE QUÉ SE RÍEN ELLOS? LA COMICIDAD DE LOS <i>ENTREMESES</i> ANTE LA CRÍTICA.....	50
EL MECANISMO.....	51
EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS.....	52
1. Mariana y el vejete	53
2. Guiomar y el Soldado	56
3. Aldonza y el Cirujano	60
4. El Ganapán	62
5. La resolución del Juez.....	63
EL RUFÍAN VIUDO.....	67
LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO.....	75
LA GUARDA CUIDADOSA	87
EL VIZCAÍNO FINGIDO	91

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS	94
LA CUEVA SE SALAMANCA	100
EL VIEJO CELOSO.....	106
CONCLUSIONES	113
Anexo 1. Lo cómico: Una categoría estética para el análisis literario	121
SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DE LO CÓMICO	121
LOS ESPACIOS DE LO CÓMICO.....	122
SUS ATRIBUTOS	123
La contradicción.....	123
Conciencia de la contradicción	127
El sentimiento de superioridad	127
El factor humano	128
La naturaleza social de lo cómico.....	128
Clasificaciones	129
El elemento sorpresa	131
Lo cómico y el poder.....	131
Como si todo fuera tan fácil... Los matices, límites y sentimientos asociados	132
SUS COMPONENTES.....	139
Las condiciones	139
LA SECUENCIA CÓMICA.....	142
ÍNDICE DE GRÁFICAS	146

INTRODUCCIÓN

El entremés como género ha sido calificado de falto de organización, sin orden ni estructura narrativa, fuera de cualquier preceptiva teatral, en pocas palabras: caótico. Se dice que no tiene grandes aspiraciones pero lo cierto es que se maneja en la periferia de los géneros mayores y eso le permite trasgresiones tanto formales como temáticas y de representación, estamos frente a un género rebelde.

La crítica se ha detenido a hacer algunas aproximaciones al género, centrando su atención en aspectos como su estructura dramática o narrativa, la tipología de sus personajes, el lenguaje que utiliza, el mundo de lo femenino, su genealogía literaria y su papel frente a la comedia. Los estudios que reparan particularmente en el teatro breve cervantino abordan, en general, cinco líneas temáticas: el recurso del metateatro, los elementos folclóricos, la estetización de lo popular, la relación con su contexto y otros más arriesgados han abordado las problemáticas sociales y el fenómeno estético que los rodea.

Un entremés tradicional (y bien portado) rezuma un espíritu carnavalesco en todo el sentido bajtiniano¹ de la palabra, está relacionado con la música y se enmarca en la fiesta teatral, sirve para dar variedad a las representaciones de las comedias y no tiene autonomía de éstas. Generalmente ataca la preceptivas imperantes ya fuera aristotélicas o lopescas, escenifica burlas y recoge fragmentos de la narrativa folclórica; sus personajes representan tipos de condición popular y marginal, representados por el clásico Bobo, hace uso de lenguaje

¹ La inversión del orden social en el cual lo popular adquiere relevancia y mina la estabilidad del poder dentro de un microcosmos y circunstancias particulares y transitorias. Desarrolla el concepto de lo carnavalesco en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 2008.

coloquial y violento, suelen manejar un tono agresivo y grosero. Los principales temas son la picaresca, lo celestinesco, la negra honra, la estafa y aquellos más fatalistas que giran en torno al desengaño.

Dentro de este campo de acción Cervantes imprime su sello particular, las características peculiares que la crítica ha observado en sus piezas de teatro breve son la experimentación formal y temática, el desarrollo y la dignificación del personaje cómico, la metaficción, la autorreferencialidad, la intertextualidad, la precisión y estetización en el retrato de la sociedad, así como un juego de contrastes en búsqueda de matices en los valores sociales y morales; también notamos el vínculo con su entorno social contemporáneo y la exposición de ideas que apuntan a una crítica literaria hacia su tradición y, finalmente, la politización de la experiencia estética.

Uno de los ejes que apoyan a la presente investigación es lo cómico como categoría estética², de la cual sistematizamos sus principios y mecanismos en una superestructura narrativa, con base en los trabajos de autores como Marcos Victoria, Luis Farré, Adolfo Sánchez Vázquez y Henri Bergson, entre otros.

Dicha superestructura narrativa se compone de una Situación inicial en la cual se debe presentar un objeto cómico, el cual debe ajustarse a ciertas condiciones. La primera de ellas es

² Una categoría estética es un concepto que se apunta desde Hegel, se trata de una clasificación funcional que nos permite agrupar objetos de acuerdo con sus materiales estéticos y el manejo de ellos; las categorías básicas son lo sublime, lo majestuoso, lo bello, lo feo, lo trágico y lo cómico pero encontramos otras clasificaciones limítrofes como lo grotesco o lo sublime. De acuerdo con Sánchez Vázquez:

Son determinaciones generales y esenciales del universo real que llamamos estético [...] permite apresar en sus redes la multiformidad de cierta realidad específica, o de cierto comportamiento del hombre con ella [...]. Son históricas. No pueden ser separadas de la historia de la realidad de la que son su expresión teórica, abstracta, ni tampoco de su propia historia: historia de los ideales estéticos y de las realizaciones artísticas de esos ideales, y todo ello como parte indisoluble de la historia real de la sociedad (Sánchez: 2007:31).

revelar un error, incongruencia, desajuste, contraste, incongruencia o distorsión — características a las cuales, a partir de este momento, nos referiremos en general como desajuste—, el contraste y el choque son los mecanismos fundamentales de lo cómico ya que éstos evidencian el desorden, la falta de armonía o el absurdo y si tomamos en cuenta que esta categoría estética es incompatible con lo bello o idealizado que tiende a ser ordenado, armonioso y tranquilizante, por este motivo es necesario que posea características que provoquen sensaciones de desconcierto, sorpresa, extrañeza o desequilibrio.

La posición que ocupa el objeto cómico debe ser de inferioridad en relación con el sujeto porque éste desvaloriza al objeto, presenta un desajuste y como, generalmente, aquello en lo que notamos errores o incongruencias pierde valor ante quien los percibe, por ello el sujeto que participa de la experiencia cómica se asume como superior al objeto en que se observa el contraste.

Asimismo en un inicio, el sujeto debe tener un distanciamiento del objeto; al establecer un vínculo emocional con éste, adquiere valor ya que reconoce, no sólo afectivamente sino también en el plano intelectual, la importancia del objeto y como tal objeto para ser considerado cómico, debe presentarse inferior al espectador, no ser tomado en serio y evidenciar el desajuste, por ello es deseable que quien lo observa tenga la voluntad de tomar una posición de superioridad ante él, pero no una superioridad arrogante, me refiero específicamente a aquella que Marcos Victoria ha llamado juguetera.

Otra propiedad de este sujeto es que comparte el horizonte cultural que produce al objeto para que, de esta manera, pueda sentir placer al apreciarlo ya que al observarlo desde un conjunto de referencias y códigos semejantes es capaz de notar el desajuste que presenta, y debido a que el placer estético de lo cómico radica en la satisfacción que genera el sentimiento

de superioridad al ser cómplice o partícipe del proceso, por ese motivo es necesario, en primer lugar, entender al objeto en su contexto.

Esta situación guarda en sí el germen de la comicidad pero permanecerá en relativa estabilidad hasta que el desajuste del objeto se haga evidente o alguien lo señale. Para que el mecanismo de lo cómico sea más eficiente, es deseable que la presentación del contraste sea en forma ingeniosa, anormal o sorpresiva porque, de esta manera, aprovecha de la mejor manera todos los recursos formales y de contenido disponibles ya que refuerza el efecto de sorpresa, incertidumbre o extrañeza que provoca el contraste inherente al objeto y debemos recordar que lo cómico, como categoría estética, se piensa en términos de lo inesperado, brusco, explosivo o repentino y encuentra relaciones anómalas o insólitas entre los elementos que participan de ella; una presentación con estas características logrará un efecto más intenso en el espectador.

Ante este suceso que cambia o interrumpe el primer estado de los elementos, el sujeto tendrá una reacción. La evidencia del desajuste puede generar desconcierto, extrañeza sorpresa e incluso shock en el espectador porque éste pone en tensión diferentes percepciones del objeto, éste expone un contraste entre lo ideal y el hecho, y la revelación de un error altera la percepción del objeto y no deja cabida a la familiaridad hacia él, por este motivo el sentimiento de tranquilidad y confort se sustituye por otro que refleje la posición del espectador ante el choque.

Después de la primera reacción ante el fenómeno, tendremos un efecto, el cual inmediatamente se asocia con la categoría estética en cuestión: la risa. La risa rezuma la disposición del sujeto ante lo cómico, evidencia su decisión de no tomar en serio al objeto; la risa es la descarga positiva de la tensión que se genera por la presencia del desajuste. El no

tomar en serio algo hace menos gravoso encontrar un error o incongruencia en ello, por este motivo, el acto mismo de la risa revela la valoración que el sujeto asume del objeto cómico.

La risa no es una para todos, ni todos para una misma risa. Se presenta de diferentes maneras en cada sujeto y circunstancia, ésta es cultural y además está graduada, su expresión está determinada por un cúmulo de condiciones y codificaciones; cada sujeto posee un horizonte cultural y emocional específico, fijado por sus propias circunstancias; por ello el efecto que tiene lo cómico sobre cada individuo no puede ser igual al de otro no en todo momento.

Finalmente, después de este proceso, la percepción que el sujeto tiene sobre el objeto cambia, para este punto, lo comprende de una manera diferente en tanto que éste se le ha presentado en una relación o contexto insólito o anormal y como siempre que notamos una variación en cualquier fenómeno, afecta lo afecta en su conjunto, es imposible mirarlo de la misma manera, es por este motivo que el hecho de notar el desajuste reconfigura el objeto cómico en su totalidad ante el espectador.

Cuando aplicamos estos principios a las secuencias cómicas que presentan los ocho entremeses notamos que éstas, aunque siempre son eficaces, no siempre son eficientes, es decir, que no aprovechan la totalidad de los materiales estéticos poniendo en riesgo el funcionamiento de la pieza y dislocándose de algunos de los principios del género entremesil tradicional.

De esta observación y de la revisión de bibliografía crítica sobre el autor surge una pregunta: ¿Cervantes privilegia la exposición de valores humanistas en detrimento de funcionamiento eficiente de las secuencias cómicas en los *Entremeses*? Considero que, en efecto, el autor promueve la reflexión sobre su contexto social, político e histórico a través de una

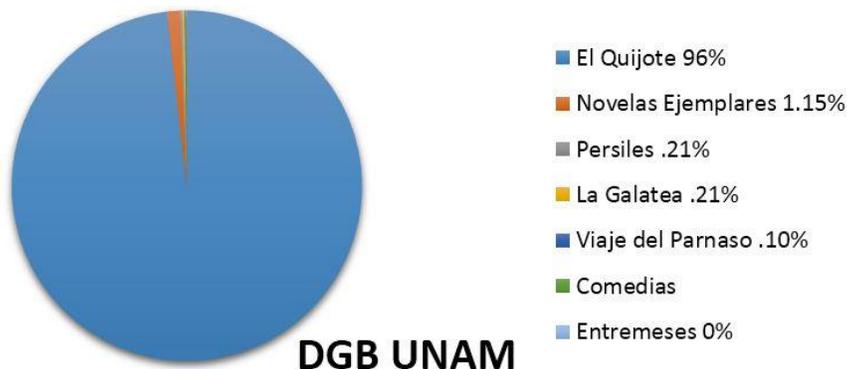
experiencia estética consciente, mediante la cual manifiesta valores de corte humanista como la dignidad, la tolerancia, la empatía, la libertad, la ruptura de jerarquías y la observación de un universo dinámico.

MAPA DE LA CRÍTICA. DESCUBRIENDO EL ENTREMÉS CERVANTINO

CERVANTES ANTE LA CRÍTICA

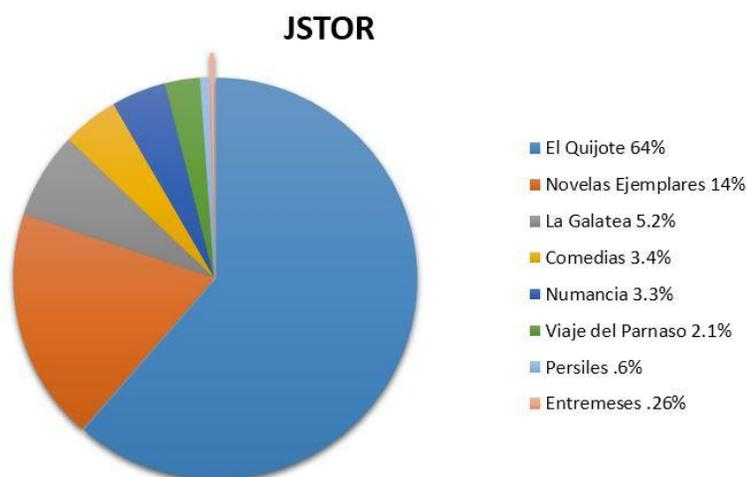
Sobre la bibliografía cervantina tenemos algo muy claro: es imposible tener un panorama completo, ya que día a día se producen nuevos trabajos sobre el autor, de tan variada índole, procedencia y enfoque que resultan inabarcables. Ante esta situación elegimos realizar una revisión, principalmente, de cuatro bases de datos: la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, el acervo del Colegio de México, Jstor y MLA, cuyos resultados se complementan con otras fuentes procedentes de repositorios digitales como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A continuación presentamos las gráficas con los resultados de la búsqueda de bibliografía especializada en cada una de las obras de Miguel de Cervantes, con el fin de plantear un panorama general de la crítica y localizar en ella la obra de la cual se ocupa este trabajo.

Un aspecto notorio de los resultados de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM es que los estudios especializados en los *Entremeses* cervantinos están prácticamente ausentes.



Cuadro 1

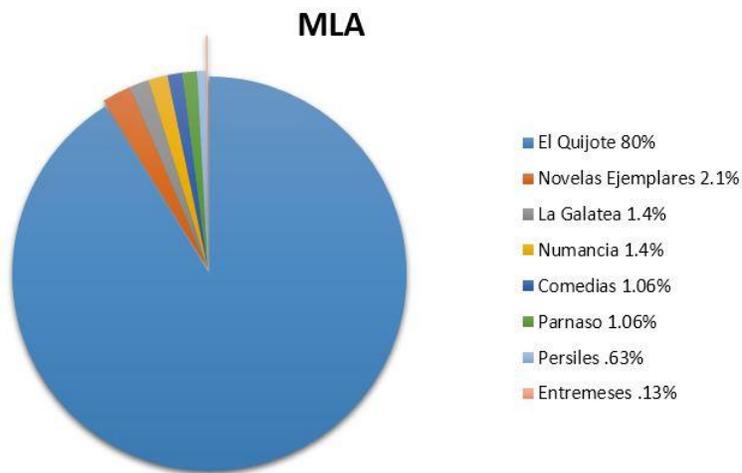
En esta base de datos podemos encontrar algunas ediciones de los *Entremeses*, entre ellas la de Eugenio Asensio, asimismo hallamos algunas obras sobre el género entremesil como *Historia del teatro breve en España* de Javier Huerta Calvo, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* de Joaquín Casaulduero e *Itinerario del entremés* de Asensio, las cuales nos brindan información general sobre el teatro breve cervantino que nos permite familiarizarnos con las piezas y contextualizarlas dentro, tanto de la tradición del teatro breve español como de la obra dramática de Cervantes.



Cuadro 2

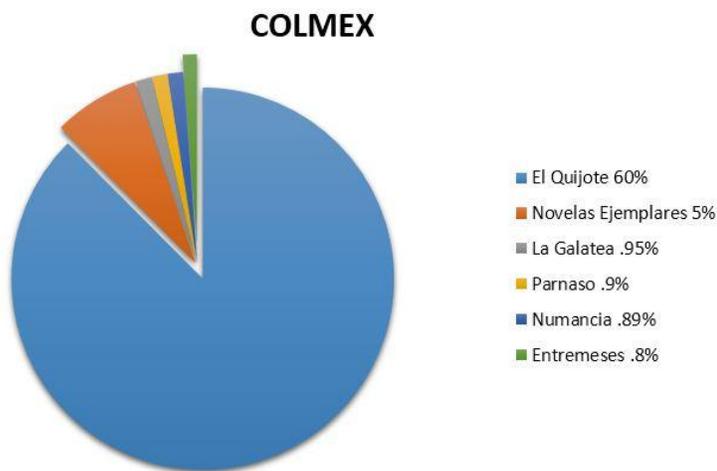
Jstor, por otro lado, nos ofrece un panorama distinto de la crítica cervantina, mucho más amplio y variado. Alberga entradas desde 1900, entre las cuales encontramos tanto reseñas como artículos.

Como podemos observar en la gráfica, la bibliografía especializada se distribuye, si no equitativamente, sí de manera tal que el dominio de los estudios especializados en el *Quijote* se ve reducido. Otra cualidad que posee esta base de datos es la actualidad de sus entradas ya que podemos encontrar artículos de muy reciente publicación, asimismo resulta ventajosa la opción que nos ofrece de acceder a los archivos completos.



Cuadro 3

La base de datos de la *Modern Languages Association* nos ofrece un número muy limitado de entradas referentes a los *Entremeses*, en cambio, podemos observar que la bibliografía que nos presenta centra su atención en *El Quijote*, aunque no exclusivamente en esta obra sino que contempla el resto de la producción cervantina.



Cuadro 4

El catálogo de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas si bien no contiene un alto número de estudios especializados en los *Entremeses*, sí nos ofrece una gran variedad de ediciones como la de Miguel Herrero García, Fernando Wagner, Arturo Souto, Javier Huerta Calvo y Juan Bergua.

Poco nos sorprende encontrar que es el *Quijote* la obra que más ha sido socorrida por la crítica, seguida por las *Novelas ejemplares*, de entre las cuales sobresalen *El coloquio de los perros* y *La gitanilla*. Alejándonos de estos núcleos de interés el panorama es muy distinto; notamos el contraste cuando observamos que en ninguno de los casos la bibliografía especializada dedicada al resto de la obra cervantina sobrepasa 5% de los resultados en bases de datos.

En esta revisión observamos que los principales ejes de los estudios cervantinos son: crítica e interpretación, el cual junto con los estudios de literatura comparada son los más atendidos. Recientemente los estudios interdisciplinarios han tomado un papel importante en la investigación que gira en torno a Miguel de Cervantes, principalmente aquellos que se valen de otras artes, la psicología, las ciencias sociales, la historia, medicina y el derecho; sin dejar atrás a los estudios teóricos, los cuales se bifurcan en dos principales ramas: la recepción y la narratología. Finalmente los estudios lingüísticos, aunque siempre presentes, han ido menguando con el paso del tiempo, sobresalen aquellos dedicados a la estilística y algunos trabajos lexicológicos.

LA FORTUNA CRÍTICA DE LOS *ENTREMESES*

Estos resultados son en cuanto concierne a la atención que presta la crítica a la obra cervantina en general. Sin embargo, ya que nuestro interés no se centra en la totalidad de la obra, pasaremos al caso particular de los *Entremeses*, observamos que la atención es prácticamente nula, no le corresponde ni siquiera el 1% total de la bibliografía especializada. Como se observa, la obra que nos ocupa en esta investigación presenta una escasa bibliografía sin embargo contamos con algunos trabajos interesantes.

Las ediciones

Existen muchas y variadas ediciones de los *Entremeses*, las cuales responden a diferentes necesidades y criterios³. Para la presente investigación utilizaremos dos de ellas como textos base: la de Eugenio Asensio y la de Nicolás Spadaccini.

Spadaccini presenta una introducción en la cual nos ofrece una lectura de los *Entremeses* contextualizada por la historia social y la tradición literaria a la que pertenecen; pone sobre la mesa algunos problemas tratados en la obra cervantina como los conflictos, tensiones y marginalidad, proporciona además una clasificación de las piezas con base en el escenario en el que se desarrollan: urbano y aldeano, asimismo un apartado de bibliografía selecta en el cual consigna varias ediciones de la obra, estudios sobre entremés y teatro, también nos ofrece textos relacionados con algunos problemas literarios, así como sobre aspectos sociales, económicos, históricos y culturales de la España aurisecular.

Asensio nos presenta una genealogía del género entremesil, una reflexión sobre los entremeses que han sido atribuidos a Miguel de Cervantes, noticia bibliográfica, una breve selección de bibliografía especializada en el teatro de Cervantes y de los Siglos de Oro, asimismo nos ofrece una clasificación de los *Entremeses*, la cual, cabe mencionar, es la más popular entre los especialistas hispánicos⁴.

La edición de Spadaccini se apega a la lectura de la *princeps*, aunque el texto esté modernizado en algunos aspectos de ortografía y puntuación, igualmente recoge correcciones y enmiendas,

³ Contamos con las tres variantes de 1615: La de la Real Academia Española, Bosoms y Soriano. En cuanto a ediciones modernas las de Francisco Yndurain, Adolfo Bonilla y San Martín, Miguel Herrero García, Agustín del Campo, Ma. Pilar Palomo, Juan Alcina, Engelwood. Arturo Souto, Fernando Wagner, Juan Bergua, Javier Huerta Calvo. Cfr. Nicolás Spadaccini, “Bibliografía selecta” en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 77-87; Eugenio Asensio (Ed.), “Noticia bibliográfica” en *Entremeses*, 2001, 52-54; y un trabajo especializado en el tema: Héctor Brioso Santos, “Las ediciones de los entremeses de Miguel de Cervantes”, *Cervantes y el mundo del teatro*, 2007, pp. 353-359 y la más recientemente publicada por la Real Academia Española en el 2012 a cargo de Alfredo Baras Escola.

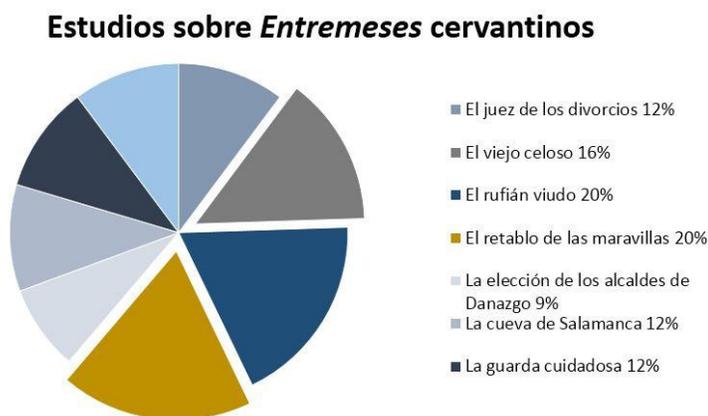
⁴ También contamos con la clasificación que propone Jean Louis Fleckniakoska en “Valeur dynamique de la structure dans les *Entremeses* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 10 (1971), pp. 15-22.

las cuales consigna en notas al pie o bien señala con el uso de corchetes. Por otro lado, la edición de Asensio sigue *en general* la de Adolfo Bonilla y San Martín con algunas correcciones y enmiendas que se reconstruyen a partir de indicios, las cuales se sugieren con *el deseo de aclarar oscuridades del negligente texto de la impresión prínceps*.

Las anotaciones de Spadaccini se nutren de casi todas las ediciones anteriores, desde aquellas que se prepararon bajo criterios eminentemente positivistas a principios de siglo XX hasta aquellas más recientes, las cuales nos brindan distintos panoramas, por lo que resultan más bastas que las que nos ofrece Asensio y se remiten a las fuentes.

Estudios de piezas particulares

Como resultado de la investigación bibliográfica encontramos que si bien algunos de los trabajos especializados en *Entremeses* cervantinos proporcionan un comentario, aunque sea somero, sobre cada uno de las piezas, son pocas las más favorecidas por la crítica.



Cuadro 5

Como podemos notar *El retablo de las maravillas* y *El rufián viudo* son los protagonistas de la crítica, incluso hay varios trabajos especializados en estas piezas como son los de la Dra. Dolores Bravo Arriaga, Michael Gerli, Dawn Smith y Ester Abreu o los de Jorge Checa, Alfredo Baras, Héctor Brioso y Carmen Hsu. El que sigue en popularidad es *El viejo celoso*, la mayoría de los trabajos lo mencionan, lo analizan, critican y comentan; uno de los factores que

lo señalan como un referente obligatorio al hablar de los *Entremeses* cervantinos es el paralelismo temático que sostiene con la novela de *El celoso extremeño*, a propósito contamos con el trabajo de Louise Detwiler Ildenfritz, también contamos con el de Park Chul quien trata el rol femenino y relación con el valor de la libertad. Otras piezas que gozan de un estudio particular son *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*.

Senderos de la crítica

Hemos decidido clasificar los estudios en cuatro principales ejes temáticos: el entremés y su tradición, literatura y sociedad, estructuras dramáticas y narrativas, y el fenómeno estético.

Algunos de los autores optaron, antes de abordar el tema central de sus trabajos, por hacer una introducción o aproximación al género entremesil; se preguntan de dónde viene, a qué se parece, qué lo caracteriza, qué es lo que podemos esperar de este “*género humilde, sin humos nobiliarios ni pretensiones de haber sido legislado por Aristóteles (Asensio, 2001:7)*”, como lo describiera Eugenio Asensio. En este punto repararemos más adelante, por el momento, cabe mencionar sólo de manera muy esbozada qué tipo de acercamiento proponen estos autores al entremés.

Jesús G. Maestro (2005a) en su artículo hace un acercamiento histórico hacia el género entremesil de manera general, tanto en su carácter de espectáculo como en su calidad de género literario; asimismo realiza una revisión de aquellos aspectos que distinguen al entremés cervantino de otras piezas.

En general, los estudios postulan a Lope de Rueda como creador del entremés, pero es G. B. Palacín quien se pregunta “¿En dónde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda?”; en este artículo el autor propone algunas posibilidades y escenarios en los cuales se pudo dar el encuentro entre el autor alcalaíno y el sevillano, algunas de estas propuestas son: Sevilla en 1564 y Madrid de 1560 a 1562, en alguna de las fiestas que se celebraban ahí, cuando Cervantes

tenía alrededor de catorce años. Este trabajo también sirve a manera de referente biográfico para cualquiera de los dos autores. Un trabajo más relacionado con las influencias en la escritura de los *Entremeses* es el de Luis Andrés Murillo.

Si bien la genealogía del entremés y en particular del entremés cervantino encuentra en Lope de Rueda un antecedente, también se define en contraposición con el *Arte Nuevo*, en esta dirección se aproxima el artículo de Vicente Pérez León y Héctor Brioso Santos.

Un acercamiento más pormenorizado al género lo podemos encontrar a cargo del mismo Asensio quien, además de ofrecernos un bosquejo en su edición de la obra cervantina, también nos presenta en su *Itinerario* una reflexión más concienzuda y vasta sobre el tema, asimismo Javier Huerta Calvo nos proporciona dos obras muy completas referentes a la genealogía del entremés: *Historia del teatro breve en España* y *El teatro breve en la Edad de Oro*, de igual manera, contamos con el trabajo de Jesús Mairé, todas piezas útiles para una aproximación al género.

El tema de lo femenino resulta relevante para el estudio del teatro breve cervantino. Contamos en el trabajo de Park Chul, quien lo aborda en las piezas *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*; por otro lado Huerta Calvo nos muestra una perspectiva más general del tema en varios entremeses del periodo; nos presenta una genealogía y caracterización desde un enfoque moral, nos presenta una taxonomía de las mujeres que aparecen en los entremeses de los Siglos de Oro, así como de su entorno. Parte de la opinión de que la mujer representa en el teatro la ilicitud y la trasgresión, algunos de los tipos que analiza son: *mujeres malmariadas*, *mujeres en la flor de la soltería*, y *viejas y niñas*.

El autor afirma que “la escritura de los entremeses resulta [...] particularmente intensa y eficaz”; se refiere específicamente al uso de un lenguaje polisémico y codificado que le permite encubrir algunas *operaciones eróticas*, como parte del juego, propio de *homo ludens*. Podemos

encontrar referencias dentro del campo semántico de lo vegetal, la comida en general, objetos domésticos o animales. A propósito, el autor nos ofrece un lexicón, en el cual consigna el vocabulario polisémico propio de los entremeses auriseculares, ejemplificado con algún fragmento que ilustre cada entrada.

Para Huerta Calvo el lenguaje es, sin duda, uno de los aspectos fundamentales para caracterizar al entremés, empero no es el único. La mayoría de los críticos apoyarían esta afirmación ofreciéndonos ejemplos específicos del manejo particular del lenguaje, como mostraré más adelante con mayor detenimiento.

Un elemento íntimamente ligado con el lenguaje son los personajes, los cuales son una parte esencial de cualquier estructura dramática o narrativa. Algunos de los autores que se han interesado más por los aspectos estructurales del entremés cervantino son: Aurelio González, quien hace una caracterización dramática de éstos; Louise Detwiler, se enfoca, sobre todo, en la función del cuerpo y del espacio a lo largo de la secuencia narrativa del *El viejo celoso* en comparación con *El celoso extremeño*; ella concluye que la estructura narrativa posee diferentes zonas en las cuales se desarrollan las acciones, a cada una de éstas pertenecen ciertos personajes (sólo el marido celoso se mueve en todas ellas). Cuando se trasgreden las normas sociales con conductas, generalmente sexuales o que tienen un encuentro sexual como fin, también se trasgreden las zonas territoriales y esto genera caos; un trabajo de corte similar es la “Construcción del espacio dramático en el entremés de ‘La cueva de Salamanca’ de Cervantes”.

Asensio también observa el desarrollo de las piezas aunque desde un enfoque distinto: el tono y el ritmo. Afirma que no todos los *Entremeses* se desarrollan de igual manera, algunos son mucho más veloces e ingeniosos mientras que otros se dilatan en la reflexión y la descripción.

Frente a gran parte de la crítica que describe las piezas entremesiles como faltas de organización, sin orden narrativo por no apearse ni a las perspectivas aristotélicas ni al *Arte lopesco*, Jorge Checa nos ofrece tres propuestas para acercarnos a ellas desde un enfoque distinto, en las cuales debemos de atender a: la disposición de la obra, la consistencia de su imagería, la función de su literariedad y polifonía, y los posibles efectos de la pieza sobre los receptores. A partir de estas propuestas, Checa traza una estructura narrativa con base en la transformación de las imágenes, los gestos y las actitudes que presenta la pieza para demostrar su continuidad, porque considera irrelevante e inapropiado intentar comprender la estructura del texto ya que el entremés es caprichoso en la disposición de su trama, sin embargo ciertos rasgos menos evidentes tienen su propia coherencia interna. Analiza específicamente *El rufián viudo* y se vale de la propuesta de Fleckniakoska para dividir la pieza en cuatro segmentos argumentales:

1. Planto del rufián Trampagos por el reciente fallecimiento de su esposa Pericona.
2. Un grupo de prostitutas intentan ocupar el puesto de la finada para lo cual exponen sus respectivos méritos.
3. Después de un corto debate, Trampagos elige entre las candidatas a la Repulida.
4. Aparece Escarramán, rey del hampa, quien sanciona con su presencia las bodas y la danza en su honor.

Otro de los aspectos que interesa a los críticos es la teoría teatral que Cervantes propone en los *Entremeses*. Uno de los recursos teatrales más comentados es el *metateatro* que el autor desarrolla en *El retablo de las maravillas*, quien hace un análisis más concienzudo de tal recurso es Dawn Smith en “Cervantes frente a su público” y “El bailarín fantasma: Escarramán y otros pensamientos escondidos en el teatro de Cervantes”, Smith muestra interés por los recursos

dramáticos del autor, centra su atención en la *acción comentada* y su uso en *El rufián viudo*, *La casa de los celos* y *El rufián dichoso. El retablo de las maravillas*. Las propuestas teatrales cervantinas también cautivaron la atención de Michael Gerli, quien sugiere que esta pieza es la manifestación de su teoría teatral, la cual surge como oposición al *Arte nuevo*, busca exponer las incongruencias y paradojas de la representación de los labradores ricos y los conflictos de honra que tanto desarrolla Lope.

Un par de autores más, interesados en desentrañar los recursos y técnicas teatrales de Cervantes son Ana Roig y Jesús G. Maestro; aunque no se detienen exclusivamente en los *Entremeses*, sí aportan algunas pautas para su lectura. Otra lectura general del teatro cervantino se encuentra en el trabajo de Stanislav Zimic y particularmente quien busca en los *Entremeses* una poética particular es Elvezio Canónica.

La relación de la literatura con la sociedad es un asunto que ocupa a muchos cervantistas y aquellos que estudian las piezas de teatro breve no son la excepción. Uno de los aspectos, tal vez, más evidentes es la representación de lo popular dentro de los *Entremeses*. Un autor clásico al respecto es Mauricio Molho quien a pesar de que su atención no se centra específicamente en las piezas de teatro breve, algunos otros autores lo toman como referencia, tal es el caso de Spadaccini en su “Introducción” a la obra.

Adriana Lewis también pone particular énfasis en el sustrato popular que se representa en el teatro cervantino mas estudia el caso particular de la comedia *Pedro de Urdemalas*. Ella aproxima una definición de *popularismo estilizado* como un intento de dignificar temas y representaciones populares por medio de formas tradicionalmente cortesanas, aprovechando las “posibilidades temáticas y estéticas de la expresión popular” aunado al artificio, el ingenio y las formas acabadas; con esta fórmula se logra dotar de universalidad a las prácticas

particulares, de tal manera se logra una estetización de la realidad, es decir un ordenamiento artístico de la naturaleza.

Francisco Márquez, de igual manera, se interesa por cómo se embebe la creación literaria de la realidad, sin embargo los aspectos que contrasta no apelan necesariamente al estilo sino que se trata de la justa armonía entre modernidad y tradición a partir interacción entre el folclor y la tradición literaria. En el caso particular de *La guarda cuidadosa* señala como Cervantes se nutre de la polémica artística con Lope de Vega, entre otros temas de actualidad, y al mismo tiempo utiliza lugares comunes para consolidar su propio estilo.

Sin embargo la literatura no sólo toma a la realidad para pintar cuadros cotidianos y eternizarlos por medio del trabajo formal sino que como afirma Adriana Lewis “la acción de la comedia nos ciñe a un mundo social (Márquez,1965:341)”, con sus preocupaciones particulares. Como podremos darnos cuenta son muchos autores los que muestran inquietud por este aspecto de las piezas entremesiles, sin embargo pocos señalan tan concretamente el valor de la cultura en tanto instrumento ideológico, como lo hace Jesús G. Maestro quien propone un catálogo de problemáticas sociales ligadas con cada uno de los *Entremeses*:

El juez de los divorcios: optar por la infidelidad antes que por la separación y la degeneración de prototipos sociales.

La elección de los alcaldes de Daganzo: irresponsabilidad, arrogancia y despreocupación en la vida política; conflictos con la Iglesia.

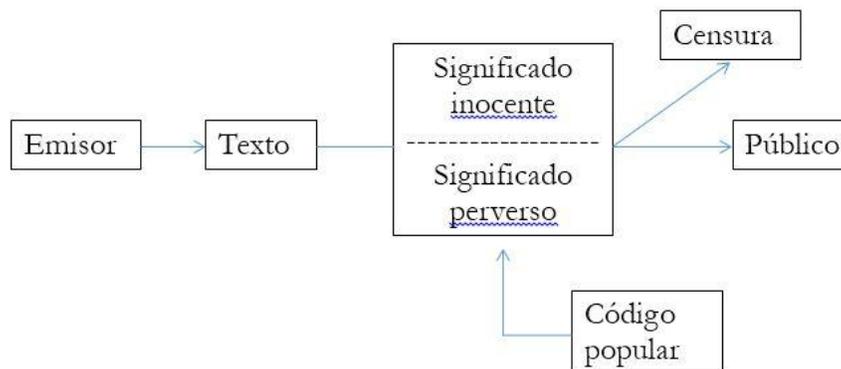
La guarda cuidadosa: disputa y competencia en las relaciones sociales.

El vizcaíno fingido: burla gratuita de “señoritos ociosos”.

El retablo de las maravillas: intolerancia, alienación y mediocridad de la sociedad.

El viejo celoso: crítica a la falta de coherencia y naturalidad de los matrimonios transgeneracionales; insatisfacción, represión y desigualdad.

Una línea temática estrechamente ligada como la anterior es el fenómeno estético de los *Entremeses*, especialmente el desarrollo de una comicidad crítica. Como recordaremos una de las propuestas para acercarnos a este género particularmente desarrollado por Cervantes es atender “los posibles efectos de la pieza sobre los receptores a quienes se dirige (Checa, 1986: 248)”. En un inicio debemos tomar en cuenta que, en gran parte, el efecto cómico se produce a partir de una codificación popular que puede aplicarse, como lo propone Huerta Calvo, desde la materia prima que es el lenguaje:



Cuadro 6

Este mecanismo apunta en parte a lo que Adriana Lewis llama *travesura*,

“[...] ya que, aparte de su significación crítica y su mérito artístico, tiene sus puntas de burla, de malicia de artista integro que halla la polémica de época entre el natural y el arte algo absurdo ya que ambos a la larga son complementarios, no antagónicos (1973: 346).”

El manejo de los diferentes registros da pie a una obra polifónica, la cual también se vale del efecto cómico. Estas piezas, como afirma Dolores Bravo, pertenecen a un *universo dramático*

diferente a la comedia y realizan una crítica tanto en su forma como en su contenido a los valores sociales, éticos y formales imperantes en la época por medio de la construcción de imágenes caricaturesco-simbólicas. La doctora califica a este efecto como *risa desmitificadora*, Jesús Maestro, la llama *risa ética*; será este último quien desarrolle con más profundidad el concepto; a propósito del contenido social de las piezas cervantinas se desarrolla el trabajo de Alfredo Baras respecto al Rufián viudo y atendiendo de manera más amplia al género entremesil se encuentra Justo Fernández.

Ester Abreu, también refleja interés sobre el efecto cómico de las piezas sin embargo decide abordarlo a partir de la Filosofía y la Lingüística. Busca “justificar el porqué de la risa”, a partir de las propuestas de Bajtín y Bergson.

Finalmente, aunque no se detiene específicamente en los *Entremeses* cervantinos, Vicente Pérez León también nos aporta algunas pautas para observar el fenómeno de la comicidad en el teatro breve áureo. De igual manera Teresa Aveleyra- Sadowska aborda en las *obras menores* de Cervantes algunos aspectos de humorismo.

En esta primera parte hemos ubicado a los *Entremeses* cervantinos en un mapa de la crítica cervantina general e hicimos un recorrido por las principales fuentes para su estudio, recuperamos algunas fuentes clásicas y añadimos otras más recientes, asimismo este apartado complementa las revisiones bibliográficas de Spadaccini y Asensio.

A partir de esta exploración bibliográfica general abordaremos el género entremesil con el fin de caracterizarlo y posteriormente compararlo con las realizaciones particulares de Miguel de Cervantes en sus piezas de teatro breve.

II

EL GÉNERO ENTREMESIL (O DE CÓMO DEBE COMPORTARSE UN BUEN ENTREMÉS)⁵

BREVE HISTORIA DE UN GÉNERO BREVE

El teatro breve tiene sus ecos hasta el siglo XX en autores como García Lorca y Valle-Inclán o López Mozo, quienes recuperan tanto las formas antiguas como “el espíritu carnavalesco fundacional de los géneros menores” (19); aun cuando otros autores como Rafael Gordon y Carmen Resino ha transformado sustancialmente la naturaleza del teatro breve podemos encontrar una línea que los une con los albores del género. A ésta, la que transcurre a lo largo del XX, Huerta Calvo la ha llamado la **Etapa contemporánea** y es la última de las cinco que el autor contempla.

A finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolla la *cuarta etapa*, en la cual se presenta una asociación definitiva de las formas breves al teatro musical, “pues la perfecta armonía entre texto y música ha sido uno de los rasgos característicos del género desde sus orígenes”.

La **Etapa dieciochesca** está determinada por el ataque de las preceptivas neoclásicas hacia el teatro de corte barroco, éste “sirvió para la revitalización de un género en trance de

⁵ Este apartado sigue la estructura general del capítulo de *El teatro breve en la Edad de Oro* de Javier Huerta Calvo dedicado al género; todas las citas son tomadas de este texto a menos que se mencione lo contrario; las clasificaciones y conceptos están tomados directamente del autor y no hay aportaciones originales. Para una revisión abreviada del mismo se puede consultar el trabajo de Catalina Buezo en el artículo “Tipología de las formas breves” en Huerta (2008).

desaparición”(21). Algunos autores representativos son Diego de Torres Villarroel, Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo y Sebastián Vázquez.

La **Etap**a de madurez o barroca se caracteriza por el auge extraordinario de los géneros menores dentro del marco de la fiesta teatral. A este periodo podemos asociar figuras como Luis Quiñones de Benavente y Pedro Calderón de la Barca⁶.

Empero, la etapa que nos interesa particularmente es la *Fundacional*, la cual comienza con Juan del Encina seguido por Lope de Rueda y culmina con Miguel de Cervantes Saavedra. En general, ésta se caracteriza por que las producciones que pertenecen a ella son escenificaciones de burlas, en su mayoría recogidas de la narrativa folclórica; los personajes que presenta tienen un rasgo en común: todos son de condición popular y se desarrollan, en general, en torno a la figura del Bobo, alrededor de la cual giran otras como el Vizcaíno, el Médico o la Mujer Malmariada; en cuanto al lenguaje, la mayoría de las piezas opta por recoger la “expresividad de tipo coloquial” adaptándola a las necesidades particulares del efecto cómico que buscan producir. Algunos estudiosos de la genealogía del teatro breve como Javier Huerta Calvo y Eugenio Asensio han establecido a *La Celestina* como un modelo para los primeros cultivadores del género por las siguientes razones: la comicidad subyacente en muchos episodios, el uso del habla coloquial y la riqueza de la *expresividad folclórica* así como la configuración de un mundo social en el cual obtienen el mayor protagonismo los personajes marginales; también es posible rastrear una línea de parentesco con las farsas portuguesas —como las de Gil Vicente—, de las cuales hereda la “violencia y agresividad verbal y física”, así como con las francesas y alemanas(22).

⁶ Sobre los entremeses que se producen a partir de este periodo, es decir, después de Cervantes. Vid. Carmen García Valdés (ed.), *Entremesistas y entremeses barrocos*, Madrid, Cátedra, 2005.

Comparten el universo del teatro breve varias tipologías entre las cuales se encuentran el auto, la égloga, la farsa, el paso, el introito, el prólogo, la loa, el baile, la jácara, la tonadilla, la mojjanga, el sainete, el matachines, los fines de fiesta y, por supuesto, el entremés.

SOBRE EL ORIGEN DEL TÉRMINO.

El *Diccionario de Corominas-Pascual* señala su origen catalán con una acepción gastronómica: “manjar entre dos platos principales”, y otra relativa al fenómeno parateatral: “entretenimiento intercalado en un acto público”. La definición que ofrece el *Diccionario de autoridades* señala su origen latín *intermedium* y lo define como: “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o por divertir y alegrar al auditorio”. El *DRAE* retoma la definición de *Autoridades*, desarrolla la de *Corominas-Pascual* y añade una tercera: “especie de máscara o mojjanga”.

Javier Huerta Calvo retoma la segunda definición de *Corominas-Pascual*, afirma que es esta acepción la que toma en cuenta algunos festejos y procesiones con imágenes durante los siglos XIV y XV, a los cuales también se les conocía como *pasos procesionales*; posteriormente estas imágenes fueron sustituidas por personas pero es hasta mediados del siglo XVI cuando el término entremés, en alternancia con paso, consolida su significado como *pieza jocosa breve*, la cual se intercalaba en una comedia. Con este significado lo encontramos documentado por primera vez en el “Prólogo” de la *Comedia de Sepúlveda*: “No os puede dar gusto el sujeto así desnudo de aquellas gracias con el que el proceso dél suelen ornar los recitantes y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que no tienen cuerpo en el sujeto della” (85).

Alrededor de 1550 el término se aplica a las piezas dramáticas Sebastián de Horozco, como podemos observar en una de las acotaciones de la *Representación de la Historia evangélica de San Juan*: “Mientras vuelve el ciego, pasa un entremés entre un procurador y un litigante” (85). Es este mismo significado el que tiene en las *Comedias* de Lope de Rueda —autor que tradicionalmente se considera como quien consolidó el género— y son conocidas como pasos; de esto da constancia Joan de Timoneda en el soneto preliminar a *El Deleitoso*:

Venid alegremente a Deleytoso,
hallarlo heys repleto y caudaloso
de passos y entremeses muy facetos [...] (Rueda, 1985)

FUNCIÓN

Como observamos la función de los entremeses, en un inicio, es meramente accesoria a la comedia, son “dependientes y subsidiarios de una acción principal”: daban ornato, generaban la variedad y daban la ilusión de tiempo transcurrido entre los actos; son equivalentes a los *episodios* de una *fábula*; sin embargo el entremés sin título de Horozco —del cual hablamos anteriormente— no se encuentra embebido en una obra mayor, hecho que anticipa la autonomía que el género adquirirá a finales del siglo XVI e incluso, como afirma Eugenio Asensio, “momentos hubo en que le entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón” (Asensio, 2001:15).

ANTECEDENTES

A propósito de la autonomía de las piezas, encontramos una clasificación de los antecedentes del entremés. Por un lado están aquellas que se consideran dependientes de una obra más

extensa, Huerta propone como ejemplos algunas obras de Gil Vicente, como la *Floresta de engaños*, que incluyen episodios cómicos; obras de Sánchez Badajoz, las comedias de corte celestinesco e incluso la propia *Celestina*. Por el otro, con un grado mayor de autonomía tenemos las obras de Juan del Encina, como la *Égloga de Antruejo* y el *Auto del Repelón*.

CLASIFICACIÓN

Contamos con varias y diversas clasificaciones, las cuales atienden a diferentes aspectos de los entremeses. Una de las más conocidas y retomadas por los especialistas es la que propone Eugenio Asensio para los entremeses cervantinos (Asensio, 2001:17-36):

Acción: Tiene un ritmo rápido y no se detiene en digresiones, busca exponer una anécdota ágil y hace uso de historias subyacentes en el colectivo popular. Su valor no radica en el tema sino en su tratamiento, enfoque y tono del diálogo.

Acción y ambiente: No carece por completo de hilo de acción conductor; sin embargo repara en aspectos diferentes a la anécdota que dilatan su desenlace, por ejemplo, mediante la intervención de los personajes innecesarios para la acción pero que dotan de ambiente así como el retrato de paisajes y escenarios.

Revista de personajes: Retrata personajes esquemáticos, simplificados que sólo son resortes para una acción débil. Destacan los tipos cómicos fijos ya reconocidos por el público. El retrato absorbe a la acción y se presenta un desfile de tipo, reseña de figuras caricaturescas que solamente se integran dentro de un marco.

La clasificación de Asensio es exclusiva para los entremeses cervantinos; sin embargo, me pareció interesante retomarla debido a que otros autores como Huerta Calvo parten de los mismos elementos para proponer una clasificación diferente:

Acción: Entremeses de burlas. Desarrolla una pequeña intriga y se subdivide en dos tipos.

a) Burla ropiamente dicha

En estas piezas asistimos a la escenificación de una burla, engalo o estafa casi siempre asociada a lo material: robo de prendas, de dinero, de alimentos... Muchos de los entremeses presentan un claro paralelismo con formas narrativas como facecias o cuentecillos, cuentos folclóricos o literarios. Es un esquema muy utilizado por Lope de Rueda [...] en el que quedan bien explicitadas las tres secuencias temporales de la burla — preparación, ejecución y desenlace—.

b) Burla de carácter amoroso

Un segundo grupo de burlas está construido por las relativas a la vida erótica, tanto fuera como dentro del matrimonio. Los entremeses que obedecen a este tipo ponen en juego el consabido triángulo de personajes: mujer/amante/marido o padre, casi siempre representado por la máscara del Vejete. Las variantes son aquí también numerosas.

Situación: un teatro costumbrista

Este tipo de obras supedita la acción argumental a la presentación de un cuadro de costumbres: bien del Madrid de la época, bien de cualquier otra ciudad. El autor capta un determinado momento de la vida cotidiana, una serie especial de costumbres, unos modos de comportamiento y hasta un lenguaje de la época. Cabría decir que nos encontramos ante piezas de carácter intrahistórico con capacidad para poner de relieve aspectos menudos de la vida cotidiana.

Personaje: figuras y figurones

Esta estructura, de gran importancia en la historia del género, se fundamenta en el desfile sistemático de personajes estereotipados o figuras, ante un personaje central que cumple la función de juez o árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías de aquellos, poniendo así de manifiesto su lado ridículo.

Lenguaje: el entremés como debate burlesco

[...] la esencia del teatro cómico breve radica en el enfrentamiento entre personajes [...] En su trasposición dramática este enfrentamiento se traduce, lógicamente, por medio de la lengua. De esta manera, el enfrentamiento personal es al mismo tiempo contienda verbal, discusión, debate, competencia.

PERSONAJES

Tanto en la comedia como en el entremés contamos con un repertorio de personajes que es poco variable, se convierten en elementos fundamentales del género y son fácilmente reconocibles ya que poseen rasgos característicos muy bien sistematizados como su vestimenta y su forma de expresión, entre otros. Huerta Calvo nos ofrece un catálogo de figuras recurrentes en el género.

La Mujer

La mujer entremesil es una mujer fuera de la norma, autónoma, rebelde y atrevida, pero sobre todo astuta. Aunque se encuentra bajo la tutela de su marido o su padre siempre encuentra la manera de hacer su voluntad ayudada, con cierta recurrencia, por un personaje de corte celestinesco. Suelen tener un papel muy activo en la pieza y su principal herramienta dramática es su cuerpo, por lo cual, con frecuencia, giran en torno a ella situaciones eróticas. Algunos de las figuras más frecuentes son:

- a) Mujeres malmariadas
- b) Mujeres en la flor de la soltería
- c) Viejas y niñas

El Bobo/Alcalde

Se trata de uno de los personajes con más larga tradición en la historia del teatro cómico y es uno de los vínculos genealógicos que tiene con la comedia; Eugenio Asensio afirma que “la comedia influencia al entremés principalmente a través del gracioso o figura de donaire y su visión antiheroica” (Asensio, 1971:36).

Su objetivo es causar risa, tiene un uso rústico del lenguaje, sus ideas no se presentan muy claras ni bien organizadas: se destaca por su simplicidad mental, se caracteriza por ser malicioso, ignorante, lascivo y de groseros modos; se mueve dentro de la esfera de lo ridículo, además, suele tener una apariencia fea. Encontramos a sus ancestros en personajes como los pastores en las églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández. Esta figura está ligada con la del Vejete y el Cornudo así como en oposición a la del Escribano.

El Vejete

Se encuentra principalmente en los entremeses de burlas amorosas, desempeña el papel de marido casado con una mujer mucho más joven; es usualmente representado como un hombre adinerado, — razón por la cual ha conseguido la mano de su esposa—, enfermo, achacoso, impotente y sobre todo celoso, es el represor del instinto y la sensualidad femenina por excelencia. Es el principal objeto de las burlas, recriminaciones, agravios y venganza por parte de la mujer.

El Sacristán

Durante la primera mitad del siglo XVI era frecuente la aparición de la figura del Clérigo, en la cual se encarnaban todos los vicios que el humanismo erasmista denunciaba: era corrupto, vendía bulas, era libidinoso y jugador; por esta razón a partir del Concilio de Trento (1545-1563) se prohibió la aparición de figuras que representaran miembros del clero como sujetos que suscitaran la comicidad o fueran objeto de ridículo.

El Sacristán fue la figura que sustituyó al Clérigo, de manera que seguía representando a la Iglesia pero sin correr algún riesgo pues estaba desligado de cualquier atribución sagrada. Así esta nueva figura personificaba al amigo de los placeres de la cama y de la mesa; su habla se caracterizaba por estar cargada de latinajos y cultismos. Este personaje, constantemente, se asocia con el Soldado debido que, con ecos de la literatura medieval, se les encontraba a ambos enfrentados, usualmente, por conseguir el favor femenino.

El Soldado

Cuando nos referimos a esta figura pensamos en el soldado fanfarrón, pobre y mal vestido; carece de fortuna pero se siente orgulloso de su pasado militar.

Otros Personajes

Son menos frecuentes pero aparecen con regularidad e incluso son el centro de algunas piezas.

- a) El estudiante: Se le relaciona con la figura medieval del goliardo. Es un tipo astuto, talentoso en el arte del engaño y versado en la magia negra.
- b) El Médico: Es una figura con un rol movible; puede aparecer ya como quien atiende al marido de su amante, ya como el marido burlado o el médico escatológico de la tradición medieval carnavalesca.
- c) El Barbero: Es popular en la lírica popular y en el teatro breve. Suele protagonizar escenas jocosas en sus diferentes funciones, las cuales van desde hacer la barba hasta extraer muelas o realizar curaciones.
- d) El ciego: Se trata del clérigo tomado de la tradición de *El Lazarillo de Tormes*, reconocido por ser avaro y astuto.
- e) Negros y otros: El Negro es sujeto de burlas, principalmente, por su habla extraña.

Huerta Calvo nos ofrece un cuadro que sistematiza de manera muy concreta las máscaras que hemos abordado hasta ahora.

	Rasgos físicos	Rasgos morales	Rasgos lingüísticos	Función	Analogías
BOBO	Cabello largo Caperuza Sayo Vara	Ignorancia Analfabetismo	Habla grosera Sayagués	Criado tonto Marido cornudo	<i>Badín</i> <i>Zanni</i>
VEJETE	Barba Gorra chata	Avaricia Celos Impotencia	Habla temblona	Padre engañado Marido cornudo	<i>Pantalone</i>
SACRISTÁN	Sotana Bonete Hisopo	Astucia Lascivia Glotonería	Latín macarrónico	Amante adúltero	Fraille Cura
SOLDADO	Traje militar ridículo Espada	Pobreza Hambre Gorronería		Pretendiente Convidado Gorrón	<i>Capitano</i> <i>Spavento</i>
MÉDICO	Traje negro	Astucia Pedantería	Latín macarrónico	Amante Cómplice	<i>Dottore</i>

TEMÁTICA

Cuadro 7

Tenemos siete principales esferas temáticas a partir de las cuales se desarrollan los entremeses.

La mala vida

- a) La picaresca entremesil. Está íntimamente ligada con la pobreza. Son comunes los ambientes tabernarios, que son muy similares a los propiamente marginales en los cuales que aparecen rufianes, prostitutas, ladrones y pícaros. Tiene fuertes vínculos con la picaresca.
- b) Ecos celestinescos. Proviene directamente de la tradición que instauró Rojas aun si fue Lope de Rueda el verdadero mediador entre su propuesta y la tradición aurea.

La negra honra

Si bien en la comedia nueva el gran protagonista es el honor, en el entremés también ocupa un papel estelar pero de una perspectiva muy diferente: en el mundo entremesil no es una tragedia la mancha en el honor.

El mundo al revés

Tiene relación con la visión carnavalesca que propone Bajtín, pero sobre todo con un mundo sin sentido, carente de la lógica y sentido común imperante.

Hacia el país de Jauja

Se refiere al universo de la picaresca, los tracistas y otros tipos que se dedican el engaño, la estafa, el hurto, etc.

El desengaño y pesimismo

Algunos entremesistas como Quiñones de Benavente utilizan el entremés para denunciar las falsas apariencias y los vicios sociales.

La visión paródica

Se trata del entremés burlesco. El género es eminentemente paródico y no se detiene ante ningún tema como la mitología o la historia.

La risa

Considero que no se trata tanto de un tema como de una actitud, la cual implica una nueva concepción de lo cómico y una actitud distinta por parte del espectador, su fundamento es la fealdad y la torpeza, tiene un tono escatológico, se trata de una risa irreverente, trasgresora y sin miedo a la exageración, no busca ser moderada.

EL LENGUAJE

Entre la prosa y el verso

El teatro breve nace como una prosa muy *ágil y dinámica*, conforme se acerca hacia el siglo XVII es más frecuente el uso del verso. Fue Lope de Rueda quien adoptó la prosa como modelo, vislumbrando en La Celestina “las enormes posibilidades que aquella prosa tan vivaz daba a la expresión dramática, y a la facultad de desviarse con ella de la forma tradicional del verso para la exposición más realista y menos convencional de los asuntos cotidiano que gustaba llevar al tablado”.

La prosa y el verso alternan a lo largo del siglo XVI. La estilización progresiva del género termina por preferir el cauce del verso. La intencionalidad burlesca del entremés parecía exigir el *efecto iterativo* y contundente de una rima *no poética* sino *lúdica*. Sin embargo se experimentó con formas métricas y estróficas que simularan el ritmo fluido y la conversación natural entre personajes populares.

Una escritura teatrante⁷

La palabra, aunada a la expresión corporal, resulta esencial en el entremés. “Frente al discurso uniforme de la comedia nueva, con una variedad limitada de registros, el entremés semeja un enorme campo de experimentación lingüística, que puede valer para mostrar una patológica incontinencia verbal”.

a) Registros de expresividad. Se vale de juramentos, pullas y maldiciones. Cumplen con la función de dar variedad a la pieza, descargar la agresividad y hacer gala del ingenio popular.

b) Hablas dialectales. En el mundo del teatro breve, el lenguaje se convierte en un elemento caracterizador del personaje. En el entremés se dan cita múltiples voces procedentes de diversos orígenes, vemos desfilar vizcaínos, portugueses, gallegos, franceses, italianos, e

⁷ Expresión tomada de Francisco Nieva.

incluso moriscos y negros, quienes resultan expuestos y ridiculizados por su habla particular. También son susceptibles de burla algunos sociolectos como el macarrónico latín de los médicos, sacristanes y estudiantes o la lengua de los esotéricos.

c) La expresión del erotismo. Implica un deslumbrante juego de ingenio y agilidad, se encuentra íntimamente ligado con la situación escénica y la expresión corporal. Se recurre a campos semánticos como el de los vegetales, animales y otros objetos para expresar connotaciones eróticas⁸.

d) La onomástica. Es usual para el entremesista apoyarse de la onomástica para acentuar el ridículo de los personajes.

El último de los elementos de la morfología del entremés de Huerta toma en cuenta es la representación empero no lo desarrolló debido a que queda fuera de los límites del presente trabajo.

EL ENTREMÉS FRENTE A LA COMEDIA

Eugenio Asensio nos presenta en su Itinerario los cuatro principales puntos de comparación entre el entremés y la comedia (1971:39-40):

1. Mientras la comedia “abraza una totalidad de vida” y se desarrolla de la perturbación de un orden hacia su restauración en cambio, el entremés “acepta alegremente el caos del mundo”⁹; su materia prima son las *lacras e imperfecciones* de la sociedad en la cual se producen así como de las instituciones humanas.

⁸ Huerta Calvo (1983) nos ofrece un lexicón en el cual podemos consultar muchos de los usos de este lenguaje y nos provee de ejemplos.

2. La comedia procura una identificación del espectador con los anhelos y esperanzas del héroe, aspira a un plano elevado de lo sentimental e incluso el gracioso con sus *irónicas reflexiones* propicia la simpatía a diferencia del entremés, que cultiva en el espectador un sentimiento de superioridad sobre los personajes con quienes sólo se identifica en tanto a que comparten un *subsuelo común*, éstos personajes son visto desde un punto alejado que permite el efecto cómico.

3. Si en la comedia los aspectos jocosos están subordinados a los *sentimientos nobles* y mantienen una armonía intencional; en contraste, en el entremés la óptica jocosa tiene el dominio de la pieza, el ambiente cómico resta seriedad, el dolor y la maldad son presentados como si fueran parte de la misma esfera de hilaridad, dentro del campo de la observación el enfoque está en las *zonas inferiores* del alma y de la sociedad; sentimientos como la ignorancia ni el engaño victorioso provocan ni compasión ni indignación, “la moral del espectador posee raíces demasiado profundas para ser puesta en riesgo por la orgía de la comicidad” (Asensio, 1971:40).

4. En la comedia impera tanto la palabra como el sentimiento poético, crea mundos y paisajes sonoros, a la inversa, el entremés el lenguaje exige corporalidad y gesto, el bullicio de los personajes desemboca con frecuencia en canto y danza, los cuales son complementos naturales de estas piezas.

Una vez que contamos con una caracterización del género entremesil y que conocemos sus fórmulas, mecanismos y funcionamiento observaremos como se insertan las piezas de Cervantes en esta tradición, con el fin de establecer sus diferenciadores y valorarlas en su particularidad.

III

EL ENTREMÉS CERVANTINO

El entremés constituye un género
teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora,
y no admite ambiciones estéticas
ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad.
Eugenio Asensio (2001:41)

CARACTERIZACIÓN DEL ENTREMÉS CERVANTINO

El entremés es, en general, desvalorado por la crítica; probablemente por su estructura sencilla, la repetición de fórmulas, su naturaleza simple y su objetivo ineludible de hacer reír, hacer reír sin pretensiones —y es que se piensa que la risa es una de las más bajas y poco dignas reacciones—. Empero, al ser cultivado por la mano diligente de un autor paradigmático como Miguel de Cervantes, los ojos se posan sobre el párvulo género en busca de algo excepcional.

Al revisar la bibliografía crítica en esta materia nos encontramos con diversas opiniones sobre la producción entremesil de Cervantes, la mayoría coincide en algo: este autor consiguió imprimir su sello y dotar de personalidad a un género sobre el cuál no se tenían expectativas. Por lo tanto cabe preguntarse ¿en qué, precisamente, consiste la originalidad de los entremeses cervantinos? ¿Se trata acaso de afirmar tautológicamente que estas piezas sobresalen de entre otras del mismo género porque fueron compuestas por Cervantes y es así como debe ser?

El pionero en la caracterización detallada de los entremeses cervantinos es Eugenio Asensio, quien tras realizar un minucioso estudio del género, señala las principales

coincidencias y diferencias con las piezas creadas por Cervantes (2001:12-14). Será a partir del mapa general propuesto por este autor que precisaremos las cualidades más representativas de estas piezas, con el fin de determinar cuáles son los rasgos que las proveen de aquella excepcionalidad.

Continuidad y renovación

La continuidad que da Cervantes a la tradición que fundó Lope de Rueda se evidencia en los temas tratados, el uso de chistes y frases idénticas, los tipos que presenta, tales como el Rufián y el Vizcaíno, así como en las modalidades de diálogo; sin embargo encontramos una clara renovación, la cual queda manifiesta en el desarrollo de los personajes, el habla y la estructura. A partir de la literalización y el incremento de la complejidad, el género presenta un progresivo refinamiento y “asciende de simple entretenimiento a las alturas del arte” (Asensio, 2001:12). Vicente Pérez León coincide con este punto de vista, afirma que "La mayoría de los entremeses de Cervantes no sólo no se caracteriza tanto por experimentar dentro de su género, sino que son más bien continuistas de un línea del teatro breve en prosa [...] A poco se comparen los entremeses cervantinos con cualquiera de los escritos y publicados entre 1605 y 1617, se aprecia que existen elementos comunes entre ellos, algo que confirma que siguen las directrices de un género establecido” (Pérez, 2008:144).

Lope de Rueda tuvo gran éxito con el clásico Bobo sin embargo el público se transformó. Cervantes optó, generalmente, por el papel activo para sus personajes; prefiere al tracista ya que sus ficciones presentan una mayor fuerza de convicción que la cruda verdad al momento de mostrar un punto. Tomó las figurillas clásicas del entremés como el Lacayo arrufiado, el Estudiante apicarado, la Alcahueta y el Fanfarrón pero se encargó, no sólo de multiplicar el número de actores en escena, sino de diversificar el repertorio de tipos, amplió las variedades del ámbito rural e integró al mundo urbano. Poco a poco queda de lado el Bobo clásico y los

actantes cobran rasgos distintivos de acuerdo con su edad, temperamento y cultura, lo cual provoca que paulatinamente se conviertan en papeles teatrales. Pérez León, sobre este cambio histórico de la risa señala cómo no sólo pasa del humor simple, edificante y constructivo representado por Lope de Rueda y Cervantes, sino que

La versión del teatro breve que se publica mantiene una distancia estética e ideológica voluntaria con el entremés burlesco [representado por Quiñones y Calderón], algo corroborado con detalles como la mención de su vínculo nostálgico con Lope de Rueda en el prólogo; aunque el compromiso con el batihoja no se refleja de un modo tan abrumador en los ocho entremeses como se esperaría después de leer el prólogo, éstos tampoco siguen directamente la estética del teatro breve burlesco, sino simplemente se adaptan a temas y estructuras contemporáneas a su publicación, como se aprecia en el posible diálogo de algunos de ellos con las comedias de aldeanos o en propia escritura de los entremeses en verso (2008:151).

Las piezas creadas por Cervantes presentan tanto un fuerte vínculo con la tradición como una natural inclinación a la experimentación. Asensio propone una gradación de las piezas desde las que presentan gran movimiento y acción, hasta aquellas en que predomina la estática. En las que predomina la acción se presenta una intriga, los personajes son activos y cada movimiento se aproxima a una meta; incluye en este grupo *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El vizcaíno fingido*. En el otro extremo se encuentran *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*, en los cuales se presenta un desfile de tipos en una situación común que de ilusión de unidad. Entre estos dos polos contemplamos *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas* que desarrollan armónicamente una acción y el retratismo hacia un desenlace.

Uno de los rasgos más relevantes del entremés cervantino es el manejo de sus fuentes y la apropiación de la tradición; logra trasladar la materia folclórica a las pautas que exige el género entremesil, actualiza las situaciones y los tipos confrontándolos con su propia experiencia y la

de sus espectadores, el autor busca dotar a los elementos de la tradición de una ambientación *nacional* (Asensio, 2008:20); la adaptación y apropiación que hace de ésta responde a sus circunstancias particulares. Un claro ejemplo es la figura del clérigo que tuvo que ser sustituido por el sacristán a partir de ciertas prescripciones derivadas del concilio de Trento, así la censura adquiere un carácter creador. Asimismo podemos encontrar muchas referencias contemporáneas en los entremeses, punto que desarrolla Francisco Márquez respecto a *La guarda cuidadosa* (Márquez, 1965). En relación con esto encontramos una clara intención por parte de Cervantes de acercarse a la crítica de las propuestas artísticas de su tiempo así como de hacer visible la suya propia.

Entre los ejemplos más notorios observamos la alegoría satírica presente en *El retablo de las maravillas*, el cual —según Pérez León —

se puede interpretar como una crítica contra el teatro que no respeta la inteligencia de la audiencia al dar rienda suelta a la imaginación de los comediantes sin ningún tipo de control acerca del espectáculo ofrecido. Éste incluye escenas eróticas, libertad en cuanto al tiempo y unidad de acciones, alusiones bíblicas descabaladas y rotura constante de la cuarta pared [...] El teatro sugerido en *El retablo de las maravillas* contrasta, por exclusión, con otro de tramas elaboradas y argumentos hijos de fábulas o narraciones cortas que conformaban historias entretenidas que deleitaban y muchas veces educaban (2008:153).

Cervantes también hace uso del recurso del *mal poeta*, con el cual incluye alusiones contra el estado de la literatura, Pérez León afirma que se trata de una *autocrítica paradójica* relacionada con las acusaciones que se le hicieron de mal poeta, la cual presenta en un género que se presta fácilmente a la sátira cuestionando las bases sobre las cuales se le critica, a partir de la propuesta de lo que él considera estéticamente deficiente. Sobre la preceptiva teatral, el prólogo es un ensayo crítico y preceptista prolongado a varios entremeses, en éstos critica la

creación de grupos de poder en torno a la literatura, establece un diálogo entre su propuesta teatral y la imperante de la época, asimismo se inserta en la polémica sobre el teatro y su función, la cual giraba en torno al docere-delectare y como propagador de la ideología católica.

En este sentido, en el teatro breve cervantino se aprecia una respuesta a la imposición de una estética aceptada y alabada por la audiencia de los corrales de comedias a través de una propuesta dramática que apunta hacia una revalorización de un modo de hacer teatro que reflejaba de un modo verosímil la naturaleza de los protagonistas, su lugar en el mundo y su función en la sociedad [...] La tensión entre el espíritu reformista y un género que se apoya fundamentalmente en escenas de adulterio que no siempre se podían interpretar como necesariamente ejemplares ni edificantes es latente en los entremeses cervantinos (Pérez, 2008:157).

El carácter ejemplar de las piezas se acerca más al concepto italiano que propiamente a la intención de brindar ejemplo de comportamiento, podría trazarse una tradición al respecto desde la literatura aretinesca y boccacciana.

Intertextualidad y autorreferencialidad

En relación con el manejo de las fuentes nos encontramos con otra peculiaridad cervantina: la intertextualidad y la autorreferencialidad. Uno de los casos más notorios es la inserción de Escarramán dentro de *El rufián viudo*; se trata de un personaje preexistente quien de pronto se encuentra consigo mismo retratado en el imaginario literario, Briosos Santos afirma que "El encuentro de ambos es quijotesco (*Quijote*, II), puesto que el personaje literario se torna auténtico, creando planos o capas sucesivas de realidad dentro de la ficción, como en la obra maestra de Cervantes"(Briosos,2008:163).

Particularidades técnicas y estructurales

A nivel estructural salta a la vista que los desenlaces violentos, llenos de insultos y aporreos son sustituidos por fiestas musicales, bailes y un ambiente festivo precedido por la recíproca

armonía; los Músicos son un tipo que aparece cada vez con más frecuencia. Cervantes expone el asunto particular de cada pieza en un diálogo animado y sorprendente, elimina toda acción irrelevante y teatraliza intensamente la entrada y el final. Duplica las parejas de enamorados en las piezas con fin de una mayor dramatización, asimismo este recurso permite eliminar largos monólogos y establece una comicidad hecha a través de contrastes y variaciones. Asimismo ajusta el asunto, la construcción teatral y el lenguaje escénico a las expectativas de los espectadores, ya familiarizados con el género entremesil autónomo y desvinculado de los autos como de la comedia de tres actos. Exhibe maestría en el arte del diálogo, dota a los personajes de una caracterización lingüística particular, se trata de piezas polifónicas pero que no necesariamente representan un retrato del habla popular sino que lo lleva a un nivel de estética. Juega con los esquemas predeterminados del género para provocar sorpresa en los espectadores, tal es el caso de *El vizcaíno fingido* en donde, por tradición se espera que el plan falle y al final el burlador termine burlado sin embargo, la sorpresa se encuentra en que el plan concluye a la perfección. Héctor Brioso destaca dos fórmulas de construcción como propias de Cervantes: la acumulación de personajes en relación con la disminución del papel y la canción agrupa a todos los que han tenido parte en el entremés, mientras que Asensio resalta “el diálogo con una gran variedad de registros cómicos, dentro de una perfecta naturalidad y ritmo oscilante entre los deleitantes, que alterna escenas pausadas con otras más agitadas y describe algunas intervenciones [...]” (Brioso, 2008:163). Otro recurso interesante parte de la crítica que se ha hecho a *La elección* por la presentación doble de las candidaturas, por un lado la deliberación de los jueces y luego en boca de los propios interesados, este rasgo particular, podría considerarse como propio del multiperspectivismo cervantino.

Lenguaje

Retomando, particularmente, el aspecto del lenguaje cabe destacar “el extraordinario manejo cervantino de la germanía y la oportuna inserción de coplas escritas en esa jerga de moda”, así como la "saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga”. Briosos Santos recupera el diálogo entre Pedro Estornudo y el Panadero en *La elección de los alcaldes de Daganzo*: "El modo de hablar es una forma que recuerda los coloquios quijotescos entre amo y escudero. Con o sin correcciones, casi todos ellos hablan de forma incorrecta, con un lenguaje rústico y popular que roza el famoso sayagués o jerga campesina teatral" (2008:163-64).

Personajes

El personaje cómico del entremés sufrió grandes transformaciones a partir de Cervantes. Tradicionalmente existían dos papeles dominantes: el *activo* y el *pasivo*. Este último era representado por el *insensato*, el cual se desarrollaba entre el tonto y el *tontiloco*, evocaba la fuerza de los apetitos elementales, no comprendía ningún tipo de norma social, moral o lingüística por lo que “convertía en materia de risa las leyes y las convenciones”(Asensio, 2001:13). Por otro lado, al *activo* lo encontramos encarnado en el *tracista*, quien urdía astucias y era diestro en el engaño; se trata de un personaje más sutil y malicioso. El ennoblecimiento del personaje cómico es el rasgo que, particularmente, encuentro más deleitable del entremés cervantino, como expresa Asensio, “el Soldado no toma ínfulas de rufián no tiene más tacha que su fantasía y sus bravatas. También el Sacristán, aunque enamorado por tradición, mejora a los sacristanes del teatro” (2001:33). Pérez León señala cómo en la caracterización de estos personajes se aprecia una materialización o puesta en práctica de algunas ideas o conceptos resumidos en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan (2008:148) y cómo cada uno de ellos desarrolla matices de lo expuesto en su prólogo en cuanto al estado de la literatura y su propuesta artística; asimismo señala cómo

[...]se puede apreciar en estas obras una reflexión sobre las destemplanzas del ser humano que aflora de las actitudes desequilibradas y desequilibrantes de varios de sus protagonistas, con una caracterización que se elabora en demasía para lo esperado en este género, [de igual manera vierte en su obra] lugares comunes y planteamientos que eran parte del imaginario colectivo sobre la concepción del ser humano y su sentido orgánico dentro del universo. [Y es] precisamente dentro del espíritu transgresor, erótico y en algunos caso utópico es donde se encuadra la originalidad de los ocho entremeses (Pérez,2008:158-9).

Siguiendo sobre la línea del personaje cómico, cabe mencionar algunas particularidades de las piezas. Brioso señala como *muy de Cervantes* el desarrollo excesivo de los personajes, tal es el caso de la descripción de la vida del comisionista que viaja con su mula de alquiler por los caminos y sobrevive duras penas, precisamente puesta en boca del soldado (2008:161).

La risa crítica

Para Jesús González Maestro el rasgo más específico del entremés cervantino es “el sentido crítico que en él adquiere la experiencia cómica”. La risa que provoca la comicidad cervantina no es inocente sino “delatora del bien y del mal” (2005a:1), ésta tiene una implicación ética. Con las piezas ridiculiza el poder social e institucional, no es su intención seducirlo y tampoco aspira vencerlo, se limita a burlarlo; no deposita en la autoridad seriedad alguna por lo que no se puede hablar de una parodia sino de una burla que expone las perspectivas morales de la España de la época, sus vicios y la enajenación social en contraste con la libertad individual.

A partir de este punto hablamos, sin duda, de una de las cualidades más destacables de las piezas cervantinas: la politización de la comicidad. Abundan los ejemplos de este recurso, sin embargo, la pieza sobre la que más que habla es *El retablo de las maravillas* del cual, junto con *La elección de los alcaldes de Daganzo*, Pérez León afirma que

[s]on obras en que la ideología supera claramente el sentido primitivo de entretener con simpleza, llevando el

mensaje satírico-político, que se encontraba en géneros tales como la poesía o las relaciones, al contexto del teatro breve para atacar y cuestionar abiertamente las actitudes erróneas de los aldeanos [...] no sólo comparten un fondo ideológico, sino también unas estructuras un tanto originales para articular sus tramas. En el caso de *La elección*, la presentación de un grupo de personas que responde claramente a las características atribuidas a los rústicos (examen de ingenios rústicos). Por su parte en *El retablo* el mensaje ideológico se incluye también a través de la excesiva caracterización de dos grupos de personajes, uno de farsantes que articulan su engaño a partir de teorías de la manipulación explícitas en obras sobre magia como *De vinculis in genere*, de Giordano Bruno, y otro de villanos engañados, que al igual que los de *El retablo* pretenden ejercer su poder a partir del reconocimiento de su privilegio de tener sangre 'pura' (2008:146).

En conclusión, notamos que las piezas entremesiles de Cervantes son un claro reflejo tanto de su maestría técnica y su estilo como de sus preocupaciones vitales y perspectivas de un imperio en decadencia. Si tuviéramos que señalar cuáles son las cualidades que los hacen sobresalir entre otros, podríamos agruparlas en ocho principales categorías: la experimentación formal y temática, el desarrollo/dignificación del personaje cómico, el obra, el recurso característico de la metaficción, autorreferencialidad e intertextualidad, la precisión y estetización en el retrato de la sociedad contemporánea, la técnica literaria juego de contrastes que promueve la búsqueda de matices en los valores sociales y morales, además de formales, el carácter crítico frente a la producción literaria de su tiempo y frente a su propia de composición y finalmente, aquella que considero una de las más sobresalientes: la politización de la comicidad y, por tanto, de la experiencia estética.

IV

La máquina cómica en los *Entremeses* cervantinos

¿DE QUÉ SE RÍEN ELLOS? LA COMICIDAD DE LOS *ENTREMESES* ANTE LA CRÍTICA

Como hemos visto uno de los rasgos determinantes del género entremesil es el tono cómico que presentan; tenemos claro que los *Entremeses* de Cervantes no son la excepción. Pero ¿cómo se presenta esta comicidad? ¿A partir de qué elementos, materiales o mecanismos podemos valorar la comicidad en una obra de teatro breve?

Los *Entremeses* de Cervantes no parecen muy diferentes de cualquier otra pieza del género; la comicidad de los primeros es semejante a la que evidencia el resto en cuanto a que ambas presentan tanto ambientes como personajes marginales, de una baja condición social y económica, éstos guardan estrecha relación con el *Gracioso* de la Comedia, particularmente en la visión antiheroica que ofrecen; el tono cómico también se da a partir de la violencia en el desarrollo de las escenas, me refiero específicamente a la alteración del orden social planteada por la perspectiva carnavalesca así como el ímpetu y vitalidad con que se hace presente; en ambos casos observamos que hacen uso de la *expresividad folclórica* y, como diría Eugenio Asensio, “se acepta alegremente el caos del mundo”(1971:39) y tienen filiación con la tradición cómica que instauró *La Celestina* así como las farsas italianas portuguesas y alemanas; sin embargo encontramos diferencias y matices. Mientras en la generalidad de los entremeses la agresividad tanto física como verbal está presente, en cambio en el entremés cervantino se aprecia una violencia más sutil y predominantemente verbal; los personajes presentados en la mayoría de los entremeses suelen tener groseros modos, son maliciosos o apicarados y su habla

es estereotípidamente vulgar a diferencia de los entremeses cervantinos en los cuales encontramos personajes, aunque rústicos y marginales, más desarrollados, llegan a tener personalidades matizadas y por consiguiente su habla es retratada con mayor fidelidad; si en general resulta sencillo observar a los personajes de los entremeses con superioridad; en contraste los del entremés cervantino pueden provocarnos, en ocasiones, destellos de compasión. En tanto que en gran parte de las piezas de teatro breve encontraremos una perspectiva singular y un tono cómico generalizado, en las cervantinas hallamos un tratamiento multidimensional y el tono cómico convive armoniosamente con otros dotándolas de polifonía y variedad.

Algunas otras cualidades que caracterizan la comicidad del entremés cervantino son el uso de recursos retóricos de mayor sutileza como la ironía y la paradoja, se presenta una burla ingeniosa; su propósito no es moralizar, es por esta razón que su ejemplaridad tiene relación con la tradición italiana. Se hace evidente una actitud de vitalidad más que exclusivamente festiva. La experiencia cómica adquiere un sentido crítico, para nada inocente que tiene una fuerte implicación ética.

EL MECANISMO¹⁰

Abordaremos los *Entremeses* a partir de las secuencias cómicas que presentan; para este fin, debemos tener presente el modelo de Secuencia narrativa en el cual se presenta el fenómeno cómico. Éste debe evidenciar un grado de contraste, que bien se puede observar como desajuste, error, incongruencia, contradicción o distorsión; asimismo debe presentar valores en oposición como la expectativa/resultado, fines/medios, fenómeno/contexto,

¹⁰ El presente fragmento es la síntesis de la reflexión sobre lo cómico como categoría estética y su aplicación en la crítica literaria. La versión desarrollada de este trabajo se puede consultar en los anexos.

fenómeno/manifestación, espontáneo-vital/mecánico-cotidiano o apariencia/realidad. La presentación del objeto cómico debe reforzar su contenido al ser en forma ingeniosa, anormal o sorpresiva; ante esta se generarán diferentes reacciones como lo son el desconcierto, la extrañeza, la sorpresa, la expectativa, la intranquilidad o el shock, para resolverse en el efecto cómico por excelencia: la risa, en cualquiera de sus gradaciones, que van desde la satisfacción hasta la carcajada.

A partir de la revisión teórica sobre lo cómico como categoría estética encontramos algunas constantes que daremos por sentadas en la exposición de los resultados, a menos que se mencione lo contrario. Lo cómico depende en gran parte de la disposición del sujeto ante el error y la condición del objeto de *no ser tomado en serio*, al menos en la Situación inicial de la secuencia cómica; asimismo, partimos del supuesto de que el sujeto comparte el horizonte cultural del fenómeno que se le presenta y en el caso contrario señalaremos, cuando sea pertinente, alguna referencia histórica o cultural.

La selección de los fragmentos para su análisis no contempla juegos de palabras ni episodios festivos o divertidos, porque éstos, en general, son recursos formales que no se encuentran como tal dentro de la categoría estética de lo cómico pero con frecuencia se confunden por el efecto que producen: la risa y la sensación placentera de lo lúdico.

EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS

En este entremés se presentan algunas parejas ante un juez para solicitar el divorcio. La primera de éstas es la de Mariana y el Vejete, ella reclama que es demasiado joven para atender a su decrepito esposo; él, que vive con su esposa una condena pues ésta lo maltrata y le da cuidados de mala gana. La siguiente queja se presenta por parte de Guiomar, una mujer que se

hace cargo de su hogar por completo ya que su esposo, Soldado sin ocupación, pasa sus días entre los oficios religiosos, las habladurías en la plaza y sus aspiraciones a poeta. Aldonza de Minjaca busca separarse de su marido debido a que cuando se casó con él creyó que era un médico de bata larga para después descubrir que no se trataba más que de un Cirujano. La del Ganapán es la única queja presentada sólo por el marido: se casó con una mujer para redimirla y ésta no ha hecho ningún esfuerzo por cambiar. El Juez, el Procurador y el Escribano escuchan las solicitudes sin mucho interés por ayudarlos hasta que entran a escena unos músicos y el Juez desecha los casos por falta de pruebas escritas y testigos, finalmente todos resignados se unen al baile.

A continuación presentaré los resultados del análisis de las secuencias cómicas.

1. Mariana y el vejete

Primera. Mariana presenta su queja ante el Juez en una forma exacerbada, nada adecuada para un tribunal, mostrándose como una mujer disparatada.

VEJ. Por amor de Dios, Mariana, que no almodonees tanto tu negocio; habla paso, por la pasión que Dios pasó; mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos; y, pues tienes delante al señor juez, con menos voces le puedes informar de tu injusticia.

MAR. Señor, ¡divorcio, divorcio, y más divorcio y otras mil veces divorcio! (Cervantes, 2001:61-2)

En esta primera secuencia los valores que se enfrentan son *fenómeno-contexto*; es pertinente notar que el Vejete es quien glosa la situación, quien hace evidente la imagen distorsionada que proyecta su mujer al presentar su queja de manera tan escandalosa e inapropiada frente al Juez, además su comentario presenta un aire de condescendencia pues él mismo, aunque es la causa del divorcio y de quien se queja Mariana, acepta la querrela de su esposa como una injusticia aun si más adelante en diálogo aseverará que la víctima es él.

Si bien en este fragmento no se acumula la tensión suficiente para desatarse en una *risa franca*, tal vez apenas suficiente para una *sonrisa leve*, provocada por la satisfacción del distanciamiento, por la ridiculización de Mariana; sí marca un precedente importante para la siguiente secuencia cómica.

Segunda. Para este momento, no se muestra cercanía con el objeto de la ridiculización, hay una barrera de distanciamiento pero se diluye con el discurso posterior de Mariana al preguntarle las causas de su querrela:

Porque no puedo sufrir sus impertinencias, no estar de continuo atenta a curar todas sus enfermedades, que son sin número; y no me criaron a mí mis padres para ser hospitalera no enfermera. Muy buen dote llevé al poder desta espuerta de husos, que me tiene consumidos los días de mi vida; cuando entré a su poder, me deslumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una vara de frisa encima. Vuestra Merced, señor juez, descase, si no quiere que me ahorque; mire, mire los curcos que tengo por este rostro, de las lágrimas que derramo cada día por verme con esta anatomía. (62)

El discurso impone un cambio de tono en la escena; la queja aún se presenta de manera muy emocional para el contexto en el que se encuentra, sin embargo Mariana ya no parece sólo una mujer ridícula. La primera reacción es el *desconcierto*: el desapego se disuelve en compasión. Incluso el Juez parece querer consolarla: “No lloréis, señora; bajad la voz y enjugad las lágrimas, que yo os haré justicia (62).” Mariana aprovecha el momento para hacer una propuesta:

MAR. Déjeme vuesa merced llorar, que con esto descanso. En los reinos y en la repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento, y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes (62).

Después del cambio de tono, se crea cierta tensión, la cual estalla en una propuesta de ley civil disparatada. Mariana parece jugar a la cuerda con los tonos de la escena: primero se presenta como una loca, conmueve con un discurso emotivo y pasional sobre la juventud perdida, finalmente propone una ley en la cual se vea el matrimonio “como cosas de arrendamiento”, como si lo hubiera meditado previamente; contrastan en esta secuencia dos fases del personaje lo *espontáneo-vital*, lleno de pasión y desgarramiento con lo *mecánico* e impersonal de una ley.

Cervantes en este episodio descalifica a su personaje para después poner en su boca una idea, aunque presentada en forma disparatada, válida, en la cual revela una preocupación por la incongruencia de los matrimonios transgeneracionales e infelices. Si la propuesta de Mariana pudo causar alguna resonancia o generar cierta sensación de ambigüedad que provocara la reflexión, recupera airoso el tono más festivo: “PROC. Pues ley hay, que dice (según he oído decir) que sólo por el mal olor de la boca se puede descasar la mujer del marido y el marido de la mujer (63).” La cita anterior muestra un caso de desproporción entre los *finés* y los *medios*; se trata de un fin serio y difícil de conseguir, el cual pretende lograrse con base en una acusación nimia y cotidiana como el mal olor de boca; además la credibilidad del Procurador es muy dudosa. Este diálogo causa *desconcierto* y finalmente se disipa la tensión acumulada en una *risa franca* y la propuesta de Mariana queda en el olvido.

Tercera. El Vejete también expone sus razones para querer divorciarse, él tampoco está satisfecho y más aún vive atormentado por su esposa, pide un retiro tranquilo y calmado. El Juez, después de oír ambas partes, descalifica el caso haciendo evidente una realidad obvia:

JUEZ. Callad, callad, nora en tal mujer de bien, y andad con Dios; que no hallo causa para descasaros; y, pues comistes las maduras, gustad de las duras; que no está obligado ningún marido a tener la velocidad y corrida del tiempo, que no pase por su puerta y por sus días; y

descontad los malos que ahora os da, con los buenos que os dio cuando pudo; y no repliquéis más palabra (64).

La resolución está tomada, presenta una realidad obvia y parece lógica pero causa *intranquilidad*, se esperaría que el juicio se resolviera en divorcio pues como sintetizan el Escribano y el Procurador:

ESC. Libre es la mujer.

PROC. Y prudente el marido; pero no puede más.

JUEZ: Pues yo no puedo hacer este divorcio, quia nullam invenio causam (65).

Remane la sensación de que si ninguno quiere continuar en el matrimonio lo más lógico y natural sería que se concediera la separación. Hay un contraste entre lo *vital* y lo *mecánico*, ya que el juicio no se rige por lo natural ni toma en cuenta el sentir de los participantes sino que se ciñe a normas establecidas y rígidas.

El paso abrupto al siguiente caso deja pronto en el olvido a Mariana y al Vejete para presentar la siguiente querrela.

2. Guiomar y el Soldado

Cuarta. Al observar esta secuencia es necesario recordar la presentación de la queja de Mariana; en comparación, Guiomar presenta la suya en forma serena, contenida, propia y ordenada... hasta el último momento:

GUIOM. ¡Bendito sea Dios!, que se me ha cumplido el deseo que tenía de verme ante la presencia de vuesa merced, a quien suplico, cuan encarecidamente puedo, sea servido de descasarme déste.

JUEZ. ¿Qué cosa es déste? ¿No tiene otro nombre? Bien fuera que dijérades siquiera: “deste hombre”.

GUIOM. Si él fuera hombre, no procurara yo descasarme.

JUEZ. Pues ¿qué es?

GUIOM. Un leño. (65)

Guiomar se refiere a su esposo como un objeto, de manera despectiva, el Juez lo señala y ella reafirma la cualidad de inanimado de su esposo. La tensión aumenta paulatinamente, se sabe que su esposo debe ser humano pero genera una *expectativa* que finalmente se resuelve en forma lacónica, contundente y absurda: un leño. El contraste entre la *expectativa* y el *resultado*, cuya tensión se incrementa al presentar una comparación *ingeniosa* que dilata la respuesta, provoca una *risa moderada*.

Quinta. Observamos cómo se presenta un *desajuste* en la dinámica matrimonial; la mujer asume el rol de proveedora mientras su esposo se dedica al ocio, es una imagen distorsionada que de hecho podría no ser graciosa. Este es un claro ejemplo en el cual depende mucho la disposición hacia lo cómico, la percepción que se tenga del objeto.

GUIOM. Quiero decir, que pensé que me casaba con un hombre moliente y corriente, y a pocos días hallé que me había casado con un leño, como tengo dicho; porque él no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar la casa y familia. Las mañanas se le pasan en oír misa y en estarse en la puerta de Guadalajara murmurando, sabiendo nuevas, diciendo y escuchando mentiras; y las tardes, y aun las mañanas también, se va de casa en casa de juego, y allí sirve de número a los mirones, que, según he oído decir, es un género de gente a quien aborrecen en todo extremo los gariteros. A las dos de la tarde viene a comer, sin que le hayan dado un real de barato, porque ya no se usa el darlo; vuélvese a ir; vuelve a media noche; cena si lo halla; y si no, santíguase, bosteza, y acuéstase; y en toda no sosiega, dando vueltas. Pregúntole que tiene. Respóndeme que está haciendo un soneto en la memoria para un amigo que se le ha pedido; y da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviere vinculada la necesidad del mundo (66).

El detalle que hace de este episodio una secuencia cómica es llevar el *desajuste* al punto del ridículo. El Soldado no es sólo un esposo desobligado y holgazán sino que además da

prioridad a sus quehaceres como poeta; Guiomar señala el contraste entre la situación económica en la que en realidad se encuentra su familia mientras que su esposo dedica sus esfuerzos a la escritura “como si fuese oficio con quien no estuviere vinculada la necesidad del mundo” (66). En el fragmento se ven contrapuestos los valores del *fenómeno* frente a s *contexto*, no es propio ni decoroso que el Soldado se comporte de esa manera bajo esa situación. Los elementos que refuerzan el efecto cómico es la referencia que se tiene sobre los poetas-soldado del siglo XVI, una figura ya gastada y nada práctica en ese momento, así como los estereotipos sobre los poetas que los describen como holgazanes sin oficio ni beneficio, desconectados del mundo real y cotidiano.

Como se observa, la reacción primera ante este fenómeno es la *intranquilidad*, se asume que algo es incorrecto, se genera tensión pero ésta no se descarga de manera explosiva, el grado de comicidad que se presenta no es proporcional a la tensión que se generó, de manera que sólo se disuelve en una *sonrisa discreta* que no termina de liberar la intranquilidad por completo.

Sexta. Después de la exposición de los motivos de Guiomar, su marido también explica las razones de su comportamiento en un discurso tristón sobre cómo sería ganarse la vida trabajando arduamente en un oficio mal pagado y afirma:

[...]pero yo, que, ni tengo oficio, [ni beneficio], no sé qué hacerme, porque no hay señor que quisiera servirse de mí porque estoy casado; así que me será forzoso suplicar a vuesa merced, señor juez, pues ya por pobres son tan enfadosos los hidalgos, y mi mujer lo pide, que nos divida y aparte(67).

El Soldado nos revela una realidad nada prometedora para él, llena de limitaciones y sin opciones venideras. En esta primera parte de la secuencia su ocio y su condición de casado se presentan como una paradoja, es una *contradicción* entre los *finés* y los *medios*. Al igual que en la

secuencia anterior, este fragmento no puede por sí sólo presentar una secuencia cómica, la tensión y la intranquilidad que genera es demasiado grande y no resulta tan sencillo adoptar el distanciamiento patético que lo cómico requiere para generar la satisfacción por el sentimiento de superioridad. Cervantes, nuevamente juega con los tonos de la escena; seguido del discurso sobre las condiciones del Soldado, éste emite una queja hacia su esposa en la cual la presenta deformada:

SOLD. Por eso sólo merecía se querida esta mujer; pero, debajo de ese pudonor, tiene encubierta la más mala condición de la tierra; pide celos sin causa; grita sin por qué; presume sin hacienda; y, como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico; y es lo peor, señor juez, que quiere que, a trueco de la fidelidad que me guarda, le sufra y disimule millares de millares de impertinencias y desabrimientos que tiene (68).

Él reconoce las virtudes de su esposa como son su fidelidad y el hecho de que ella sola mantenga el hogar pero inmediatamente presenta una *distorsión* que altera la imagen que se había creado de ella, contrastan los valores de *apariencia* y *realidad*: ya no es ella exclusivamente la víctima, maltrata a su esposo. Lo que refuerza el efecto cómico es la presentación emocional y desordenada de la queja así como la inserción de frases populares como “no me estima en el baile del rey Perico”, que le restan patetismo y gravedad; esto pone en juego también, a nivel estilístico, los valores de la *expectativa* y el *resultado* ya que cambia el tono con el cual se esperaba que continuara el Soldado. Nuevamente la reacción predominante es la *intranquilidad*, la cual no se alcanza a dispersar en una *risa franca* sino en, apenas, una *sonrisa leve* que la queja del Soldado provoca al recordar que no se debe tomar demasiado en serio; sensación que se acentúa con el cambio abrupto de caso.

3. Aldonza y el Cirujano

Séptima. El Cirujano hace una introducción ordenada y tranquila, aparentemente predomina la razón en su queja:

CIR. Por cuatro causas bien bastantes, vengo a pedir a vuesa merced, señor juez, haga divorcio entre mí y la señora Aldonza de Minjaca, mi mujer, que está presente.

[...]

CIR. La primera, porque no la puedo ver más que a todos los diablos; la segunda, porque ella se sabe; la tercera, por lo que me callo; la cuarta, porque no me lleven los demonios, cuando desta vida vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte (69).

Cuando presenta la segunda parte de su queja advertimos un discurso descoyuntado, impreciso, emocional y absurdo. Pone en juego la *expectativa* que genera y al resolverse en un *resultado* ridículo provoca una *risa moderada* en la cual desahoga un nivel equivalente de tensión al que se genera.

Octava. Al contrario de su esposo, Aldonza presenta su queja en forma agresiva, pasional y exagerada, retoma la de su esposo pero la hiperboliza:

MINJ. Señor juez, vuesa merced me oiga, y advierta que , si mi marido pide por cuatro causas el divorcio, yo le pido por cuatrocientas. La primera, porque, cada vez que le veo, hago cuenta que veo al mismo Lucifer; la segunda, porque fui engañada cuando con él me casé; porque él dijo que era médico de pulso¹¹, y remaneció cirujano, y hombre que hace ligaduras y cura otras enfermedades, que va a decir desto médico, la mitad del justo precio; la tercera, porque tiene celos del sol que me toca; la cuarta, que, como no le puedo ver, querría estar apartada dél dos millones de leguas(69).

De las cuatro razones que su esposo enumera, ella puede hacer cuatrocientas; de las que enuncia, sólo una nos da a conocer algo concreto: su esposo es un cirujano, previamente

¹¹ Los médicos de pulso o “de bata larga” tenían mucho más prestigio que un cirujano ya que estos últimos podía ensuciarse con sangre y otros fluidos humanos, por lo cual era un oficio considerado bajo.

Cervantes ya nos lo había advertido en las acotaciones (“Entra uno vestido de médico, y es cirujano; y Aldonza Minjaca, su mujer (69)), sin embargo también menciona que va vestido de médico y es hasta este momento que, quien viera la representación, descubriría su verdadero oficio.

La manera como Aldonza presenta su queja evidencia una *distorsión*, la primera reacción es la *expectativa* ya que se espera ver hasta dónde puede llevar el hipérbole; cuando revela el oficio de su marido pone en contraste la *apariencia* y la *realidad*, genera una reacción de *sorpres*a que en conjunto con la expectativa se resuelven en una *risa moderada*, la resolución es inmediata y la tensión que se genera es equivalente a la que se libera.

Novena. El juez interrumpe la queja de Aldonza, somete a prueba su caso. De nuevo observamos un caso en el cual contrastan lo *vital-espontáneo* con lo *mecánico-cotidiano*; Aldonza continúa su queja, muy apasionadamente, cuando el Juez la interrumpe.

MINJ. La quinta...

JUEZ. Señora, señora, si pensáis decir todas las cuatrocientas causas, yo no estoy para escuchallas, ni hay lugar para ello; vuestro negocio se recibe a prueba, y andad con Dios; que hay otros negocios que despachar.

CIR. ¿Qué más pruebas, sino que yo no quiero morir con ella, ni ella gusta de vivir conmigo?

JUEZ. Si eso bastase para descasarse los casados, infinitísimos sacudirías de sus hombros el yugo del matrimonio (70).

La interrupción no sólo es descortés sino que evidencia la exageración en la queja de Aldonza y contrasta lo *vital* y particular de la situación de la pareja frente a la *mecanicidad* del sistema judicial y lo cotidiano de las peleas entre casados; al igual que en casos anteriores, la separación parece la resolución natural y lógica. El efecto cómico de este contraste se refuerza con el de la

expectativa y el *resultado*, ya que se espera que el conflicto se resuelva de una manera que no es posible. Ambos contrastes se dispersan en una *risa moderada*.

4. El Ganapán

Décima. El Ganapán se presenta ante el Juez para solicitar el divorcio, es el único caso en el cual se presenta sólo el marido.

GAN. Señor juez: ganapán soy, no lo niego, pero cristiano viejo, y hombre de bien a las derechas; y, si no fuese que alguna vez me tomo del vino, o él me toma a mí, que es lo más cierto, ya hubiera sido prioste en la cofradía de los hermanos de la carga, pero, dejando esto aparte, porque hay mucho que decir en ello, quiero que sepa el señor juez, que, estando una vez muy enfermo de los váguidos de Baco, prometí de casarme con una mujer errada (70).

Un ganapán es un mozo de carga, éstos suelen ser moriscos o nuevos cristianos, por lo cual que se describa como “cristiano viejo y hombre de bien” resulta risible; además afirma que pudo ser “prioste de la cofradía de los hermanos de la carga” un título rimbombante para lo que en realidad significa que pudo ser cabecilla de los mozos de carga, y las condiciones en las que se compromete a tomar como esposa a su “mujer errada”. En este fragmento se presenta una imagen *distorsionada*, *deforme*, e *incongruente* que se presenta en forma *ingeniosa* y simpática; contrastan, sobre todo, valores de *apariencia- realidad* y *fenómeno-manifestación*. Cervantes expone un caso desfavorable, al igual que en el del Soldado o el Vejete; sin embargo, a diferencia de aquellos dos, el Ganapán no genera ningún tipo de simpatía o compasión, por lo cual no se genera gran tensión y, por el contrario, la presentación del fenómeno resulta muy ingeniosa y risible, que desemboca en una *risa moderada*.

Undécima. Personajes de casos anteriores se entrometen en el caso en curso, de manera repentina.

Uno de los recursos de Cervantes en este entremés es la intromisión de personajes de casos anteriores en el que se encuentra en curso para mantener la cohesión entre ellos, también resta seriedad en escena y el hacerlo de manera *repentina* acentúa el efecto.

La primera intromisión se da por parte de Mariana mientras transcurre el caso de Guiomar y el Soldado: “MAR. Ésta y yo nos quejamos sin duda de un mismo agravio”(66). En segundo corresponde al caso que expongo en este punto, el del Ganapán; él presenta la queja ante el Juez de que su esposa es una mujer malvada, grosera, impertinente y antisocial; la irrupción por parte del Cirujano, del caso anterior, sirve para confirmar el testimonio del Ganapán: “CIR. Ya conozco a la mujer deste buen hombre, y es tan mala como mi Aldonza; que no lo puedo más encarecer” (71).

Lo que da el carácter cómico a estos fragmentos es el contraste entre el *fenómeno* y el *contexto* en el que se desarrollan, su presentación *sorpresiva* genera un leve *desconcierto*, también complicidad porque nos recuerda los casos pasados; se disuelve rápidamente en una *sonrisa leve*.

5. La resolución del Juez

Duodécima. El Juez recibe a prueba los casos, entran unos músicos al juzgado y se señala la entrada de éstos en forma irónica.

Esta secuencia presenta dos momentos; el primero de ellos cuando el Juez somete a prueba los casos para dictar sentencia, contrastan las facetas *vital* y *cotidiana* del juicio.

JUEZ. Mirad, señores: aunque, alguno de los que aquí estáis, habéis dado algunas causas que traen aparejada sentencia de divorcio, con todo eso, es menester que conste por escrito, y que lo digan testigos; y así, a todos os recibo a prueba[...] (71)

Cuando recordamos lo emotivos y patéticos que fueron los casos presentados, contrasta con la burocracia del juzgado que de otra manera parece decir “no me importa, suerte para la

próxima” al requerir testigos y pruebas por escrito; sin embargo no es una tragedia, nadie se desilusiona ni manifiesta disconformidad, la sensación primera es el *desconcierto* pero se disuelve con la presentación inmediata del segundo momento cómico: la entrada de los músicos: [...]Pero ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es esta! (71).

En este fragmento los valores que contrastan son, por un lado el *fenómeno* y el *contexto*: una audiencia no es lugar para que toquen los músicos; sin embargo ha quedado demostrado que no es una audiencia seria entonces no causa indignación ni enojo, sólo un muy leve *desconcierto*; por otro lado se oponen los valores de *apariencia* y *realidad*: el Juez dice estar sorprendido por la irrupción pero para quien está familiarizado con el género entremesil es evidente la ironía, pues en su mayoría terminan de esa manera. Finalmente, surge una *risa moderada* que se disuelve en el ambiente festivo que propician los músicos.

Décimo tercera. En medio del ambiente festivo, se hace referencia a un pareja de casados reconciliada que compareció anteriormente con el Juez; el procurador señala que sin problemas maritales el sistema judicial dedicado a resolverlos no tendría sentido.

La pareja reconciliada envía una invitación al Juez para una fiesta y éste sugiere a las parejas presentes que sigan el ejemplo de aquella.

MÚS. Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos, que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuesa merced con una gran fiestas en su casa; y por nosotros le envían a suplicar sea servido de hallarse en ella y honrallos.

JUEZ. Eso haré yo de muy buena gana, y pluguiese a Dios que todos los presentes se apaciguasen como ellos.

PROC. Dese manera, moriríamos de hambre los escribanos y procuradores desta audiencia; que no, no, sino todo el mundo ponga más demandas de divorcios; que al cabo, al cabo, los más se quedan como estaban, y

nosotros habemos gozado del fruto de sus pependencias y
necesidades (72).

Se pone en evidencia la conveniencia de quienes manejan el sistema judicial, contrastando su beneficio con la desgracia de los demandantes, se oponen nuevamente los valores de lo *vital* y lo *mecánico* pero no genera indignación tal cual, sino *desconcierto* por el cinismo con que se presenta, finalmente se disuelve en una *sonrisa discreta*.

En este entremés se presenta a los personajes con cierta paciencia y condescendencia, la comicidad no se basa en resaltar sus errores y defectos, incluso se diluye el distanciamiento con ellos; el caso en el que mejor que nota es en el de Mariana. El cambio de tonos y ritmos emocionales es una aportación valiosa para el desarrollo de los personajes. La pieza presenta una serie de viñetas agrídulces, como el caso del Soldado, esposo de Guiomar, cuya situación genera una intranquilidad que raya en la decepción.

Las expresiones populares dotan de naturalidad a la pieza y cuando se introducen en recursos afectados cumplen con dos funciones simultáneas: restar solemnidad a la escena y, por otro lado, hacer estos discursos más poderosos ya que parecen genuinos.

Por otro lado, la intromisión de personajes de casos anteriores da cohesión al texto y disminuye la sensación de fragmentariedad en viñetas cuyo único propósito fuera mover a la risa a través de la exposición de defectos.

Finalmente la intromisión de la pareja reconciliada al final de la pieza pareciera que tiene un sentido didáctico que pretende convencer al resto de las parejas y a los espectadores de que el divorcio no es una opción; empero no considero que tenga este propósito sino el de dar un cierre al acto por medio de la resignación, de manera que se reste importancia a los problemas presentados y como sentencian los músicos: “más vale peor concierto que no el

divorcio mejor”(72). El contraste que impera es entre lo *vital* y lo *mecánico* ya que las subjetividades y particularidades son absorbidas por un sistema civil y judicial completamente alejado de la realidad. Cervantes juzga irónicamente los procedimientos legales y su lógica, aparecen situaciones absurdas aunque lógicas en su resolución; se trata de una crítica a la lógica deshumanizada que prevalece en el sistema judicial.

Este entremés nos ofrece la experiencia de lo cómico a partir del contraste entre lo *espontáneo-vital* y lo *cotidiano-mecánico* principalmente; los personajes, sobre todo los femeninos, manifiestan un anhelo vital por la libertad y la estabilidad, deseo que se ve coartado por el frío mecanicismo de la burocracia jurídica. El caso más notable es el de Mariana quien propicia una variación de tono impresionante, después de su discurso incluso pone en riesgo la secuencia cómica ya que se pierde casi por completo el espíritu festivo y la tensión que se ha acumulado hasta el momento no estalla en risa, el comentario bobo del Procurador recupera un poco el tono, sin embargo la secuencia pierde eficiencia con el fin de que no sea tomado tan en serio el discurso de Mariana pero que tampoco se diluya en un carcajada.

Resultan interesantes los parlamentos de los personajes ya que como en todo juicio, cada uno sostiene una postura pero, a diferencia de la tradición del diálogo bizantino, la presentación tiene un eco del diálogo humanista en el cual no se busca llegar a una resolución ni tomar alguna de las posiciones.

Cervantes maneja la *intranquilidad* como principal reacción en la pieza, lo que da un tono general extraño, ya que pasa de un caso a otro dejándolos irresueltos, de manera que este entremés, en efecto, es una especie de galería de tipos, es decir, una exposición de personajes con una muy débil línea argumental; sin embargo no se restringe mostrarlos sino que incluso éstos llegan a causarnos empatía como en el caso del Soldado, en quien podemos ver todos los

rasgos del tipo tradicional que también nos muestra una faceta humana de un hombre desencantado aunque no de manera trágica.

EL RUFÍAN VIUDO

El rufián Trampagos, atraviesa el luto por la muerte de su esposa Pericona, en compañía de su criado Vademecum y Chiquinazque, otro rufián, hasta que llega el jayán Juan Claros con tres mujeres: la Repulida, la Pizpita y la Mostrenca. Estas mujeres exponen sus cualidades, promesas y razones ante Trampagos con el fin de que éste elija alguna como su nueva esposa, la ganadora de la contienda es la Repulida. Cuando ya todo es regocijo entra a escena Escarramán¹² quien cuenta su historia y finalmente todos se unen a un festejo con los músicos.

Primera. Trampagos y Chiquinazque hacen un retrato¹³ de Pericona en tonos elevados, parodiando algunas tradiciones poéticas y lugares comunes.

TRAMPAGOS

Para con sus amigas y vecinas,
Treinta y dos años tuvo,
si va a decir verdad, ella tenía
cincuenta y seis; pero, de tal manera
supo encubrir los años, que me admiro.
¡Oh qué teñir de canas! ¡Oh qué rizos,
vueltos de plata en oro los cabellos!
A seis del mes que viene hará quince años

¹² Escarramán el nombre de un personaje legendario del hampa sevillana, también se refiere a una versión prohibida por lasciva de la zarabanda. Aparece anteriormente en las jácara de Quevedo y otras piezas de Lope de Vega, se trata de un nombre típico inserto en la tradición popular.

¹³ Figura retórica por medio de la cual se describen tanto las cualidades físicas como morales de una persona. Para el siglo XVII equivalía a una imagen “fiel”, también se refería a un género pictórico utilizado en función del concepto de fama ejemplar.

que fu mi tributaria, sin que en ellos
me pusiese en pendencia ni en peligro
de verme palmeadas las espaldas.
Quince cuaresmas, si en la cuenta acierto,
pasaron por la pobre desde el día
que fué mi cara, agradecida prenda,
en las cuales sin suda susurraron
a sus oídos treinta y más sermones,
y en todos ellos, por respeto mío,
estuvo firme, cual está a las olas
del mar movable la inmisible roca.
¡Cuántas veces me dijo la pobreta,
saliendo de los trances rigurosos
de gritos y plegarias y de ruegos,
sudando y trasudando: “¡Plega al cielo,
Trampagos mío, que en descuento vaya
de mis pecados lo que aquí yo paso
por ti, dulce bien mío! (78-9)

Primero, Trampagos revela la verdadera edad de Pericona, que parece ser un secreto que ella, en vida, se empeñaba en guardar ya que “para sus amigas y vecinas, treinta y dos años tuvo”; además remendaba su apariencia con tintes para que fuera más acorde con su falsa edad: “supo encubrir los años, que me admiro”, Trampagos destaca este hecho como si fuera una habilidad digna de admiración, así comienza un discurso con tono heroico.

Trampagos hace memoria de que hace quince años, Pericona entró a su servicio como prostituta, ese es el significado que tiene la palabra *tributaria* en el lenguaje de germanía¹⁴;

¹⁴ Cfr. Spadaccini nota 18

asimismo se refiere a las *quince cuaresmas* que tuvo que soportar estoicamente¹⁵. El rufián se refiere a este hecho como si fuera una verdadera hazaña y le añade dramatismo en la descripción de la escena dónde ella le dice que todo aquello lo soporta por él, la pone en un pedestal.

Este fragmento evidencia una *contradicción*, en primer lugar, entre la *expectativa* y el *resultado*: se espera que en su elegía Trampagos hable de las cualidades de Pericono como su esposa, no como prostituta; en segundo, entre el *fenómeno* y la *manifestación* ya que recurre a lugares comúnmente utilizados en plantos fúnebres pero en forma paródica ya que éste no es en memoria de un alto noble o un personaje virtuoso. La acumulación de elementos contradictorios genera *desconcierto* pero también *expectativa* que se resuelve en una *risa moderada*.

El presente fragmento es el primero de una secuencia más larga que se ocupa de describir a Pericono en un tono elevado, parodiando diferentes lugares comunes. El siguiente, comienza a partir de que entra Chiquinazque a escena y pregunta por la difunta.

CHIQUINAZQUE. ¡Bravo triunfo!

Ejemplo raro de inmortal firmeza!

¡Allá lo habrá hallado!

TRAMPAGOS. ¿Quién lo duda?

Ni aun una sola lágrima vertieron

jamás sus ojos en las sacras pláticas,

cual si de esparto o de pedernal su alma

formada fuera.

CHIQUINAZQUE. ¡Oh hembra, benemérita

de griegas y romanas alabanzas!

¹⁵ En Cuaresmas las prostitutas debían escuchar misa para su redención. Cfr. Spadaccini nota 21 y Asensio nota 7

¿De qué murió? (79-80)

En este fragmento continúan con la descripción heroica de Pericona, además le añaden una comparación con los héroes griegos y latinos, la descripción se mueve en un tono majestuoso. La secuencia cómica mantiene los valores que describí anteriormente e incluso el efecto no se diluye ni se eleva, se mantiene en un risa modera pues aunque se acumulan elementos cómicos no hay acumulación de tensión porque inmediatamente se resuelven en la risa.

El fragmento que cierra esta secuencia es la descripción de Pericona, ya no en tono heroico y majestuoso sino parodiando un modelo diferente.

CHIQUINAZQUE.

Díceme que tenía ciertas fuentes
en las piernas y en los brazos.

TRAMPAGOS.

La sin dicha
era un Aranjüez; pero, con todo,
hoy come en ella, la que llaman tierra,
de las más blancas y hermosas carnes
que jamás encerraron sus entrañas;
y, si no fuera porque habrá dos años
que comenzó a dañársele el aliento,
era abrazarla, como quien abraza
un tiesto de albaca o clavellinas.

CHIQUINAZQUE.

Negujón debió ser, o corrimiento,
el que dañó las perlas de su boca,
quiero decir, sus dientes y sus muelas.(81)

Aranjuez es un sitio conocido por sus bellos manantiales, escenario perfecto para un poema bucólico. Al preguntar la causa de la muerte de Pericona, Trampagos hace referencia a este lugar para ilustrar las fuentes, es decir, las llagas supurantes causadas por la sífilis¹⁶. Continúa describiendo las *blancas carnes*, en un contexto poco común ya que habla de cómo se descompondrá en la tierra; seguido, hace mención de su mal aliento utilizando otra de las imágenes usuales del petrarquismo: las *perlas de su boca*.

Segunda. El retrato de Pericona ha discurrido en un tono muy elevado y parodiado diferentes tradiciones poéticas, sin embargo, cuando describen sus dientes, Vademecum confirma lo que dicen pero en un tono pedestre.

VADEMECUM.

Así es verdad; mas fué deso causa
que anocheció sin ellos; de los finos,
cinco acerté a contarle; de los falsos,
doce simulaba en la covacha.

TRAMPAGOS. ¿Quién te mete a ti en esto, mentecato?

VADEMECUM. Acredito verdades. (82)

Vademecum rompe con la forma elevada que Chiquinazque y Trampagos habían utilizado, no contradice nada de lo que mencionaron anteriormente, no es que ellos dijeran mentiras sobre Pericona o intentaran esconder sus defectos, sólo se expresaban en una forma estilizada y poco realista. El comentario de Vademecum, por lo tanto evidencia el contraste entre la forma y la manifestación en el retrato, por su sorpresiva aparición y por los valores en oposición que revela hace que la secuencia desemboque en una *risa franca*.

¹⁶ En el Quijote II-XLVIII también hace uso de este recurso comparativo cuando menciona que la duquesa tiene el mismo tipo de “fuentes”.

Tercera. Trampagos se encuentra desconsolado por la muerte de su mujer e intenta expresar su luto en una forma poética y estilizada, haciendo uso de los recursos que tiene a la mano; se impone en cierta medida un tono sombrío y triste pero Vademecum distorsiona la expresión de su señor y lo troca en festivo.

TRAMPAGOS. Vestíme este capuz: mis dos lanternas
convertí en alquitaras.

Vademecum. ¿De aguardiente? (85)

Además de cambiar el tono, Vademecum revela una realidad, ya que también el alcohol está ligado con el duelo de Trampagos; parece intentar recordarle a su señor uno de los principios básicos de lo cómico: no hay que tomarlo demasiado en serio. En este pequeño fragmento contrastan varios pares de valores como lo *espontáneo-cotidiano*, en tanto que Trampagos expresa su pena valiéndose de lugares comunes, frases y modelos hechos mientras Vademecum le recuerda que es un caso espontáneo que él vive su pena de una manera vital y pedestre. El choque entre la *expectativa* y el *resultado* crea *desconcierto*, cuando se espera que impere alguno de los dos tonos; finalmente la *apariencia* y *realidad* ya que claramente Trampagos intenta que se observe sólo una faceta, la más estilizada, de su duelo. La tensión entre tantos valores y la rápida y eficiente resolución pueden estallar desde en una *risa franca* hasta una *carcajada*.

Cuarta. Esta secuencia resulta cómica ya que contrasta con el desarrollo de la pieza, hasta ahora sólo las pequeñas intromisiones de Vademecum equilibraban la escena. Juan Claros llega determinado a terminar con el duelo de Trampagos y cambiar radicalmente el tono en uno festivo.

JUAN. Yo soy de parecer que el gran Trampagos
ponga silencio a su contino llanto,
y vuelva al *sicut erat in principio*,

digo a sus olvidadas alegrías;
y tome prenda que las tuyas quite,
que es bien que el vivo vaya a la hogaza
como el muerto a la sepultura (86).

El contraste se da entre la *expectativa* y el *resultado*, ya que se estaba habituado al todo agrí dulce de la escena anterior y la irrupción de Juan Claros es abrupta y recuerda la vitalidad frente al luto; sin embargo no se genera ningún tipo de tensión, tan sólo un *desconcierto* que se disuelve fácilmente en una *sonrisa discreta*, por la presentación del intruso.

Quinta. El fragmento que se presenta a continuación, se encuentra hasta cierto punto, descoyuntado ya que el alguacil no va a cumplir ninguna función relevante dentro de la escena; es una muestra gratuita de la *contradicción* entre el *fenómeno* y su *manifestación*, la de Trampagos y el alguacil no es una relación propia.

TRAMPAGOS.

Ténganse todos:

ninguno se alborote: que es mi amigo

el alguacil; no hay que tenerle miedo [...]

Aunque viniera,

no nos hiciera mal, yo lo sé cierto;

que no puede chillar, porque está untado (88-9)

El rufián está poniendo en evidencia la red de corrupción que hay con la justicia cuando afirma que el alguacil “no puede chillar, porque está untado”, es decir que ya ha recibido algún soborno. Tanto para el resto de los rufianes como para quien observa esta escena causa *desconcierto*, de primera impresión y se resuelve en una *sonrisa leve*.

Sexta. Después de que se menciona que el alguacil se acerca, se retoma el asunto de la elección que Trampagos hace para nueva mujer: la Repulida. La Mostreca advierte con qué rapidez olvido el rufián su duelo.

MOSTRENCA.

No es sino venturosa: no la envidies,
porque no es muy católico Trampagos
pues ayer enterró a la Periconá,
y hoy ya la tiene olvidada (90).

La Mostrenca no sólo evidencia el carácter cambiante de Trampagos sino que lo califica de no católico, pero en realidad no es muy importante, no causa ningún efecto la acusación porque se entiende de antemano que todo es una farsa y que no debe tomarse en serio. La *contradicción* se presenta entre el *fenómeno*, es decir la consolación de Trampagos y la *manifestación* que no es la propia de un católico ni de alguien a quien verdaderamente le haya dolido la pérdida, como parecía al inicio de la pieza, por lo cual también encontramos la apariencia y realidad en oposición. Como hemos visto el desarrollo de este fenómeno, finalmente la Mostrenca es quien lo evidencia de manera abrupta, después de la extrañeza, la secuencia cierra con una risa moderada.

A partir de este momento llega Escarramán a escena, de tal manera que cambian tanto el tono como el asunto; la historia de Trampagos queda atrás para dar paso a la del legendario rufián; el tono cómico se disuelve en un ambiente festivo y divertido que ya no son pertinentes para el análisis.

En esta pieza predomina el contraste entre la expectativa y el resultado así como el fenómeno y su manifestación, los recursos preferidos son la ironía y la parodia de género y tema elevados lo que dota al entremés de una sabrosa variedad de tonos pero en general

predomina lo festivo sin los altibajos como los que percibimos en *El juez de los divorcios*, aun cuando el asunto en torno al cual gira la trama es la muerte de Pericona y el posterior duelo de Trampagos.

Es pertinente notar que aunque las secuencias cómicas funcionan de manera eficiente en conjunto hay una particular que se nota dislocada del resto de la pieza, se trata de la secuencia quinta en la cual se introduce una sátira respecto a la corrupción

LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO

El bachiller Pesuña, el escribano Pedro Estornudo y los regidores Panduro y Alonso Algarroba están reunidos para la elección de alcalde; hablan sobre las cualidades de los candidatos: Juan Berrocal, Francisco Humillos, Miguel Jarrete y Pedro Rana, éstos se presentan por sí mismos después. Entran a escena los músicos y dejan pendiente la elección aunque se inclina por Pedro Rana; finalmente se unen con los gitanos en un festejo.

Primera. Pesuña, Estornudo, Panduro y Algarroba hablan sobre las cualidades de los candidatos, las cuales son incongruentes con lo que se espera para aspirar a un cargo político.

Algarroba, el regidor, habla sobre sus propias cualidades, lo cual justifica las que posteriormente expondrán sobre los candidatos.

ALGARROBA. Cristiano viejo soy a todo ruedo,
y creo en Dios a pie jointillas.

BACHILLER. Bueno;
no hay más que desear (104).

Asimismo el Bachiller aprueba esta cualidad como suficiente. Posteriormente, Algarroba también expone algunas de las habilidades de Berrocal.

PANDURO. Digo que en todo el mundo no es posible
que se hallen cuatro ingenios como aquestos
de nuestros pretensores.

ALGARROBA. Para ser sacre
en esto de mojón y cata-vinos.
En mi casa probó los días pasados
una tinaja, y dijo que sabía
el claro vino a palo, a cuero y hierro:
acabó la tinaja su camino,
y hallóse en el asiento della un palo
pequeño, y dél pendía una correoa
de cordobán y una pequeña llave.

ESCRIBANO. ¡Oh rara habilidad! ¡Oh raro ingenio!
Bien puede gobernar, el que tal sabe,
a Alanis y a Cazalla, y aun a Esquivias(107)¹⁷.

La anécdota resalta su buen paladar, una cualidad que nada tiene que ver con ejercer un cargo político. Éste fragmento es el inicio del supuesto dechado de virtudes de cada uno de los candidatos, otro ejemplo es sobre Jarrete.

ALGARROBA. Miguel Jarrete es águila.

BACHILLER. ¿En qué modo?

ALGARROBA. En tirar con un arco de bodoques.

BACHILLER. ¿Qué, tan certero es?

ALGARROBA. Es de manera,
que, si no fuese porque los más tiros
se da en la mano izquierda, no habría pájaro

¹⁷ “Alanis y a Cazalla, y aun a Esquivias” son nombre de vinos con fama literaria. Cfr. Miguel Herrero, *La vida española del siglo XVII*. I. Las bebidas, Madrid, 1993.

en todo este contorno.

BACHILLER. ¡Para alcalde

Es rara habilidad, y necesaria! (107-8)

En este caso se presenta un doble juego; al igual que en el fragmento anterior se presenta una *incongruencia* entre los *finés* y los *medios* ya que la habilidad que se resalta no es propia según lo que se espera de alguien que ocupe un cargo político, provocando un *desconcierto* que da pie a una *sonrisa leve*; sin embargo cuando el Bachiller pregunta qué tan certero es se revela, en forma *ingeniosa*, que en realidad ni siquiera posee tal habilidad; esta segunda parte de la secuencia presenta un contraste entre la *apariencia* de al menos poseer una habilidad, aunque inadecuada, frente a la *realidad*. A esta secuencia se le añade una presentación que incrementa el efecto ya que genera una *expectativa* alta que se resuelve en un *desenlace* absurdo y finalmente estalla en una *risa franca*.

También forma parte de ésta secuencia un fragmento posterior en el cual Algarroba señala las cualidades de Humiillso y de Pedro Rana, el primero es tan buen zapatero como lo sería un sastre y el segundo tiene una memoria prodigiosa... para la poesía. Los valores en oposición son los mismos, la reacción y el efecto similares.

Segunda. A estas alturas de la pieza las participaciones de Algarroba no sobresalen por ser sensatas, bien razonadas ni propositivas; se ha descalificado al personaje como portavoz de la razón, incluso se le califica de impertinente; sin embargo irrumpe de pronto con una propuesta sensata:

ESCRIBANO. ¡Por Dios santo

que es Algarroba impertinente!

ALGARROBA. Digo

que, pues se ha examen de barberos,

de herradores, de sastres, y se hace
de cirujanos y otras zarandajas,
también se examinasen para alcaldes,
y, al que se halase suficiente y hábil
para tal menester, que se le diese
carta de examen, con la cual podría
el tal examinado remediarse;
porque de lata en una blanca caja
la carta acomodando merecida,
a tal pueblo podrá llegar el pobre,
que le pasen a oro; que hay hogaño
carestía de alcaldes de caletre
de lugares pequeños casi siempre.

BACHILLER. Ello está muy bien dicho y bien pensado:

Llamen a Berrocal, entre, y veamos

dónde llega la raya de su ingenio (110).

Éste es otro de los casos en los cuales Cervantes introduce su particular opinión sobre cómo deberían manejarse algunos asuntos políticos y civiles; al igual que en el caso de Mariana, Algarroba es descalificado para que su propuesta no sea tomada demasiado en serio. A diferencia de la secuencia de *El juez de los divorcios* en la cual se juega con los tonos emotivos, en ésta se descarta el comentario exclusivamente con la respuesta condescendiente del Bachiller —cuyo buen juicio para este punto es bastante dudoso— y el cambio radical del tema.

La secuencia presenta un *desajuste* tanto en el ritmo de la pieza como entre el *fenómeno* y el *contexto* que provoca *desconcierto*; la tensión no se libera por completo debido a que la secuencia queda inconclusa pero notar este desajuste causa un sentimiento de *satisfacción*.

Tercera. Los candidatos se presentan y exponen sus cualidades y razones por las cuales deberían ser electos. Humillos considera que la lectura es un vicio y él un hombre digno por no saber leer y poseer cualidades de cristiano viejo.

HUMILLOS. No por cierto,
ni tal se probará que en mi linaje
haya persona tan de poco asiento.
Que se ponga a aprender esas quimeras
que llevan a los hombres al brasero,
y a las mujeres a la casa llana.
Leer no sé, más sé otras cosas tales,
que llevan al leer ventajas muchas [...]
Sé de memoria todas cuatro oraciones, y la rezo
cada semana cuatro o cinco veces [...]
Con esto, y con ser yo cristiano viejo.
Me atrevo a ser senador romano (112-3).

En esta secuencia observamos una *incongruencia* entre los *finés* y los *medios*, ya que Humillos considera que con el sólo ser cristiano viejo se puede convertir en alcalde, además hace una comparación *disparatada* con un senador romano, contrastan el *fenómeno* que se desarrolla y el *contexto* en el cual se inserta— referente con el que se compara se trata de un senador romano que por la religión católica sería considerado pagano—, el resultado de la incongruencia y la comparación provocan *extrañeza* que se resuelve en una *sonrisa leve*.

Otros casos como el de Humillos se dan dentro de la presentación de los candidatos, por ejemplo Jarrete afirma que sabe leer, calzar un arado y herrar novillos rápidamente, que está sano además de ser cristiano viejo y que es tan hábil con el arco como Tulio (Marco

Tulio), un gobernador romano modelo, quien no tiene relación alguna con la arquería. Asimismo Berrocal, parece poseer una habilidad apropiada: la lengua, sin embargo pronto se revela que ese talento es para la degustación, particularmente de vinos. Con la ayuda de este talento se inspira y se aguzan sus sentidos de manera que podría compararse con Licurgo y Bártulo —dos connotados legisladores romanos— pero sólo cuando se encuentra bajo los efectos de Baco.

Son los músicos quienes posteriormente evidenciarán el sinsentido de las habilidades cruzadas y las comparaciones disparatadas de los candidatos.

MÚSICOS. “Reverencia os hace el cuerpo,
regidores de Daganzo,
hombres buenos de repente,
hombres buenos de pensado;
de caletre prevenidos
para proveer los cargos
que la ambición solicita
entre moros y cristianos.
Parece que os hizo el cielo,
el cielo digo, estrellado,
Sansones para las letras,
y para las fuerzas Bártulos.”

[...]

“Cómo se mudan los vientos,
como se mudan los ramos,
que, desnudos en invierno,
se visten en verano,
mudaremos nuestros bailes

por puntos, y a cada paso,
pues mudarse las mujeres
no es año nuevo ni es extraño caso.
¡Vivan de Daganzo lo regidores,
que parecen palmas, puesto que son robles! (120)

Cuarta. A lo largo del concejo se presentan varias interrupciones y faltas de decoro pero no representna ningún problema ya que, en realidad, nadie se lo toma demasiado en serio; sin embargo encontramos algunos momentos en los cuales alguno de los personajes señala el contraste entre el *fenómeno* y la *manifestación*; por ejemplo, Panduro después de la presentación de Berrocal lo reprende: ¡Pasito; que estamos en concejo! (115).

Cuando llega el turno de Juan Rana para presentarse, lo hace con una sorprendente coherencia y congruencia sin entrar en lo solemne.

RANA. Como Rana,
habré de cantar mal; pero, con todo,
diré mi condición, y no mi ingenio.
Yo, señores, si acaso fuere alcalde
mi vara non sería tan delgada
como las que se usan de ordinario:
de una encina o de un roble la haría,
y gruesa de dos dedos, temeroso
que no me la encorvase el dulce peso
de un bolsón de ducados, ni otras dádivas,
o ruegos, o promesas, o favores,
que pesan como plomo, y no se sienten
hasta que os han abrumado las costillas
del cuerpo y del alma; y, junto con aquesto,

sería bien criado y comedido,
parte severo y nada riguroso;
nunca deshonraría al miserable
que ante mí le trunjesen sus delitos;
que suele lastimar una palabra
de un juez arrojado, de afrentosa,
mucho más que lastima su sentencia,
aunque en ella se intime cruel castigo.
No es bien que el poder quite la crianza,
ni que la sumisión de un delincuente
haga al juez soberbio y arrogante. (115-6)

A estas alturas se está habituado a la incongruencia entre el concejo (*fenómeno*) y su falta de seriedad y propiedad (*manifestación*), por lo cual la falta de sentido se normaliza y se espera que el tono de la pieza continúe sobre esa línea, de manera que cuando Rana presenta su discurso causa *desconcierto* pues varía el tono que ya era familiar en el entremés. Es decir *contrasta* los valores de la *expectativa* y el *resultado*; es *sorprendente* que su participación sea apropiada y no se jacte de cualidades absurdas e inadecuadas para un cargo político, por el contrario, parece un candidato honesto y propositivo. Éste es un caso más en el cual Cervantes inserta una propuesta, manifiesta inquietudes civiles y deja sobre la mesa un modelo —utópico hasta cierto punto— de cómo debería ejercerse un cargo público; sin embargo, como hasta ahora, no se detiene mucho en ello, lo disuelve rápidamente en un episodio divertido dentro de la secuencia, donde los personajes juegan y se burlan, regresan al tono al cual se estaba habituado. Algarroba concluye: ¡Vive Dios, que ha cantado nuestra Rana/mucho mejor que un cisne cuando muere! (116).

Para regresar al tono absurdo y falto de propiedad en cual se ha desenvuelto el concejo, Cervantes introduce un diálogo entre Algarroba y el Escribano donde se expresa la carencia de importancia y seriedad de la elección.

ALGARROBA. No más, so escriba.

ESCRIBANO. ¿Qué escriba, fariseo?

BACHILLER. ¡Por San Pedro,
que son muy demasiadas demasías
estas!

ALGARROBA. Yo me burlaba.

ESCRIBANO. Yo me burlo.

BACHILLER. Pues no se burlen más, por vida mía.

(116-7)

Cuando Algarroba se refiere al Escribano como escriba, en realidad, lo está insultando pues es un sentido peyorativo ya que los escribas eran quienes interpretaban las leyes entre los judíos¹⁸; es decir, lo acusa de converso en un contexto en el cual parece que ser cristiano viejo es muy relevante; sin embargo no le dan gran importancia, el Escribano sigue el juego, el Bachiller los reprende —como si esto significara algo— y finalmente ambos reconocen que se burlaban y nada era más que un juego. A continuación se presenta otras participaciones divertidas, como la de Humillos que hace referencia a la corrupción de una manera muy alegre e ingeniosa, entre otros hasta que irrumpen, en primer lugar, los gitanos, posteriormente, un Sacristán.

Entra un Sota-Sacristán, muy mal endeliñado.

SACRISTÁN. Señores regidores, ¡voto a dico,
que es de bellacos tanto pasatiempo!
¿Así se rige el pueblo, noramala,

¹⁸ Cfr. Nota 59 *La elección*, Spadaccini (ed.), *op. cit.* p. 159.

entre guitarras, bailes y bureos?

[...]

RANA. Dime, desventurado: ¿qué demonio

se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete

a ti en reprehender a la justicia?

¿Has tú de gobernar a la república?

Métete en tus campanas y en tu oficio.

Deja a los que gobiernan; que ellos saben

lo que han de hacer, mejor que no nosotros.

Si fueren malos, ruega por su enmienda;

si buenos, porque Dios no nos los quite(122-4).

El Sacristán expresa una queja justa pero parece fuera de lugar por la dinámica que se ha establecido en la pieza, perspectiva que se refuerza cuando Rana le advierte que debería abstenerse de esos asuntos que no le son propios. Con su comentario, Rana manifiesta una alegre aceptación del caos, además de una clara opinión sobre la intromisión del clero en los asuntos del estado.

La principal fuerza cómica de esta secuencia es la variedad, el constante cambio de tonos, dinámicas y expectativas. La participación del Sacristán es el *contraste* más radical por la actitud que presenta, en este caso se opone el *fenómeno* (intromisión y queja del Sacristán) con su *contexto*, pues aun si éste pudiera tener razón y mostrar discreción, en un contexto en el cual impera el absurdo, pierde el sentido. La reacción natural ante la variación es el *desconcierto*, con esta última parte se desencadena una *sonrisa leve* pues la tensión se ha ido liberando a lo largo de la secuencia.

Quinta. Esta secuencia se desarrolla a lo largo de toda la pieza. En un primer momento se presenta al Bachiller como un hombre correcto, riguroso, culto y sensato, quien se comporta de manera apropiada.

BACHILLER. Redeamus ad rem, señor Panduro
y señor Algarroba; no se pase
el tiempo en niñerías escusadas.
¿Juntámonos aquí para disputas
impertinentes? ¡Bravo caso es este,
que siempre que Panduro y Algarroba
están juntos, al punto se levantan
entre ellos mil borrascas y tormentas
de mil contradictorias intenciones! (105)

El personaje parece capaz de juzgar el comportamiento de los candidatos y la forma en la cual se desarrollará el concejo, posteriormente se muestra incongruente y condescendiente, ya que aprueba todas las cualidades absurdas de los postulantes pero finalmente cuando se le pregunta a quién daría su voto responde: “Yo a ninguno./Si es que no dan más pruebas de su ingenio,/a la jurisprudencia encaminadas” (109), en ese comentario denota la consciencia que posee sobre lo que es propio para el cargo.

Al inicio del entremés, a pesar de sus opiniones incongruentes, busca mantener el orden y la seriedad del concejo, posteriormente lo sugiere de manera débil: “Callen, si pueden” (121) ; finalmente cede ante el espíritu festivo.

BACHILLER. Vénganse los gitanos ami casa;
que tengo que decilles.
GITANO. Tras ti vamos.
BACHILLER. Quedarse ha la elección para mañana,

y desde luego doy mi voto a Rana.

GITANO. ¿Canteremos, señor?

BACHILLER. Lo que quisierades (125).

El fenómeno y su manifestación son la gran contradicción en esta pieza, se trata de una feliz incongruencia. Un tema recurrente es el ser cristiano viejo, parece muy importante, como si el sólo poseer esta cualidad automáticamente convirtiera a cualquiera en un candidato elegible pero en realidad ni siquiera es tan importante para los mismo participantes, ellos tampoco se lo toman en serio y evidencia que no tiene significado alguno; a través de algunos mecanismo de ironía incluso se asocia al cristianismo con la ignorancia como si se opusiera a cualquier ejercicio de razón.

Otro de los recursos recurrentes es la contradicción entre los fines y los medios, el fin último es la elección como alcalde, un puesto aparentemente importante, y los medios para conseguirlo son siempre en el mismo tono, completamente irrelevantes e incongruentes.

Conforme avanza la pieza el absurdo se hace más evidente y se disfruta felizmente, el ambiente rezuma festividad, despropósito y extravagancia, se crea un microcosmos en el cual todo ese absurdo tiene sentido, es familiar y confortable, de manera que cuando se presenta Juan Rana resulta extraño que tenga propuestas apropiadas y congruentes, así como cualidades propias de un cargo político e incluso promueva valores como la humildad, el respeto, la tolerancia y la consideración. Observamos cómo cuando la falta de sentido se normaliza se espera que la pieza continúe en ese tono; la inserción del principio de realidad y utopía genera desconcierto, sin embargo una vez presentada esa dislocación, se disuelve la escena con una participación divertida de Algarroba y el Escribano para quienes la participación de Rana no pasa desapercibida pero recuerdan que no debe ser tomado en serio. En este imperio de la sinrazón donde la inconsistencia es la norma llega a tal punto el desequilibrio que cuando el

Sacristán expresa una queja justa queda completamente desvalorizada por el contexto en que se presenta.

LA GUARDA CUIDADOSA

Un Soldado se ha apostado frente a la casa de una fregona llamada Cristina, a la cual pretende; tiene por objetivo ahuyentar a cualquiera que tenga interés en su amada. Desfilan por la calle un Sacristán, quien también pretende a Cristina, un Mozo que pide limosna para una imagen religiosa, otro Mozo llamado Manuel, vendedor de artículos de mercería, y un Zapatero que va a entregar una chinelas; a todos ellos los detiene el Soldado, intenta amedrentarlos y termina suplicándoles que se alejen de la fregona a cambio de algún mísero objeto.

En esta empresa se encuentra el Soldado hasta que llega el Amo de Cristina, intenta alejarlo como a los demás y éste lo confronta; regresa el Sacristán, se unen a la escena Cristina y su Señora. Los pretendientes exponen sus intenciones y la fregona elige al Sacristán. Finalmente irrumpen unos músicos en la escena y festejan todos juntos el compromiso.

Primera. Se presenta un Soldado empobrecido que se expresa de manera exagerada y rimbombante. En las acotaciones se describe al Soldado como “a lo pícaro, con una muy mala banda y un antojo” (129). Cuando se encuentra al Sacristán lo inquiera y pregunta: “¿Qué me quieres, sombra vana?”; la manera en la cual se expresa es exagerada y contrasta con su aspecto personal, más adelante se acentuará la mala presentación de sus vestimentas y sus maneras se vuelven más exageradas.

Se observa una *incongruencia* entre la *apariencia* y la *realidad*, específicamente entre la imagen que el Soldado pretende aparentar y lo que en realidad muestra. Este es uno de los pocos casos en los *Entremeses* en el cual, no sólo se manifiesta *desapego* por el objeto cómico sino que se

ridiculiza; en la mayoría de los casos Cervantes desprestigia a sus personajes para que no se tome demasiado en serio lo que éstos dicen, pero no manifiesta desprecio hacia ellos ni los describe en forma negativa, deja que sus acciones configuran su imagen en el lector. La presentación del Soldado es *anormal* y causa *extrañeza*, incluso cierto rechazo ya que es demasiado evidente el *desajuste* y finalmente esas sensaciones desembocan en una *sonrisa leve* que revela superioridad.

Segunda. Desde su primer encuentro hay un contraste entre la actitud de ambos personajes; por un lado el Soldado se presenta de manera solemne, seria y afectada, mientras que el Sacristán es alegre, despreocupada e ingeniosa; por ejemplo, cuando responde la pregunta del Soldado: “No soy sombra vana, sino cuerpo macizo” (129), él claramente le resta valor a la expresión del militar y además se burla de sus formas. Continúan con su conversación:

SOL. Pues, con todo eso, por la fuerza del mi desgracia, te conjuro que me digas quién eres, y qué es lo que buscas por esta calle.

SAC. A eso te respondo por la fuerza de mi dicha, que soy Lorenzo Pasillas, sota-sacristán desta parroquia, y busco en esta calle lo que hallo, y tú buscas y no hallas. (129)

El Sacristán entra en el juego del Soldado pero lo convierte en un juego de ingenio más que en una discusión rimbombante, no sólo se burla de la manera en la cual se expresa sino también de su mala fortuna. A este diálogo se le suma la exposición de las dádivas de cada uno de ellos a Cristina, como resultado, las del Sacristán son insignificantes y nimias pero las del Soldado se antojan más abstractas y ridículas, lo que acrecienta el desprestigio del militar.

El contraste en este episodio resulta relevante para el desarrollo del entremés ya que se ponen en juego tanto el *fenómeno* frente a su *manifestación* como lo *vital-espontáneo* en oposición a

lo *mecánico-cotidiano*. La primera dicotomía se presenta en el comportamiento inadecuado del Soldado y la segunda en el contraste entre ambos personajes; esta primera presentación favorece, indudablemente, al Sacristán y provoca un *desconcierto* que desemboca en una *risa moderada*.

Tercera. El Sacristán interroga al Soldado sobre el efecto de sus dádivas en la pretendida. Después de exponer cada quien las dádivas que han presentado a Cristina, el Sacristán pregunta:

SAC. ¿Y de qué manera ha correspondido Cristina a la infinidad de tantos servicios como le has hecho?

SOLD. Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona, y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los día estoy en esta calle y a su puerta; porque soy su guarda cuidadosa; soy, fin, el perro del hortelano, etc. Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviere: por eso , váyase de aquí el señor sota-sacristán; que, por haber tenido y tener respeto a las órdenes que tiene, no le tengo ya rompidos los cascos. (131-2)

Con el contraste entre la *expectativa* y el *resultado* real que tienen como efecto sus servicios, el Soldado se configura como un personaje aún más ridículo y patético; la presentación no deja de ser *sorpresiva* y provoca cierta *intranquilidad* pero se resuelve en una *risa moderada*.

Cuarta. El Soldado se vuelve cada vez más patético, sabe perfectamente que Cristina no le corresponderá nunca pero, como mencionó antes, su propósito es que si él no la disfruta, nadie lo haga. Cuando el Sacristán se marcha, él se aposta frente a la casa con el fin de ahuyentar a cualquiera que represente una amenaza.

SOL. ¡Oh mujeres, mujeres, todas, o las más, mudables y antojadizas! ¿Dejas Cristina, a esta flor, a este jardín de la soldadesca, y acomódaste con el muladar de un sota-

sacristán, pudiendo acomodarte con un sacristán entero, y aun con un canónigo? Pero yo procuraré que te entre en mal provecho, si puedo, aguando tu gusto, con ojear desta calle y de tu puerta los que imaginare que por alguna vía pueden ser tus amantes; y así vendré a alcanzar el nombre de la guarda cuidadosa. (132)

Para estas alturas se tiene más o menos bien configurada la imagen del Soldado pero él tiene otra muy *distorsionada* de sí mismo; aun cuando sabe que su amor no será correspondido fantasea, no con obtenerlo sino con las inventadas razones por las cuales no lo obtendrá, acusando la mutabilidad y antojo de la fregona sin aceptar sus propios defectos. Se ven opuestos nuevamente la *apariencia* y la *realidad*, que provocan una *sonrisa leve*.

Aunado a la imagen que ya nos proyecta el personaje se encuentra el cambio brusco de actitudes que presenta cuando se enfrenta a las imaginadas amenazas; por ejemplo con Manuel, el mercader de mercería; el Soldado al ver que Cristina sale a recibirlo, le pregunta si la conoce, a lo que el Manuel responde.

UNO. Sí, conozco; pero, ¿por qué me lo pregunta vuesa merced?

SOLD. ¿No tiene muy buen rostro y muy buena gracia?

UNO. A mí sí me lo parece.

SOLD. Pues también me parece a mí que no entre dentro desa casa; sino, ¡por Dios de molelle los huesos, sin dejarle uno sano! (134)

En esta pieza Cervantes desarrolla el mismo mecanismo que plantea en *El juez de los divorcios* con el esposo de Guiomar, como apuntamos en ese momento el Soldado se ajusta al tipo tradicional pero se nos asoman algunas de las capas subyacentes, de manera tal que el efecto que nos provocaría fácilmente el sentimiento de superioridad se ve rebasado por la conmiseración mas no por la simpatía. El Soldado es un personaje que conforme avanza el entremés se nos aparece cada vez más patético y ridículo, sobre todo comparado con el

Sacristán quien se nos presenta desenfadado, ingenioso y alegre, casi exitoso; para este último la contienda por Cristina es un mero pasatiempo, para el Soldado es un propósito que lo evade de su condición de militar desempleado, empobrecido y sin objetivo ni lugar en la sociedad española del siglo XVII, parece tener una visión muy distorsionada de sí mismo con su estilo solemne y rimbombante absolutamente dislocado y caduco empero asoma una conciencia de que es solamente una pose, no es un personaje agradable pues a nadie le gusta la seriedad en una pieza de tono jocoso mas no por eso resulta sencillo reír abiertamente de él.

EL VIZCAÍNO FINGIDO

Cristina es una alcahueta sevillana reconocida por su ingenio, Quiñones y Solórzano son unos tracas que planean burlarla, con este fin Solórzano se hace pasar por el criado de un supuesto vizcaíno adinerado, representado por Quiñones. Solórzano le propone a Cristina que a cambio de una cadena muy valiosa ella le dé una pequeña cantidad de dinero además de prepararles una vasta cena; el trato parece aceptable porque la cadena ha sido valuada en mucho más de lo que ella podría gastarse en esos menesteres así que accede. Una vez terminada la cena se retiran los invitados pero Solórzano regresa a exigir la cadena de regreso a cambio de lo que Cristina había gastado anteriormente so pretexto de que el padre del vizcaíno estaba agonizando y quería ver la cadena de regreso; ella accede a devolverla pero él la acusa de cambiarla por una falsa, finalmente acuerdan un supuesto engaño contra Quiñones en el cual le entregan la cadena falsa y Cristina asume todos los gastos de la noche.

Primera. Solórzano y Quiñones discuten su plan, este último pregunta cuáles podrían ser las razones para burlar a una mujer.

QUIN. ¿Tanta honra se adquiere, o tanta habilidad se muestra en engañar a una mujer, que lo tomáis con tanto ahínco y ponéis tanta solicitud en ello?

SOL. Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar los tejados arriba; quiero decir, que no ha de ser ofensa de Dios, ni con daño de la burlada; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno. (150)

Este fragmento resulta interesante pues manifiesta una antijerarquización de corte humanista ya que no se trata sólo de la burla a una mujer, ni de aprovecharse de ella por ser inferior pero tampoco poniéndola en un pedestal sólo por su condición de género, Solórzano afirma que es un gusto burlarla porque ella anteriormente ha burlado a muchos y representa un reto por su ingenio ya que así ha sido caracterizada anteriormente, además se presenta como una burla sin afán de castigar ni perjudicar sino de un juego de astucia. La comicidad se presenta a partir del contraste entre la *expectativa* y el *resultado* pues se trata de un esquema preestablecido que varía con la presentación de Solórzano, la cual causa *extrañeza* y desemboca en una *sonrisa leve* de complicidad con el tracista.

Segunda. La siguiente es una secuencia basada en el contraste entre la *expectativa* y el *resultado*, se crea una gran *expectativa* por parte de Brígida que llega con una noticia sumamente importante y resulta ser un asunto sin aparente relevancia, lo que causa una creciente acumulación de tensión en el espectador que se resuelve en un *risa franca* cuando se revela el resultado.

Salen doña Cristina y doña Brígida: Cristina sin manto, y Brígida con él, toda asustada y turbada.

Crist. ¡Jesús! ¿Qué es lo que traes, amiga doña Brígida, que parece que quieres dar el alma a su Hacedor?

Bríg. Doña Cristina amiga, hazme aire, rocíame con un poco de agua este rostro, que muerto, que me fino, que se

me arranca el alma. ¡Dios sea conmigo; confesión a toda priesa! [...]

Crist. Acaba, por tu vida, amiga y dime lo que te ha sucedido, y que es la desgracia de quien yo también tengo de tener parte.

Bríg. Y ¡cómo si tendrás parte! y mucha, si eres discreta, como lo eres. Has de saber, hermana, que, viniendo agora a verte, al pasar por la puerta de Guadalajara, oí que, en medio de infinita justicia y gente estaba un pregonero, pegronando que quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles.

Crist. Y ¿esa es la mala nueva? (150-1)

La reacción de Brígida es muy desproporcionada y resulta ser muy cómica sobre todo al observar la de Cristina ante la noticia, parece un recurso gratuito sólo para hacer más eficiente la pieza y caracterizar a las mujeres; sin embargo también sirve para introducir un comentario sobre la justicia y las nuevas leyes para las prostitutas así como para burlarse sobre la empresa militar.

Crist. Yo creo, hermana, que debe ser alguna reformatión de los coches: que no es posible que los quiten de todo punto; y será cosa muy acertada, porque, según he oído decir, andaba muy de caída la caballería en España, porque se empanaban diez o doce caballeros mozos en un coche, y azotaban las calles de noche y día, sin acordárseles que había caballos y jineta en el mundo; y como les falte la comodidad de las galeras de la tierra, que son los coches, volverán al ejercicio de la caballería, con quien sus antepasados se honraron.

Tercera. Solórzano se revela a sí mismo como un ladrón pero pasa por caballero, se trata de un doble juego entre el discurso la apariencia y la realidad.

Sol. Vuestra merced perdone el atrevimiento, que la ocasión hace al ladrón: hallé la puerta abierta y entréme, dándome ánimo al entrarme, venir a servir a vuestra merced, y no con palabras, sino con obras; y, si es que puedo hablar delante desta señora, diré a lo que vengo, y la intención que traigo. (151)

La complicidad con el lector es fundamental, provoca una *expectativa* que se libera en una *sonrisa* que la delata.

Tercera. Se trata de uno más de los comentarios de Cervantes hacia los poetas y su condición de pobreza.

Bríg. Esta, Cristina mía, no sólo es ventura, sino venturón llovido. ¡Desdichada de mí! y ¡qué desgraciada soy, que nunca topo quien me dé un jarro de agua, sin que me cueste mi trabajo primero! Sólo me encontré el otro día en la calle a un poeta, que de bonísima voluntad y con mucha cortesía me dio un soneto de la historia de Píramo y Tisbe, y me ofreció trescientos en mi alabanza.

Crist. Mejor fuera que hubieras encontrado con un ginovés que te diera trescientos reales. (155)

La *risa franca* se provoca por la distorsión que se presenta entre los *finés* y los *medios*, contrastan los fines del poeta con los intereses que manifiestan Cristina y Brígida así como la *expectativa* que se tiene sobre el cortejo a una dama en el cual no se pensaría en darle vulgar dinero si se le pueden dar versos, pero también se trata de una realidad dislocada.

En general la secuencia cómica principal es la de la burla que hace Solórzano a Cristina pero se desarrolla a lo largo del entremés, las microsecuencias nos revelan algunas de las condiciones en las que se produce la pieza y manifiestan las inclinaciones humanistas de Cervantes, por ejemplo en la ruptura de jerarquías y presupuestos así como los juegos de ingenio sin afán de menoscabar al contrincante.

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS

Chanfalla, Chirinos y Rabelín traman una treta que consiste en presentar ante una comunidad un supuesto espectáculo cuya premisa básica es que sólo aquellos que posean pureza de sangre, es decir que sean hijos legítimos de familias con linaje cristiano, podrán observarlo. Presentan

la propuesta al Gobernador y otros funcionarios quienes en su afán de exhibir la pureza de su linaje aceptan y entregan un pago por anticipado.

El día de la función se reúne la comunidad pacíficamente a disfrutar de las inventadas maravillas del retablo que todos fingen ver por no revelar alguna mancha en su honra hasta que irrumpe un furrier demandando alojamiento para una compañía; en un inicio todos deciden asumir que es parte de la ficción, el furrier evidencia la aparente locura colectiva y dice no ver nada de lo que ellos sostienen que se presenta en el retablo, ante esta confesión la comunidad lo acusa de ilegítimo, el furrier responde enfrentando a todo aquel que lo mencione y se desata una batalla. Chirinos y Chanfalla se escabullen entre el alboroto sin que su treta sea descubierta y listos para presentarla en otro lugar.

Primera. Los cuatro momentos cómicos que sostienen la secuencia narrativa general son, en primer lugar, la presentación del espectáculo a los funcionarios ya que en este punto se establece la relación entre éstos y los tracistas; se nos presenta al Gobernador, el alcalde Benito Repollo, el regidor Juan Castrado y al escribano Pedro Capacho como personas no sólo ingenuas sino manipulables, su error de carácter se fundamenta en su preocupación por las apariencias y el cuidado de su honra. Por otro lado, los tracistas hacen gala de su ingenio y aprovechan la situación para sus fines.

Chanf. Si os han de dar a parte medida del cuerpo, casi será invisible. Chirinos, poco a poco estamos ya en el pueblo, y estos que aquí vienen deben ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda [...]

Chanf. A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo; que, con venirlo a ser Algarrobillas, lo deseche vuestra merced. (170-1)

El primer comentario de Chanfalla es en respuesta a Rabelín, quien afirma que su valor como músico no es proporcional a su estatura (ya que es muy bajito); este pequeño juego de ingenio constituye la presentación de los personajes de manera que podamos contrastarlos con los funcionarios en quienes se evidencia un desajuste entre el *fenómeno* y la *manifestación*, es decir, una falta de decoro, pues al tener un cargo público se espera que posean inteligencia y sentido, cuya carencia se acentúa al compararlos con el ingenio de los tracistas.

Segunda. Cuando Chanfalla describe el espectáculo a los funcionarios observamos una contradicción entre la *aparición* y la *realidad* ya que se presenta una falsa autoridad que lleva el engaño en el mismo nombre, premisa que alerta al lector sobre la ironía.

Chanf. Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el *sabio Tontonelo*, debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no se habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas no oídas, de mi retablo. (171-2)

El oxímoron no resulta evidente para los funcionarios quienes sólo responden:

Ben. Ahora echo de ver que cada día se ven en el mundo cosas nuevas. Y ¡qué! ¿se llamaba Tontonelo el sabio que el Retablo compuso?

Chir. Tontonelo se llamaba, nacido en la ciudad de Tontonela: hombre de quien hay fama que le llegaba la barba a la cintura.

Ben. Por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabihondos. (172)

Tercera. La obviedad de la *incongruencia* y la respuesta del alcalde constituyen un contraste entre la *expectativa* y el *resultado*. Comienza a formarse un vínculo de complicidad entre el lector y los

tracistas, mientras que los funcionarios pierden de vista lo evidente en pro de detalles insignificantes y silogismos ridículos como el hecho de que asocien una característica física (como el uso de una barba larga) con un rasgo de inteligencia o carácter, evidenciando así su preocupación por la apariencia.

Este primer momento es fundamental para la presentación de los personajes; por la propia naturaleza del género entremesil es imposible desarrollarlos cabalmente, sin embargo Cervantes utiliza dos breves secuencias cómicas para brindar al lector la información necesaria sobre ellos, su comportamiento y, en general, plantea la dinámica de toda la pieza.

El siguiente momento que cabe destacar es, evidentemente, el espectáculo en sí, el cual se basa en la limpieza de sangre, ésta es el móvil; a partir de ella se construye el pacto con los espectadores, de eso se trata: si eres cristiano viejo gozarás de una buena función. El sello de calidad se extiende más allá de los espectadores y también califica al espectáculo.

Ben. ¿Músico es este? Métnle también detrás del repostero, que, a trueco de no velle, daré por bien empleado el no oille.

Chanf. No tiene vuestra merced razón, señor alcalde Repollo, de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cristiano, y hidalgo de solar conocido.

Gob. ¡Calidades son bien necesarias para ser buen músico!
(176)

En este fragmento observamos una incongruencia entre el *fenómeno* y el *contexto* en tanto que las cualidades que posee Rabelín (ser un buen cristiano e hidalgo) no corresponden al ámbito en el cual se le evalúa, es decir, en su cualidad de músico. El desajuste causa intranquilidad en el lector pero se rompe la tensión con una sonrisa leve que denota la complicidad que se estableció con los tracistas.

Cuarta. Una vez establecido el pacto y el espectáculo en pleno, los espectadores comienzan a elaborar las inventadas escenas, unos las enuncian otros las complementan, se convierten en los autores de la función; se trata de un juego en que todos participan y en el cual pierde quien no ostente su legitimidad a través de su imaginación.

Ben. ¡Téngase, cuerpo de tal conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido al holgar, quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan los buenos!

Cap. ¿Veisle vos, Castado?

Juan. Pues ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?

Cap. Milagroso caso es este: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.

Chir. ¡Guárdate, hombre, que sale el mesmo toro que mató al ganapán de Salamanca! ¡Échate, hombre; échate, hombre; Dios te libre, Dios te libre!

Chanf. ¡Échense todos, échense todos! ¡Hucho ho! ¡hucho ho! ¡hucho ho! (176-7)

Esta secuencia tiene particular gracia por su carácter lúdico; es el equivalente a ver a un grupo de niños jugando a los piratas sobre la tabla de planchar o a una pareja que baila solitaria al ritmo del silencio. Encontramos una dislocación entre el *fenómeno* y la *manifestación* como si se encontraran desfasados, en universos diferentes. El desajuste tiene una gran carga de tensión que se libera en una franca *carcajada*.

Quinta. Todo el juego fluye con una fingida naturalidad y las sensaciones reales de los espectadores pasan desapercibidas hasta que encontramos la grieta que revela la falla.

Ben. El diablo lleva en el cuerpo el torillo; sus partes tienen de hosco y de bragado; si no me tiendo, me lleva de vuelo.

Juan. Señor Autor, haga, si puede, que no salgan figuras que nos alboroten; y no lo digo por mí, sino por estas mochachas, que no les ha quedado de gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro.

Cast. Y ¡cómo, padre! No pienso volver en mí en tres días; ya me vi en su cuernos, que los tiene agudos como una lesna.

Juan. No fueras tú mi hija, y no lo vieras.

Gob. Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla¹⁹. (177)

Es en el Gobernador en quien notamos la sensación de incertidumbre e inseguridad ante el vacío, él no ve nada y no participa del juego, se nota descolocado y no se integra a la comunidad. Él es consciente de su ilegitimidad, por esta razón no se enoja, no reniega ni deja al descubierto a los tracistas sino que asiente a todo en su afán de no quedar expuesto.

Sexta. La segunda oportunidad de revelar el engaño es cuando el sobrino de Benito Repollo baila con la judía. Según la premisa ésta no podría participar del espectáculo porque es ilegítima pero finalmente la fiesta y el juego de imaginación superan esa barrera, para este punto los participantes se divierten y disfrutan del engaño.

Cap. ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!

Ben. Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo ve estas maravillas?

Chanf. Todas las reglas tienen una excepción, señor Alcalde. (180)

Los tracistas que durante el espectáculo casi no participan salen en este momento a disipar las dudas sobre su espectáculo con una respuesta simple y sin ingenio que deja satisfecho al público.

¹⁹ En la edición de Spadaccini, los diálogos del Gobernado están en “aparte”.

El tema de la honra sale a relucir desde la presentación del espectáculo a los funcionarios y se anticipa que será su más grande debilidad, se plantea el germen de lo ridículo, principalmente en contraposición con el ingenio de los tracistas; se los ridiculiza sin generar empatía hacia ellos, como hemos visto en otras piezas como *La guarda cuidadosa* o *El juez de los divorcios*, se parece más a la exposición de los candidatos de *La elección de los alcaldes de Daganzo* pero en esta ocasión sí hay quienes aportan una perspectiva fuera de la sinrazón y el absurdo.

La complicidad con el lector se vuelve fundamental para esta pieza ya que sólo éste y los tracistas tienen la capacidad de notar la incongruencia entre los fines y sus medios o la más evidente, la del fenómeno con su contexto.

En particular *El retablo de las maravillas* resulta muy festivo pues además de no tomarse en serio la situación y caer en un ambiente generalizado de absurdo, los espectadores están jugando, hacen uso de su imaginación y se integran como comunidad, a partir del engaño y la apariencia se revela una faceta humana de ellos, refrescante y divertida. Este ambiente contrasta con el desenlace ya que estábamos acostumbrados al término festivo con música y baile que en esta ocasión sustituye un enfrentamiento causado por un elemento ajeno a la comunidad y su intromisión en la dinámica.

LA CUEVA SE SALAMANCA

Leonarda se despide afectadamente de su esposo Pancracio, en cuanto éste parte, su esposa y Cristina, su criada, comienzan a preparar un banquete para el encuentro con sus amantes, un barbero y un sacristán, hasta que irrumpe un estudiante. El inesperado visitante pide posada, solicitud a la que con algunas reservas acceden.

Los amantes se encuentran y se disponen a festejar mientras que en el camino Pancracio se encuentra con su compadre con quien sostiene una charla, luego de la cual decide regresar a su casa pues extraña a su mujer. Cuando llega, el Barbero y el Sacristán se esconden; sin embargo se alarma al encontrar al Estudiante, quien lo tranquiliza explicando su situación y diciéndole que conoce artes ocultas que le permitirían aparecer dos demonios.

Pancracio queda maravillado por el discurso del Estudiante y le pide que traiga a los demonios; entran el Barbero y el Sacristán con el banquete que las mujeres habían preparado. Pancracio solicita al Estudiante que le enseñe sus secretos pero se conforma con el festejo del cual participan todos los presentes.

Primera. En la entrada de la pieza se nos presenta a una Leonarda devota y afectada por la partida de su marido; Cristina interfiere cuando la escena llega a su clímax y su ama se encuentra a punto del desmayo.

Crist. Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuestra merced le ha de hacer.

Leonarda. ¿Holgar yo? ¡Qué bien estás en la cuenta, niña! porque, ausente de mi gusto, no se hicieron los placeres ni las glorias para mí; penas y dolores sí.

Panc. Ya no lo puedo sufrir. Quedad en paz, lumbre destos ojos, los cuales no verán cosa que les dé placer, hasta volveros a ver.

Éntrase Pancracio.

Leonarda. Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos.

Crist. Mil veces temí que con tus extremos habías de estorbar su partida y nuestros contentos.

Leonarda. ¿Sí vendrán esta noche los que esperamos?
(186-7)

Es hasta este momento, después de un largo desplante de falsa afección, que se dejan ver en un muy brusco cambio de tono las intenciones de las señoras de la casa. La tensión que se genera por el contraste de actitudes en la *apariencia* y la *realidad* es muy grande; acrecienta su efecto al ser presentado de manera repentina y *sorpresiva*, generando una reacción de *desconcierto* y finalmente, luego del crecimiento exponencial de la tensión, se resuelve en una *carcajada*.

La entrada del Estudiante parece absolutamente irrelevante ya que en realidad no es el asunto en torno al cual se desarrolla la trama, sólo genera tensión adicional, augura el conflicto, fortalece el vínculo de complicidad con el lector y funcionará como un elemento fundamental en desenlace de la pieza; sin embargo su presentación no implica una situación cómica, sino exclusivamente festiva.

Es característico del teatro breve de Cervantes desarrollar los personajes típicos a partir de escuetas pinceladas, como en el caso de la presentación del Barbero y el Sacristán.

Sac. ¡Oh, que en hora buena estén los automedones y guías de los carros de nuestros gustos, las luces de nuestras tinieblas, y las dos recíprocas voluntades que sirven de bases y columnas a la amorosa fábrica de nuestros deseos! [...]

Barb. Eso tengo yo bueno, que hablo más llano que una suela de zapato; pan por vino y vino por pan, o como suele decirse (190).

Segunda. El lector del periodo está familiarizado con los estereotipos del Barbero y el Sacristán, Cervantes los hace evidentes y los usa para crear un *contraste* cómico entre el *fenómeno* y su *manifestación*, presentado en una forma *ingeniosa*. De esta manera consigue esbozar el carácter de los personajes; poniéndolos en oposición logra crear un conflicto con su entorno, dislocarlos, generar extrañeza y crear un vínculo de complicidad con el lector, que se resuelve en una *sonrisa discreta*.

Considero este recurso preciso e innovador dentro de la tradición del teatro breve ya que además esta microsecuencia permite introducir una aseveración interesante en boca de Cristina:

Crist. Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aun más, que supo Antonio de Nebrija; y no se dispute agora de ciencia, ni de modos de hablar: que cada uno habla, si no como debe, a lo menos como sabe; y entrémonos, y a manos a la labor, que hay mucho que hacer²⁰.

Como en otras donde el autor usa un recurso similar, la comicidad de esta secuencia radica en el desajuste entre el *fenómeno* y la *manifestación*, ya que en primer lugar presenta a Cristina como alguien a quien no debemos tomar demasiado en serio para después poner en su boca una aseveración a partir de la cual pone de manifiesto algunos de los principios básicos de Humanismo: la recuperación de la experiencia y del saber popular como fuentes dignas de conocimiento, a partir de las cuales se adecua el lenguaje, en oposición a la jerarquización de éste²¹. La propuesta causa desconcierto en el lector pero decide dejarlo pasar resultando en una sensación de satisfacción al reconocer la anormalidad.

Tercera. Mientras su esposa y su criada disfrutaban de la velada, Pancracio se encuentra con su compadre y sostienen una breve conversación sobre las virtudes de Leonarda, la cual será el detonante que lo motiva a regresar a su casa.

Panc. A mí no se me da nada; que antes gusto de volverme y pasar la noche con mi esposa Leonarda, que en la venta; porque la dejé esta tarde casi para espirar, del sentimiento de mi partida.

Comp. ¡Gran mujer! ¡de buena os ha dado el cielo, señor compadre! Dadle gracias por ello.

²⁰ *Idem*

²¹ Me parece que tiene relación las propuestas de Juan de Valdés en el Diálogo de la Lengua.

Panc. Yo se las doy como puedo, y no como debo; no hay Lucrecia que se le llegue, ni Porcia que se le iguale: la honestidad y recogimiento han hecho en ella su morada (191).

Ésta es una secuencia paralela a la primera, en la cual se presenta la afección fingida de Leonarda y se revelan sus verdaderas inclinaciones. La conversación entre Pancracio y su compadre no es cómica por sí misma, sin embargo adquiere este tono por la relación de complicidad que previamente se ha formado con el lector. Evidencia un error porque es un engaño, no es que el esposo tenga una imagen autodistorsionada de su mujer (como sería el caso de don Quijote, quien voluntariamente distorsiona la realidad) sino que está siendo burlado. El *error* se establece por el contraste entre la *apariencia* (realidad para Pancracio) y la *realidad* que el lector conoce y de la cual es cómplice; la presentación de Leonarda como mujer virtuosa provoca *intranquilidad* y aumenta la tensión que no termina de desaparecer en una *risa mental*.

Cuarta. En relación directa con la anterior, esta secuencia ridiculiza aún más a Pancracio en tanto que aunque distingue un peligro pero confía plenamente en su esposa e incluso le ofrece ayuda, sin darse cuenta de que es el menor de sus males.

Panc. ¿Estudiante encerrado en mi casa, y en mi ausencia? ¡Malo! En verdad, señora, que, si no me tuviera asegurado vuestra mucha bondad, que me causara algún recelo este encerramiento. Pero vé, Cristina, y ábrele; que se le debe haber caído toda la paja a cuevas (194).

La secuencia presenta un *desajuste* entre el *fenómeno* y su *contexto* que genera *intranquilidad* en el lector pues parece que por fin las burladoras serán atrapadas sin embargo la ingenuidad de Pancracio hace que la tensión se libere en una *risa franca*.

En realidad esta breve secuencia sintetiza la esencia del entremés, el asunto principal no es el Estudiante sino sólo un distractor y el elemento de escape para Cristina y Leonarda

quienes finalmente no logran su objetivo invictas por su propio ingenio si no por el de su huésped.

Quinta. Finalmente el desajuste entre el *fenómeno* y el *contexto* se acrecienta y con él la sensación de *intranquilidad* por parte del lector en vista de la, aparente e inminente revelación del engaño; en cambio lo que se hace más evidente es la ingenuidad de Pancracio quien, admirado por la habilidad del Estudiante para encarnar demonios acepta el engaño y todos juntos conviven y festejan armónicamente, desencadenando un *risa franca*.

Crist. ¿Y estos, han de cenar con nosotros?

Panc. Sí, que los diablos no comen.

Barb. Sí comen algunos, pero no todos; y nosotros somos de los que comen.

Crist. ¡Ay, señores! Qué sense acá los pobres diablos, pues han traído la cena; que sería poca cortesía dejarlos ir muertos de hambre, y parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien.

Leonarda. Como no nos espanten, y si mi marido gua, quédense en buena hora.

Panc. Queden; que quiero ver lo que nunca he visto [...]

Crist. Basta; ¿Qué también los diablos con poetas?

Barb. Y aun todos los poetas con diablos [...]

Leonarda. Pues en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por mi honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle (199).

No sólo Pancracio queda como un estulto feliz y conforme por aceptar al amante de su esposa en su propia mesa sino que además Leonarda aprovecha la ocasión para reiterar frente a él su imagen de mujer honesta y recatada.

La cueva de Salamanca es el entremés con una más clara filiación a la tradición boccacciana en donde es castigado aquel que carece de ingenio, es estulto e ingenuo y es incapaz de ver lo obvio, en este caso Pancracio es el objeto de la burla y es una burla sin simpatía aun si no es agresiva y destructora sino que se queda en el tono de lo festivo e inocente.

EL VIEJO CELOSO

Lorenza es una mujer joven casada con un anciano llamado Cañizares, quien es excesivamente celoso; vive con ellos la sobrina de éste, Cristina, una mujer alegre y vital. Un día junto con Ortigosa, su vecina, Cristina planea un encuentro entre Lorenza y un galán para que, al fin, pruebe los placeres carnales propios de su edad que su marido no puede brindarle. En un inicio, Lorenza se muestra reacia a aceptar el encuentro pues es una mujer honesta y recatada que busca guardar su honra; está temerosa de que su marido pueda descubrir el engaño y las consecuencias que traería.

Un día con la excusa de vender un tapiz decorado con figuras del *Orlando furioso*, llega Ortigosa a la casa junto con el galán escondido; le cuenta a Cañizares sobre su necesidad y le ofrece la mercancía pero como éste es muy celoso, la apura dándole una limosna y la echa de la casa; Lorenza se enoja y reacciona aceptando al galán, quien a escondidas se escabulle hacia un cuarto dónde él y la joven se encierran a disfrutar su encuentro. Mientras tanto como venganza le dice a su marido todo lo que hace con su amante, los celos de Cañizares se exageran aun cuando él no vio, y el realidad tampoco sospechaba, que realmente hubiese alguien en la habitación con su mujer.

Finalmente el galán se escabulle, Lorenza sale y discute con su marido a quien termina por convencer de que todo fue una farsa motivada por su enojo. Los gritos llaman la atención del alguacil y otras personas del pueblo quienes se unen un baile.

Nos encontramos frente a uno de los entremeses con menos secuencias cómicas aunque no por eso la menos cómica, me explico: *El viejo celoso*, no presenta más que una gran secuencia cómica, no hay microsecuencias intermedias en las cuales se libere paulatinamente la tensión generada por el contraste que se manifiesta, sobre todo, en la *distorsión*; por el contrario, se encargan de acrecentarlo y provocar en el lector una constante sensación de *desconcierto e intranquilidad* para finalmente explotar en una *carcajada* al final de la pieza.

En vista de la particularidad del mecanismo cómico en este entremés, seleccioné algunos momentos relevantes para la construcción de la tensión y el desarrollo de los personajes.

En un primer momento se nos presenta a una Lorenza tímida, reprimida, con miedos y frustraciones con respecto a su matrimonio ya que su esposo es un anciano celoso, incapaz de proveerle la estimulación sexual y vital que una mujer joven requiere en una relación. Se encuentra aislada debido a los temores de Cañizares, quien le permite por única compañía la de su sobrina Cristina, sin saber que en realidad ese fue su más grande error pues se trata de otra joven mujer, muy diferente a su esposa; está llena de vitalidad, sensualidad y tiene una personalidad agresiva. Junto con Ortigosa, Cristina incita a su tía a experimentar su propia sensualidad con un galán, ante lo cual Lorenza se resiste por guardar su honor. El autor, no conforme con plantear el conflicto, procura desarrollo a los personajes:

Ort. Ande, mi señora doña Lorenza, no se queje tanto;
que con una caldera vieja se compra otra nueva.

Lor. Y aun con eso y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?
(203)

Resulta interesante como Cervantes utiliza una de las fuentes más importantes para el Humanismo: el saber popular; generalmente los dichos populares aportan contundencia a algún argumento, brindan confort y consuelo pero lo que se nos revela detrás de este en particular es una realidad dinámica que es incapaz de ser reducida, se nos plantea con apasionamiento la inconformidad de Lorenza y el consuelo no tiene cabida. Lo que pudo quedarse en un comentario pícaro y cómplice por parte de Ortigosa para convertirse en una microsecuencia cómica se ve inmediatamente opacado por el discurso de Lorenza, el cual cambia el tono festivo, genera tensión y desconcierto en el lector. El tono se intensifica al introducir el diálogo con Cristina en donde exponen sus quejas y deseos de libertad y vitalidad.

En un mecanismo similar al que observamos en *La cueva de Salamanca* con el Barbero y el Sacristán, Cristina y Lorenza se caracterizan a través de la oposición:

Lor. Algún espíritu malo debe hablar en ti, sobrina, según las cosas que dices.

Crist. Yo no sé quién habla; pero yo sé que haría todo aquello que la señora Ortigosa ha dicho, sin faltar punto.

Lor. ¿Y la honra, sobrina?

Crist. ¿Y el holgarnos, tía?

Lor. ¿Y si se sabe?

Crist. ¿Y si no se sabe?

Lor. Y ¿quién me asegurará a mí que no se sepa?

Ort. ¿Quién? la buena diligencia, la sagacidad, la industria; y sobre todo, el buen ánimo y mis trazas (205).

Hasta este punto se libera un poco de tensión después del diálogo entre las jóvenes y se torna un poco más festivo. Además, este fragmento será importante al momento de contrastar a Lorenza luego de su transformación.

Otro de los mecanismos para la caracterización de los personajes es a través de anécdotas, como en el caso de Cañizares:

Lor. ¡Digo! que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras, por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche (206).

Si consideramos que el teatro es el género de la acción en tanto que la caracterización de los personajes y el desarrollo de la trama se desarrollan a partir de esta resulta atípico, sobre todo para el teatro breve de la época, que uno de los personajes tome la palabra como narrador para caracterizar a otro de los personajes, Bentley (1985) comenta que este procedimiento es un rasgo del teatro cervantino en el cual se nota la influencia de su estilo como novelista. En un momento posterior observamos como la caracterización de Cañizares como celoso patológico se convierte en un tema cuando él mismo toma la palabra al conversar con su compadre.

Comp. Compadre, error fue, pero no muy grande; porque, según el dicho del Apóstol, es mejor casarse que abrasarse.

Cañ. ¡Que no había que abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, compañía busqué, compañía hallé; pero Dios lo remedie, por quien él es.

Comp. ¿Tiene celos, señor compadre?

Cañ. Del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que le vapulean (209).

En la misma conversación con su compadre, Cañizares continúa caracterizando los celos que siente por Lorenza y los justifica al reconocer que él no puede brindarle lo que necesita. Cuando regresa a su casa, las manifestaciones de su condición se acrecientan y aún más cuando llega Ortigosa a ofrecer el tapiz en el cual se encuentra escondido el galán.

Primera (y única). Para unificar esta secuencia recapitulemos: Lorenza es una mujer inocente, inconforme que desea experimentar su sensualidad pero se encuentra casada con un hombre anciano y celoso que la mantiene encerrada con la compañía exclusiva de su sobrina, quien la induce a serle infiel con un galán; su vecina orquesta un encuentro sobre el cual ella no se siente muy convencida. Cuando llega Cañizares después de conversar con su compadre la inquiere sobre sus actividades y compañías, llega Ortigosa a ofrecer un tapiz decorado con personajes masculinos del Orlando furioso; Cañizares el anciano enloquece de celos y su desplante convence a Lorenza para concretar el encuentro con el galán, éste se escabulle hacia una habitación sin que el esposo celoso se dé cuenta.

Lor. Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje; y ¿qué ha dicho esta vecina para que quedéis con la ojeriza contra ella? Todas vuestras buenas obras las hacéis en pecado mortal: dístele dos docenas de reales, acompañados con otras dos docenas de injurias, boca de lobo, lengua de escorpión y silo de malicias.

Cañ. No, no, a mal viento va esta parva; no me parece bien que volváis tanto por vuestra vecina.

Crist. Señora tía, éntrese allá dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

Lor. Así lo haré, sobrina; y aun quizá no se me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehuse (214-5).

En este momento nos encontramos frente a una Lorenza decidida y apasionada, quien por primera vez se expresa en contra de su marido. Esta reacción causa *sorpresa* en el lector y acumula la tensión de toda la pieza. Lorenza se encierra en la habitación con su amante y comienza a relatar lo que ocurre del otro lado de la puerta.

Lor. Lavar quiero a un galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado.

Crist. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Despedácela, tío.

Lor. No hay para qué, vela aquí abierta; entre, y verá como es verdad cuanto le he dicho.

Cañ. Aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte (216).

Es en este momento que toda la tensión acumulada a lo largo de la pieza se libera en una franca carcajada. Cristina confiesa cínicamente su infidelidad pero su marido, cegado por los celos, se inquieta pero queda conforme pensando que fue sólo una cruel rabieta de su esposa.

Cañ. ¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos.

Lor. ¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su..., fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito: mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdes, de las burlas veras, y de los entretenimientos maldiciones ¡Ay, que se me arranca el alma! (217)

Observamos que Lorenza expresa de manera exagerada su supuesta indignación por el desplante celos de su marido, para esto momento sí forma parte propiamente de la secuencia cómica pues resulta incongruente el *fenómeno* (haber sido infiel a su esposo) frente a la *manifestación* de su indignación; esta *incongruencia* causa cierta extrañeza en el lector pues sabe que

en realidad Lorenza desea hacer reclamos a su esposo aunque por razones muy diferentes pero al mismo tiempo es cómplice de su infidelidad; la tensión se libera en una risa *moderada*.

El resultado del mecanismo es contundente y, en realidad, atípico en los *Entremeses*, los cuales en general no tienen un efecto tan estrepitoso ya que la tensión se libera a lo largo de la trama en las microsecuencias. En esta pieza no hay discursos abruptos y desconcertantes sino que toda ella es una apología de la vitalidad, la libertad y sobre todo el ingenio.

CONCLUSIONES

Según hemos visto los entremeses cervantinos presentan elementos que los hacen únicos y contamos con varios trabajos que buscan valorarlos a partir ya sea de su relación con otras piezas del género, la comedia o de su contexto social. Las principales posturas al respecto son que los *Entremeses* son una sátira social o piezas burlescas, ya sea que hagan un llano retrato social a partir de tipos y viñetas de costumbres o bien un retrato estetizado de lo popular, herederos directos de la *novella* italiana y en el último de los casos pensar que los *Entremeses* son un ejercicio de experimentación cervantina no lograda adecuadamente ya que evidencia rasgos atípicos para el género que en realidad tendrían más congruencia con su narrativa.

De manera que cabe preguntarnos ¿qué es lo que hace Miguel de Cervantes en los *Entremeses*? ¿desde dónde debemos acercarnos y valorarlos? y sobre todo ¿qué función cumple la comicidad dentro de estas piezas? ¿tienen el exclusivo fin de divertir y entretener, manifiestan una crítica a los vicios de una sociedad absurda y corrupta, son la representación estetizada de la sociedad española del siglo XVII o son una muestra de literatura ejemplar de corte italiano?

Si consideramos las piezas dentro del género burlesco, el objetivo de Cervantes sería exclusivamente divertir y entretener, entonces el autor preferiría desarrollar mecanismos cómicos eficientes en lugar de exponer algunos de sus ideales humanistas²²; sin embargo notamos que en repetidas ocasiones desperdicia elementos que harían más eficientes las piezas para dar cabida a algún discurso como el de Mariana en *El juez de los divorcios*, en el cual expone

²² Cervantes bebe de las fuentes humanistas clásicas del siglo XVI. El humanismo es un conjunto de preocupaciones centradas en el hombre que se oponen a los valores escolásticos predominantes en la Edad Media. Se caracteriza por la búsqueda de la universalidad, la consciencia de una sociedad dinámica, las preocupaciones cívicas, la desjerarquización, tolerancia, dignidad humana, el vínculo con la naturaleza y su vínculo con el hombre, la reinterpretación laica de las fuentes clásicas, las preocupaciones filológicas. Vid (Romano, 1987:128-57) y (Fernández, 2000).

preocupaciones relacionadas con la vida civil y la dignidad humana, en tanto capacidad de elegir el mejor estado para sí mismo; el cambio de tono en medio de la secuencia cómica trunca en efecto que desembocaría, probablemente, en una carcajada pero en su lugar recupera la secuencia con el comentario del Procurador y sólo consigue una risa moderada.

Por otro lado, ¿Cervantes critica los vicios de una sociedad absurda o es una representación estetizada de la sociedad española del siglo XVII? Pensemos que si el objetivo es hacer una sátira de los vicios, las piezas presentarían tipos caricaturescos, con comportamiento absurdo, evidenciarán errores y deformaciones, mostrarían incongruencias y se posicionarían distantes al lector para que éste pueda advertir el desajuste y generar un sentimiento de superioridad por su calidad moral. Mientras que si los *Entremeses* fueran un conjunto de viñetas que buscan retratar en forma ideal la sociedad española contemporánea al autor encontraríamos piezas cuya trama sólo fungiera como marco de una galería de tipos y figuras.

En efecto, encontramos una realidad estetizada, o como lo llamaría Adriana Lewis un popularismo estilizado, recurso mediante el cual se busca retratar la realidad pero no en una forma meramente “realista” sino pasada por la composición estética; los personajes no resultan del todo orgánicos y naturales sino que representan ciertos ideales, además contamos con dos piezas llamadas “de revista”, cuya característica principal, es justamente, mostrar una galería de personajes en un trama burda y simple. Empero el error y el desajuste salen a la luz a cada paso, se presentan situaciones absurdas, juicios obnubilados, personajes infatuados e incongruentes. De tal manera que, ¿cuál es el objetivo de Cervantes en la composición de estas piezas? En realidad caeríamos en un peligroso terreno si optamos por una u otra opción maniqueamente, lo cierto es que el autor se mueve en ambos terrenos, ora evidenciando una

serie de desajustes, ora seleccionando y componiendo figuras y e ilustraciones de la vida cotidiana de la España del siglo XVII para ser presentadas en forma idealizada, con fines estéticos.

Ahora bien, observamos cómo se expone el desajuste en las piezas y todo apunta a que Cervantes denuncia vicios, perversiones y desvíos de una sociedad pero ¿se trata en realidad de una sátira que hace un crítica social implacable o estas galerías de tipos y viñetas constituyen una muestra de la influencia de la literatura ejemplar italiana, es decir, que no busca moralizar ni denunciar sino exclusivamente mostrarlas con el único fin de entretener y capturar la atención del público a través del morbo que despiertan dichos desajustes? La *novella* italiana se caracteriza porque “el novelista no persigue, como tal, ningún fin ético, razón por la cual utiliza, con práctica indiferencia, cualquier motivo o tema que considere apto [...] no siente el menor remordimiento de conciencia en provocar los más bajos instintos animales, en socavar la santidad de la vida familiar, burlándose de ella, en halagar los apetitos más viciosos o el afán de sensaciones malsanas (Symonds, 1977: 227”. El género entremesil tiene una gran influencia de la *novella* italiana y Miguel de Cervantes, debido a su formación, estuvo en contacto con esta cultura y por lo tanto no sería de sorprenderse que siguiera el modelo que gestó Giovanni Boccaccio al elaborar sus piezas de teatro breve; a partir de tal consideración sería válido pensar que las representaciones de los vicios y las trasgresiones de la vida social se encuentren como un mero recurso del género y no para hacer una sentencia moral, incluso podría tratarse de una vindicación del ingenio frente a otros valores éticos, pues vemos como en el caso de *El retablo de las maravillas* que no son aquellos de mayor calidad moral quienes se salen con la suya sino quienes hacen uso de su agudeza. Mas no podemos dejar de considerar que se trata de un género cómico y como tal, requiere que el objeto de la burla se muestre inferior y se ridiculice; observamos que, en efecto, se ridiculiza a aquellos que carecen de valores morales firmes y

comportamiento decoroso pero, ¿se les ridiculiza?, sí... en ocasiones, pero lo cierto es que Cervantes los ve con cierta simpatía o los desprestigia para después hacerlos portavoces de sensatos discursos que diluyen la barrera de superioridad, que no por eso deja de estar presente. Al considerar la posibilidad de que tuviera una filiación más cercana con la *novella*, deberíamos observar, al igual que en el caso de la burlesca, recursos más eficientes como la *beffa* para inducir en el lector un estado de festividad y morbo sin reparaciones ni reflexiones. Estos recursos están presentes y hay varios episodios con este fin, sobre todo en piezas como el *Retablo de las maravillas* o el *Rufián viudo*, pero no son constantes y como vimos anteriormente apela a la compasión y no siempre emite un juicio moral.

Regresemos a nuestra pregunta inicial: ¿La comicidad presente en los *Entremeses* cervantinos tienen el exclusivo fin de divertir y entretener, manifiestan una crítica a los vicios de una sociedad absurda y corrupta, son la representación estetizada de la sociedad española del siglo XVII o son una muestra de literatura ejemplar de corte italiano?

Los *Entremeses* sí tienen el fin de entretener, lo observamos en la construcción de secuencias cómicas eficaces, las cuales se refuerzan con la influencia de la *novella* italiana; sin embargo estas secuencias aunque eficaces no siempre son eficientes, lo que nos lleva a una nueva pregunta ¿esta falta de eficiencia, es decir, el mal aprovechamiento de recursos cómicos dentro de las secuencias, se debe a la falta de maestría del autor en cuanto la composición dramática o será una deficiencia voluntaria para crear algún efecto específico?

Una de las principales aportaciones de este trabajo fue revisión de los postulados de Henri Bergson, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Farré, Felicién Challayé y Marcos Victoria, entre otros, en torno a lo cómico como categoría estética, a partir de la cual presento la sistematización sus principios, propiedades y mecanismos en una superestructura en la que me

basé para el análisis de las piezas, principalmente la gradación del efecto, sin la cual habría resultado complicado medir la eficiencia de las secuencias. Los resultados del análisis nos muestran que Cervantes es plenamente consciente del funcionamiento de las secuencias cómicas y deliberadamente introduce elementos o hace un manejo deficiente de los materiales que atenta contra su eficacia; sin embargo en cada ocasión las retoma de manera exitosa aun si las deja a punto del fracaso, pero ¿por qué lo hace? ¿en qué momentos los hace?. Este tipo de mecanismo lo utiliza sobre todo cuando introduce un discurso irregular en boca de alguno de los personajes en el cual manifiesta valores de corte humanista como la dignidad, la libertad, la antijerarquía o los intereses civiles así como cuando nos revela facetas atípicas de los personajes a partir de las cuales se diluye la barrera de la superioridad y nos genera empatía hacia ellos, coqueteando con otros de los sentimientos limítrofes a lo cómico y poniendo en riesgo el funcionamiento de la pieza.

Considero que el objetivo de este manejo de los materiales es promover una, como la llamara Jesús Maestro, *comicidad crítica*; no basta con reír ni con juzgar o moralizar, Cervantes invita a la risa reflexiva, una que no termina de funcionar exitosamente porque no desea que se diluyan en una carcajada los postulados que expresa a través de sus personajes, busca una risa compasiva que dota de dignidad a una categoría estética considerada por muchos, aún en nuestro tiempo, como baja, insignificante o grosera.

La comicidad tiene fundamento en una toma de posición hacia lo que se observa, en la decisión de no tomar en serio las cosas pero también se trata de un proceso de desvalorización y revalorización que reclama la voluntad del espectador; Cervantes pone a prueba esa voluntad, estimula a partir de un proceso estético consciente la reflexión en quien lo experimenta. Lo cómico, en realidad, es una experiencia estética muy demandante ya que exige la puesta en tela

de juicio de valores presupuestos, atenta contra la estabilidad y juega con las expectativas, se entiende como un contrato en el cual se establece la disposición a reír pero aunque no sean tomados en serio, esos valores no desaparecen sino que generan una resonancia en el sujeto que percibe el desajuste.

La relación de la obra cervantina con lo cómico es un tema muy socorrido por la crítica, tal vez por ser tan cautivador. Es un hecho que este estudio no grita solo en medio de la nada, otros autores como José Ortega y Gasset, Ludovic Osterc y Américo Castro se han preocupado por lo que hay detrás de la risa de Cervantes. Ortega por ejemplo, nos dice que

Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atienen exclusivamente a la peculiar claridad del ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella (Ortega, 2004:195).

Es este uno de los asuntos principales en torno a la comicidad cervantina, debajo de la cual siempre palpita algo más profundo y que algunos se esfuerzan por simplificar siendo que “lo que hace a un problema un problema es contener una contradicción real (Ortega, 2004: 246)” y es así como ese carácter irresuelto de los *Entremeses* promueven la reflexión: nos ofrecen un problema (con toda la maravilla que puede implicar esta palabra), “de la comedia nace, a su vez, el diálogo”, uno de los recursos más preciados para la tradición humanista.

Américo castro señala sobre el autor que “si bien Cervantes no aparece en la filosofía como indagación ordenada y sistemática, lucen en su obras rasgos que deben ser recogidos para conocer el sentido filosófico de su edad (Castro:2002:25)”; tal vez si Cervantes nos expusiera en forma sistemática y ordenada sus ideas nos perderíamos de una parte fundamental

para el conocimiento: la experiencia estética y emocional que nos transmite a través del su obra.

Por otro lado Osterc afirma que el objetivo de Cervantes nunca fue divertir, sino que se trata de un humorismo puesto al servicio de la sátira, es decir, un cebo para atraer la curiosidad de los espectadores a las profundidades de su obra y mitigar el filo de su crítica; sin embargo su intención no es humillar sino exclusivamente exponer la vacuidad de la de la vida, mostrar y retratar de manera crítica. Sobre el *Quijote*, en particular, afirma que

El humor de que Cervantes darrama en su novela, excepción hecha de las escenas puramente paródicas, en las cuales tiene por misión distraer la vigilancia de la censura inquisitorial entreteniéndolo, está cargado de un hondo sentido social. La risa en el *Quijote* desenmascara y mata moral y políticamente (Osterc, 1975:91).

Como hemos visto la politización de la comicidad es un asunto recurrente; sin embargo no la considero sólo un cebo para atraer al público hacia la reflexión sino que también se trata de la diversión y el entretenimiento, así como del disfrute de los personajes, las escenas y los retratos, del morbo de la *novella* y sus asuntos escabrosos. Cervantes es un autor poliédrico que nos presenta diferentes perspectivas y hace uso de múltiples recursos, es un gran observador de la realidad y nos dispone en una zona de indeterminación, problemática y rica.

En resumidas palabras, pone a prueba la voluntad, estimula a partir de un proceso estético consciente la reflexión en quien lo experimenta. Dignifica por medio de la comprensión intelectual de las emociones a una categoría estética, con todo lo que ésta implica, considerada como poco prestigiosa, simple, insignificante y hasta inocua. Cervantes privilegia la exposición de los valores humanistas bajo los cuales fue formado y fomenta en su lector la reflexión bajo estos mismos, aun en detrimento de la eficiencia de las secuencias cómicas en su teatro breve, piezas que pertenecen a un género cómico por excelencia. Miguel de Cervantes

reta a una tradición a dar más de sí y adaptarse a la estereofonía y complejidad del alma humana.

IV

Anexo 1. Lo cómico: Una categoría estética para el análisis literario

Quien busca causas metafísicas en la risa, no es divertido.

Voltaire

Humor es posiblemente una palabra;
la uso constantemente y estoy loco por ella.

Algún día averiguaré su significado

Groucho Marx

SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DE LO CÓMICO

La aproximación hacia una caracterización de lo cómico resulta en sí misma contradictoria. Por un lado encontramos afirmaciones como la de Jean Paul: “las definiciones de lo cómico tienen, en general, el mérito y la gracia de ser todas cómicas y producir aquel sentimiento estético y aquel resultado que en vano tratan de precisar lógicamente” (Sánchez, 2007: 226), y en cierto sentido tiene razón, la reflexión sobre lo cómico requiere necesariamente acercarse de forma directa a al fenómeno, muchas veces sin poder evitar, al menos, esbozar una sonrisa cómplice. Por otro lado encontramos de muy lógica disposición, precisas y sesudas reflexiones en torno al tema; actitud necesaria para poder desentrañar los mecanismos, condiciones, causas, efectos y objetos que rodean esta categoría estética. Un claro ejemplo de la relación entre ambos enfoques es la propuesta de Marcos Victoria, quien aborda a lo cómico con rigor filosófico y declara:

Creemos que la descripción de lo cómico, por lo menos de su superestructura, es menester realizarla, no sólo con

los elementos intelectuales sino con las vivencias totales, en especial con las “esferas” tan cargadas de intenciones y tan pobres, a veces en ideas o pensamientos. Ellas nos explican la riqueza de los matices cómicos, las variaciones individuales en su percepción, su carácter irresistible (Victoria, 1941: 59).

LOS ESPACIOS DE LO CÓMICO

Sánchez Vázquez afirma que “el poder de lo cómico está, sobre todo en las plazas de los pueblos, en el lenguaje coloquial y en las fiestas” (2007:232); gracias, en parte, a la propuesta de Mijail Bajtín (1998), ubicamos lo cómico en la cultura popular o entre los estratos bajos de la sociedad, sin embargo también lo encontramos entre la clase alta; a propósito contamos, por ejemplo, con el trabajo de Jan Bremmer sobre el papel de la comicidad en las fiestas de la aristocracia griega (1999:11-16).

Podemos encontrar lo cómico tanto en la cotidianidad como en el arte, generalmente cuando se intenta poner al descubierto la inconsistencia o nulidad tanto de ideas como personajes o conductas de determinada clase o entorno social. Por esta cualidad hay quienes, como Sánchez Vázquez, observan que se desarrolla en sociedades cerradas y autoritarias, así como quienes señalan que “el despreocupado disfrute del humor y de la risa es propio de una comunidad relajada y abierta, no de una ideología ascética o de una sociedad estricta” (Bremmer, 1999: 22); por lo tanto es válido afirmar que lo cómico permea todos los estratos sociales y espacios de la cultura.

Es posible observar elementos aislados de lo cómico en gestos, actitudes, acciones o situaciones pero sin una dimensión estética y es imposible localizarlo en la naturaleza, a diferencia de otras categorías, ya que la comicidad es inherentemente humana. En el caso de su

presencia en el arte también es importante puntualizar algunos aspectos: la arquitectura, la música así como algunas prácticas artísticas como el arte abstracto están exentos de comicidad ya que la representación de la realidad humana se diluye en estas manifestaciones y por lo tanto no tolera la deformación propia de lo cómico; esta categoría estética no busca imitar la realidad sino deformarla²³. Cabe mencionar que no admite la estilización, por la misma razón: es naturalmente deforme y la estilización busca acercar al resto de las categorías estéticas hacia lo bello, dotándolo de equilibrio y armonía, tampoco es compatible con lo idealizado; sin embargo cuenta con gran riqueza y variedad de formas y matices.

En la literatura, encontramos esta categoría en la obra de autores como Moliere, Rabelais, Valle Inclán, Jorge Ibarguengoitia o Maiakovski; en las artes visuales tenemos como ejemplo piezas de Goya, Velázquez o Posada.

SUS ATRIBUTOS

La contradicción

Se ha calificado a lo cómico de incongruente, ya que, como afirma Luis Farré, “se impone lo absurdo” (1967:98), hay un desajuste o desarreglo y es evidente la falta de armonía; se nos presenta como inadecuado y, particularmente, contradictorio.

El contraste es uno de los mecanismos fundamentales para lo cómico, llevado a su máxima expresión en la contradicción; es ésta la cual evidencia el desajuste. La contradicción se puede clasificar seis principales relaciones generadoras de comicidad: expectativa/resultado,

²³ Estas son afirmaciones de Sánchez Vázquez, las cuales nos ayudan didácticamente a comprender la naturaleza de lo cómico como categoría estética en forma muy esquemática; sin embargo debemos contemplar algunas representaciones arquitectónicas, musicales y de pintura abstracta o minimalista que manejan materiales cómicos así como elementos de la naturaleza que también pueden ser percibidos como cómicos en determinado contexto. Es indispensable partir del hecho de que la apreciación estética no es unívoca, es mutable y variable de acuerdo con el contexto cultural en la que se presente.

fines/medios, fenómeno/contexto, fenómeno/ manifestación, espontáneo-vital/cotidiano-mecánico y apariencia-realidad.

a) La expectativa y el resultado

Kant veía en la contradicción entre *expectativa* y el *resultado* uno de los fundamentos de lo cómico, en “la reducción repentina a la nada de una intensa expectativa” (Sánchez, 2007:227), se presenta en una situación en la cual la espera y el resultado no son proporcionados, cuando ésta ha sido muy prolongada, muy intensa o la expectativa muy alta y se resuelve en una nulidad. Esta relación no puede presentarse en el orden inverso ya que causaría un efecto de sorpresa o asombro en un tono positivo y satisfactorio, en quien lo experimenta y empatía en quien lo observa; asimismo no siempre se encontrará dentro del universo de lo cómico; dependiendo del tratamiento, esa expectativa que resulta en nulidad puede generar decepción o frustración. Un ejemplo sería cuando un niño le pide a su mamá que le cuente un cuento y su mamá comienza con la frase “Había una vez...”, el niño se acomoda para oír la historia y ella termina la frase: “truz”, o al ver una animación de un hombre muy fornido, grande, que se acerca a otro con actitud amenazadora y cuando finalmente habla, le ofrece alguna mercancía con una voz aguda e infantil.

Una de las variaciones del contraste entre estos valores es el que se presenta entre la expectativa que se forma culturalmente sobre cosas que se dan por sentado y al verlas resueltas en la forma usual generan la satisfacción del orden y la familiaridad, en cambio cuando esta resolución no se adecua al esquema que se ha desarrollado anteriormente causa una sensación de intranquilidad la cual, con el tratamiento adecuado, tiene un efecto cómico; éste junto con el contraste entre apariencia y realidad son los dos mecanismos básicos de la ironía. Por ejemplo, si conoces a una persona que jamás ha tenido buen sentido del humor y es incapaz de contar

un chiste porque carece de gracia, lo último que se esperaría de ella —o tal vez lo único que se esperaría de ésta—sería que hiciera una tesis sobre lo cómico.

b) El fenómeno y la manifestación

Debajo del contraste entre un *fenómeno* y su *manifestación*, subyace una relación entre forma y contenido. Lo cómico no es inherente a los objetos por lo cual restringimos tal relación a un fenómeno y no hablamos de la forma en general —en el entendido de que la relación entre forma y contenido es arbitraria—. Esta relación tiene que ver con el decoro; cuando alguna persona, generalmente, de clase o rango alto: como algún académico reconocido, un militar, un gobernante, político o figura pública de cual esperamos un comportamiento en particular, guiado bajo ciertas normas o protocolos, actúa de manera inadecuada. Esto sucede cuando la persona desarrolla su rol público; por ejemplo, si un sacerdote hace bromas o juega un partido de fútbol con sus compañeros en el ámbito de lo privado, probablemente no genere una situación cómica pero si lo hace frente a su congregación, en la iglesia o bien, usando la sotana, entonces sí la genera.

c) Los fines y los medios

La contradicción entre los *fines* y los *medios* surge de la desproporción o falta de adecuación entre el uno y el otro. En este caso la relación puede darse en ambas direcciones; si los fines son muy elevados y los medios que se utilizan para alcanzarlos son muy simples, pedestres o no se encuentran al nivel de la circunstancia, por ejemplo, si el presidente de un país propusiera ante el Congreso una ley para subsanar la crisis energética regalando un saco de papas a cada familia; o bien, la situación inversa sería cuando los fines son bajos o mezquinos y los medios para conseguirlos los superan drásticamente, por ejemplo el General Santa Anna haciendo una ceremonia funeraria para la pierna que perdió en batalla o bien la irrupción en un recinto

universitario y la movilización de decenas de elementos de la policía por la denuncia del robo de un teléfono celular.

d) El fenómeno y el contexto

En el caso de la contradicción entre algún *fenómeno* y su *contexto*, puede presentarse de múltiples maneras; la causa más frecuente de la comicidad es lo insólito. Por ejemplo, si en una película estuviéramos apreciando una escena bélica hasta que de pronto, en el medio del campo de batalla, se encuentran dos soldados platicando tranquilamente sobre las labores diarias del hogar, o bien, un recurso que la comedia situacional ha explotado: introducir un discurso entre dos personajes discorde a la relación entre ellos, tal como un amigo reclamándole a otro su descuido hacia él y sus mascotas como si fueran un matrimonio y éstas sus hijos.

e) La vitalidad-espontaneidad y la mecanicidad-cotidianeidad

El contraste entre lo *vivo*, lo *espontáneo* y lo *mecánico, cotidiano* es señalado por Bergson. Esta situación se da cuando surge un evento inhabitual o extraordinario y una persona reacciona ante él de manera automática, o intenta seguir un protocolo rígido y formal cuando es evidente que no es adecuado para abordar dicho evento. Por ejemplo, un personaje que tiene como rutina entrar a una cafetería antes de ir a trabajar hasta que un día en su camino a la cafetería se encuentra con que ésta ha sido consumida por un incendio, entra en una crisis y avisa a su trabajo que le será imposible llegar ese día.

f) La realidad y la apariencia

La que existe entre *realidad* y *apariciencia* es una de las contradicciones más comunes para generar lo cómico, la preferida de la ironía. Puede manifestarse de diferentes maneras y en distintos niveles. Se trata de la incongruencia entre la esencia del objeto, persona o situación y la forma en la cual se presenta o se describe. Felicién Challaye señala particularmente el contraste entre lo físico y lo moral, en donde la ironía se torna una mordaz crítica. Un ejemplo que no tiene

esta carga moral sería cuando alguien se refiere a otra persona quien es evidentemente desagradable como “una encantadora compañía” o bien aquellos versos en los cuales Luis de Góngora se refiere a Valladolid como “valle de olor” (2001:175).

Conciencia de la contradicción

Bergson señala que “lo cómico es inconsciente” (1985:16), sin embargo cabe hacer una distinción entre los participantes del fenómeno cómico y el sujeto que recibe la experiencia estética; la consciencia es generalmente una propiedad de este último empero el objeto también puede ser partícipe. Por un lado, los involucrados, en muchas situaciones, no son conscientes de ser parte de una escena cómica (y esto puede hacerlo más gracioso), pero quien observa y nota el desajuste posee la capacidad de reír ante el desequilibrio que queda al descubierto. En palabras de Schopenhauer: “existe lo cómico cuando un hombre de claro entendimiento percibe lo ilógico (Farré, 1967:94).”

El sentimiento de superioridad

La consciencia de la contradicción genera preguntas en el espectador, una actitud crítica ante el fenómeno que observa²⁴. Luis Farré afirma que “[c]uanto más se eleve el alma y sea más inteligente, es más capaz a la par de advertir lo que carece de orden (1967:101)”; la capacidad de advertir este desajuste le otorga un sentimiento de superioridad, ya que al comprender lo ilógico obtenemos una sensación de triunfo y satisfacción.

La pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad del otro, o con nuestra inferioridad anterior (Victoria, 1941:33)

Este sentimiento de superioridad implica un desapego ante el fenómeno cómico, el sujeto es capaz de reír porque no está directamente involucrado, aun cuando el móvil de lo cómico sea la complicidad.

²⁴ Marcos Victoria desarrolla ampliamente el proceso y las relaciones entre el sujeto y la consciencia de la contradicción (49-52).

Asimismo, el sentirse superior genera placer en el espectador, principio fundamental en cualquier categoría estética, ya que podemos calificar de estético todo aquello que impresione agradablemente a nuestros sentidos²⁵.

El factor humano

Como mencionamos en la introducción a este capítulo, lo cómico no puede darse fuera de lo humano, “sólo el hombre aprecia lo cómico, sólo él es capaz de reír, en cuanto la risa expresa actitud y estimación intelectuales (Farré: 93).”

La categoría estética opuesta a lo cómico es lo trágico ya que ésta se encuentra mucho más cerca de lo sublime, y no es de sorprender, debido a que busca soluciones fuera de lo humano; lo cómico, más cercano a lo majestuoso las busca en el plano terrenal, en lo físico y por supuesto, en el hombre mismo, ya que lo cómico está íntimamente ligado con el cuerpo, la materialidad y los gestos.

Luis Farré se refiere a la comicidad como la más humana de las categorías debido a que revela la naturaleza misma del hombre, aun cuando esto implica no sólo “intrínseca fealdad sino la proclividad a un mayor descenso (1967: 91).”, además de que “lo cómico recuerda al hombre no sólo que es de este mundo, sino que precisa comportarse como sus congéneres (1967: 103).”. Es esta una de las propiedades que lo acerca a ser una categoría social.

La naturaleza social de lo cómico

Lo cómico así como uno de sus efectos, la risa, son fenómenos sociales; como hemos visto, es una categoría estética que no puede existir fuera del universo de lo humano y tampoco se puede dar en solitario: “En la soledad el hombre no se ríe (Farré,1967:96)”.

²⁵ Lilián Camacho, “Literatura española 3 (Siglos de Oro)” (Clase, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Distrito Federal, viernes 18 de octubre de 2013). Cfr. Sánchez, “Segunda parte: La relación estética del hombre con el mundo”, 2007: 75-142

Decodificar los mecanismos de lo cómico supone una complicidad entre sujetos presentes o supuestos, ésta en ocasiones se evidencia a través de la risa, la cual “requiere al menos dos o tres personas reales o imaginarias: la que provoca la risa, la que se ríe y en su caso, la que es objeto de la risa (Farré, 1967:96).” Asimismo requiere poner en juego el horizonte cultural del espectador, sus valores, grupos y conocimientos, los cuales debe compartir con el objeto de la comicidad para poder comprenderlo en su totalidad.

Esta propiedad, en parte, es lo que ha dado pie a que esta categoría se manifieste en diferentes géneros —algunos de los cuales abordaremos más adelante—, tales como el humor, la ironía, la sátira y la burla; que se revele con diferentes mecanismos, que varíe en la presentación de sus planteamientos, en el tiempo que lo hace o en el enfoque que tiene. Estas variaciones se dan debido a su carácter social, ya que debe adecuarse a diferentes circunstancias, condiciones, públicos y finalidades, lo cómico, en ocasiones, se convierte en una herramienta de interacción.

Clasificaciones

Marcos Victoria propone algunos criterios de clasificación, por ejemplo, la distinción entre lo cómico *subjetivo* y lo *objetivo*. Lo subjetivo hace partícipe al objeto, como cuando alguien voluntariamente se ridiculiza o cuenta un chiste sobre su propia persona; lo objetivo necesita ausencia de conciencia cómica en la persona u objeto que lo origina; por ejemplo, la caricatura, el sarcasmo o la ironía.

Otra de las clasificaciones es lo *interesado*, frente a lo *desinteresado*, con esta dicotomía se refiere al propósito de lo cómico, cuando éste tiene como fin, mostrar algo, censurar moralmente, dar ejemplo de algo, se utiliza como integrador social o supera la meta llana de hacer reír, se refiere a lo cómico interesado, los ejemplos más claros son lo satírico y lo cínico;

lo cómico desinteresado se puede encontrar en un plano ideal cuando se presenta espontáneamente, sin premeditación de un autor o con el fin exclusivo de hacer reír sin alguna razón aparente, podría ser una mueca involuntaria, un estornudo peculiar o un tropiezo lingüístico.

Respecto a la forma de presentarse encontramos tres tipos de comicidad: de *breve duración*, *simultáneo* y *de larga duración*. Lo cómico de larga duración “anuncia la combinación de la vivencia cómica original con otras intenciones, con otras actitudes, con una definida *Lebensanschauung*²⁶: una compleja intuición vital [...]”, es decir, se enriquece con otros matices, variedad de tonos y cambios de ritmo; lo cómico de breve duración puede darse en un sujeto “inculto, explosivo y rotundo en sus manifestaciones afectivas (Victoria, 1941:16)”, la risa es su expresión distintiva y se presenta de manera inmediata y explosiva —a diferencia de la sonrisa, que es una expresión escueta de lo cómico, del humorismo, de lo burlesco, de la caricatura o incluso de lo cómico de tono ingenuo—, en esta manifestación predomina lo breve, lo fugaz y lo instantáneo, lo inmediato, entendido como aquello que no requiere otros medios para poder ser comprendido; lo cómico simultáneo parece no tener razón aparente, se suscita por algún gesto, seña, o situación inesperada y no provocada por alguien con la intención premeditada.

Marcos Victoria también hace la distinción entre lo cómico *inculto* y lo *fino*. Califica al inculto como grosero, de rotunda presentación y de franco acontecer;

es tanto más intenso cuanto más tensión lo haya precedido, cuanto más marcado haya sido el desnivel afectivo en que se engendre, cuanto máspreciado haya sido el valor cuyo desprecio afecta al objeto cómico, cuanto más nimia o insignificante se trueca la persona. (16-7)

Lo cómico fino, por otro lado se presenta cuando

²⁶s. v. *Lebensanschauung*: “vista de la vida” [<https://translate.google.com.mx/#de/es/Lebensanschauung>]

la negación del valor no es franca; no da lugar al rechazo del mismo, sino a la duda y aun a la duda sobre la propia duda; ésta retrocede, avanza, vuelve sobre sus pasos, se complace en su juego, se solaza de su propia debilidad en la negación.
(17)

El elemento sorpresa

Lo cómico se nos revela, en la mayoría de las veces, con un carácter brusco, cuenta con un aspecto explosivo, repentino, insólito e inesperado. Muchas veces el fenómeno de la comicidad se da por la sorpresa; incluso cuando el espectador espera un elemento humorístico, espera también ser sorprendido, espera el desajuste.

Esta categoría busca lo insólito y lo innovador, aun cuando recurra a recursos, frases y rutinas para provocar el efecto deseado, requiere de un elemento que vuelva anormal la situación o el fenómeno. Marcos Victoria afirma que “[s]e podría hablar con propiedad de una detención psíquica; denominación justa para esto inesperado, o de raro, o de nuevo, o de enigmático que es inherente a lo cómico (144).”

Lo cómico y el poder

La relación entre la comicidad y el poder es muy estrecha; Sánchez Vázquez ha prestado particular atención en ella, él afirma que tiene un vínculo indisoluble con los valores dominantes. Lo cómico es jerarquizante en tanto que, como vimos anteriormente, depende en parte del sentimiento de superioridad; las jerarquías deben observarse nítidamente para apreciar el fenómeno.

Generalmente piensa en esta categoría como incompatible con el dogmatismo ya que en sí misma lleva el germen de la irreverencia y la subversión, resulta muchas veces un arma efectiva contra el poder; tres de sus principales mecanismos son exponer, vulnerar y desvalorizar al objeto. Al ser el error la materia prima de lo cómico, es necesario hacerlo evidente, como afirma Luis Farré “Si nuestro mundo y el hombre

fueran perfectos, la risa quedaría de hecho desplazada (93)”. Una vez expuesto el error, el objeto queda vulnerable y esto inevitablemente hace que se perciba, en el fondo, una amenaza a la estabilidad e incluso una latente y ominosa discordia. Hasta ahora pareciera que lo cómico tiene un espíritu destructivo... y así es, es corrosivo por naturaleza; sin embargo en el proceso de la desvalorización mina el significado original del objeto, aquel determinado cultural, social e históricamente pero no puede dejarlo como un signo vacío sino que lo revaloriza, reconfigura su significado.

Como si todo fuera tan fácil... Los matices, límites y sentimientos asociados

Asaltan a un hombre y lo dejan completamente desnudo,
eso es comicidad. En cambio, si lo dejan en camiseta y calzoncillos, es
humorismo.

Yo hago humorismo, porque prefiero que la gente se quede, por lo menos, en
ropa interior.

Juan Verdaguer

Farré afirma que “la risa es incompatible con la piedad (91)” y en parte tiene razón. Lo cómico como categoría estética abarca un amplísimo espectro de la esfera humana y como todo buen imperio tiene sus matices y sus variaciones, en algunos de éstos, efectivamente, la piedad no tiene cabida.

Es natural que la comicidad tenga tantas variaciones y mucho más claramente tipificadas en comparación con otras categorías estéticas debido a que tiene una determinación altamente social y responde a diferentes sensibilidades y circunstancias.

La sátira y el humorismo

La sátira busca la contradicción, la nulidad y la inconsistencia, se posiciona fuera, frente y lejos del objeto porque no lo considera digno de compasión, promueve la antipatía hacia él; construye el discurso desde la ira y el desencanto por lo cual la desvalorización que ejerce es radical y tiende a la aniquilación; su principal blanco

son los vicios y la corrupción; se trata de un medio de denuncia social, política y moral de manera que aplica una condena. Algunos de sus exponentes son Luciano de Samosata, Marcial, Moliere, Voltaire, Rabelais, Posada, Huxley y Quevedo.

El humorismo genera simpatía por aquello que expone, no busca anularlo, aunque sí pretende una crítica su objetivo no es la destrucción sino la comprensión por medio de la desvalorización y la revalorización por lo tanto no deja un signo desnudo de significado; el efecto que causa no es una risa estridente y demoledora sino una sonrisa que revela la identificación y asimilación del error. Es “una organización afectiva, ahincadamente personal, que sólo puede vivir con la libertad y para la libertad. Su objetivo es la integración, la unificación de los conexos cómicos de la realidad bajo el signo del conocimiento emocional, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo (Victoria: 62-3)”; tiene una carga afectiva de signo positivo, como afirma Challayé: “es el sentimiento de lo ridículo que tiene por base la simpatía (Challayé, 1953:87)”. Se habla de esta variante como un juez tolerante y totalizante, tanto que sus definiciones rayan en lo teológico, Marcos Victoria, por ejemplo afirma que:

El amor humorista es el amor cósmico, el que todo lo abarca, seres y cosas, presentes y ausentes, edades y naciones. A mitad del camino del optimismo y del pesimismo, tal cósmico sentimiento escruta lo visible y lo invisible con mirada alerta, más allá del bien y el mal [...] La experiencia intelectual del humorismo debe ser esencialmente personal. El humorismo se desmorona cuando olisqueamos en cualquier dogmatismo. El humorista es crítico y está íntimamente ligado con la libertad (166).

Como observamos la esencia de la sátira es la moral, “el satírico juzga el mundo y los hechos teniendo como norma exclusiva la virtud, y el humorista no tiene una norma

tan definida y tan clara (Baroja, 1986:137)”; el satírico basa su punto de vista moral en un ideal que bien puede o no estar sistematizado en máximas o sentencias pero se revela muy nítidamente mientras que el humorista aunque posee un ideal éste se presenta más flexible. El propósito de la sátira es la corrección y el castigo, su motivación principal es la irritación y el hastío; el humorismo, por otro lado, busca la interpretación e incluso el consuelo o alivio.

Según Pío Baroja el satírico posee un espíritu lógico y por lo tanto la disposición del discurso se presenta en una forma más razonada, ordenada así como en un tono más elocuente y retórico mientras que el humorismo, en tanto que apela más a los sentimientos que a la razón, tiene una disposición más cimbreada. Afirma que “el satírico es un ser razonable que cree en la razón, el humorista es un individuo razonable que duda de la razón y a veces es un vesánico que dice cosas razonables (138)”. El satírico expone y castiga una realidad con otro dogma, es excluyente y la distancia entre quien observa y quien es juzgado es abismal; el humorismo es tolerante, la línea divisoria entre juez y parte se diluye con facilidad. Si la risa que provoca la sátira abre una herida que sólo puede ser sanada con la reflexión y la corrección, el efecto del humorismo subsana la propia llaga que abre, el humorista es capaz de reír porque ya comprendió al objeto de su crítica y esa risa no deja ninguna estela de rencor.

La ironía y el chiste

En comparación con la sátira y el humorismo, el chiste y la ironía no son tanto enfoques del humor sino mecanismos específicos para la construcción de un discurso cómico; sin embargo algunos, como Sánchez Vázquez, los incorporan en una misma categoría incluso aseguran que la ironía se encuentra a medio camino

entre el humorismo y la sátira pero en realidad, por sus mecanismos, se trata de una variante completamente autónoma.

La ironía no es clara, es de naturaleza escurridiza y enigmática, busca una forma no sólo indirecta sino ingeniosa para exponer su crítica, sus principales objetivos son el vicio, la mediocridad, la fanfarronería, la vanidad y la irracionalidad; podemos observar que se trata de la oposición entre los valores de la realidad y la apariencia, son cualidades que hablan por lo bajo, que ocultan cosas y que tienen como finalidad establecer prestigio... hasta que son descubiertas.

En relación con el humorismo y la sátira, la ironía no ejerce una valoración tan evidentemente sentimental, cargada a ninguno de los extremos ni de la mordaz y destructora sátira o al humor reconfortante; Marcos Victoria afirma que “es menos activa en el instante, menos repentina en sus efectos, menos delineante que el chiste, la ironía es más pensada y ceremoniosa en su transcurrir, más honda en sus efectos, más eficaz a la larga (145)”.

Estructuralmente la ironía es una figura de pensamiento ya que afecta la lógica normal de alguna expresión; opone el significado y la forma. Puede presentarse tanto como un tropo de dicción (metasemema) o como uno de pensamiento (metalogismo). Tiene muchísimas variantes como la antífrasis, el asteísmo, prosopoiesis, sarcasmo, hipócrisis o la caricatura.

El chiste, por otro lado, “es un juicio generador del contraste cómico (Victoria: 19)”, se trata de una expresión verbal, su objetivo es poner al descubierto, evidencia la contradicción y resta solemnidad o seriedad a algo, aniquila cualquier aspiración al valor o al prestigio; es preciso y rápido. Freud ha abordó este recurso como un

fenómeno social, asimismo ahonda en sus motivaciones y sus efectos, siendo el principal de ellos, desahogar tensión generada por alguna represión evidente en el subconsciente.

Las seis técnicas principales del chiste son la condensación, ya sea con palabras mixtas o con modificaciones; el desplazamiento, el doble sentido, a través de la significación objetiva, la metafórica y objetiva, el juego de palabras, el equívoco o el doble sentido con alusión; el empleo de un mismo material, ya sea total y fragmentariamente, con variación de orden, a través de ligeras modificaciones o bien usando las mismas palabras con o sin sentido; el retruécano que se trata de un chiste por similitud, es decir, por sonidos similares y finalmente, la representación anatómica.

La burla y la beffa

La burla, en general, es un concepto conflictivo debido a que puede tomarse como todo aquello que cause risa, una variación en cuanto al enfoque o bien como un subgénero de lo cómico. Nosotros, particularmente, abordaremos lo burlesco como la variación de la comicidad de acuerdo con su enfoque, tono y propósito, en estrecha relación con la sátira; nos referiremos a la burla como el género discursivo que hasta cierto punto se asemeja a la *beffa*.

La diferencia fundamental entre lo satírico y lo burlesco es que este último no tiene una intención de crítica social, aunque hay quienes piensan, como Gonzalo de Salas, que “el discurso burlesco es doble: hay un discurso implícito entre las burlas aparentes, hay veras, y esas veras tienen un sentido moral (Frasquel, 2007: 42)”. Nosotros tomaremos la aproximación que hace Robert Jammes respecto a la poesía

de Luis de Góngora en la cual distingue lo burlesco de lo satírico en tanto que lo burlesco tiene como fin último el entretenimiento y tiene su motivación en el espíritu festivo; asimismo tiende a presentar una composición estructural menos ordenada y razonada que incluso puede llegar a la presentación aleatoria de elementos jocosos y viñetas sin relación aparente ya que su único fin es divertir.

La burla es similar al chiste en su brevedad, pero es un poco más elaborada; no consideraríamos, por ejemplo, un juego de palabras o un retruécano como una burla —aunque estos elementos sí poseen un espíritu burlesco—; ésta va dirigida a minar un objetivo específico, generalmente se hace una burla hacia alguien. El mecanismo de la burla adquiere mayor sentido si se le asocia con la *beffa* que es un género discursivo muy particular de la tradición italiana cuyo máximo representante es Giovanni Boccaccio, adoptado por los *Novellieri* y posteriormente por la tradición española; consiste en una burla que tiene como base una anécdota, es eminentemente narrativa. Su particularidad consiste en que, aunque está íntimamente ligada con su contexto social, no tiene ningún objetivo moral sino que posee el espíritu de lo burlesco, en oposición con la literatura ejemplar medieval que usaba anécdotas para brindar una enseñanza y proporcionar modelos de conducta, la *beffa* sólo las presenta sin otro objetivo que exponerlas y no en el sentido de vulnerarlas sino exclusivamente presentarlas para el entretenimiento del público²⁷. Tanto la burla como la *beffa* tienen una fuerte filiación con el género picaresco.

²⁷ Como mencioné anteriormente la tipificación de la burla, lo burlesco y otros géneros discursivos cómicos no es muy clara, sobre la burla y la *beffa* Marie-Blanch Requejo nos brinda algunas luces al respecto.

Huele cómico, sabe cómico... pero no me hace gracia

Como hasta ahora ha quedado claro —o al menos eso esperamos—, lo cómico tiene una naturaleza escurridiza; entre risas resulta sencillo caminar hasta llegar a un terreno por completo diferente sin tener idea de cómo fuimos a parar en ese lugar, como dicen por ahí: “de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso (Ortega, 2004: 293)”, un mal paso.

Por su cualidad fundamental, la contradicción, así como por su objetivo de exponer, vulnerar y cuestionar, sobre todo los valores dogmáticos, lo cómico resulta peligroso ya que funciona con materiales que deben de manejarse con cautela o se puede caer en lo ominoso y entrar a cualquiera de sus sentimientos limítrofes. Ortega y Gasset, por ejemplo, habla sobre uno de los riesgos que late en lo cómico, éste se debe a que:

Pocas cosas odia tanto nuestro plebeyo interior como al ambicioso. Y el héroe, claro está que empieza por ser ambicioso. La vulgaridad no nos irrita tanto como las pretensiones. De aquí que el héroe ande siempre a dos dedos de caer, no en la desgracia, que esto sería subir a ella, sino de caer en el ridículo (293-4).

De manera que convertirse en un personaje cómico en lugar de consagrarse como un trágico es un peligro que amenaza constantemente al héroe. En este caso hablaríamos de un cambio radical hacia la categoría estética complementaria ya que se manejan en niveles completamente opuestos, mientras que lo trágico tiende hacia lo sublime y busca respuestas en lo divino, lo cómico nos recuerda constantemente nuestra humanidad y nuestro vínculo con lo terrenal hasta dejarnos sin escapatoria, el castigo por el error es social e impostergable; sin embargo los sentimientos y emociones dibujan una gran variedad de matices, sin cambiar completamente de plano nos encontramos con la conmiseración, la piedad, el dolor, la indignación, la rabia, la

decepción, la frustración e incluso con un tipo de vergüenza que no tiene nada que ver con el espíritu festivo de lo cómico.

Supongamos que nos encontramos frente a la oposición de dos valores como la expectativa y el resultado que pueden generar una situación cómica como en el caso de la montaña que hace un gran estrépito y termina por parir un ratón o como el final inesperado e irrisorio de la tan ansiada historia pero, ¿qué pasaría si se nos presenta el desajuste entre los mismos valores pero en situaciones completamente diferentes como un rechazo amoroso o un fracaso académico después de un constante esfuerzo y una creciente expectativa? ¿En qué estriba la diferencia entre el malabarista que se equivoca en su ejecución y el político que se comporta inadecuadamente en una misión diplomática? Se trata del mismo mecanismo, utiliza materiales similares, ¿el efecto es el mismo? ¿no rompemos en risa si vemos al político pronunciar mal un idioma o hacer un comentario de mal gusto?

SUS COMPONENTES

Como vimos, no todo lo que brilla es oro; a continuación procederemos a delimitar el mecanismo y las funciones que rodean a lo cómico para darle particularidad y restringirlo a su categoría estética.

Las condiciones

La dimensión intelectual y afectiva

Uno de los mecanismos de la comicidad es la desvalorización y la revalorización, de acuerdo con Marcos Victoria éste es eminentemente *afectivo*, “muy lejan[o] del juicio lógico o del juicio intelectual (73)”; afirma que

Lo más característico [de la experiencia de lo cómico] es la aprensión directa de los valores por el *sentimiento puro*. La intuición emocional accede directamente, mediante el sentimiento puro, a los valores, de los cuales tiene un conocimiento inmediato (77).

Por otro lado, el autor reconoce el carácter contradictorio de esta condición, ya que, en cierta medida,

para reír es necesario estar libre de conmociones espirituales profundas [...], lo cómico requiere desinterés; en cierto modo, insensibilidad de parte de quien lo percibe. Hasta podría hablarse de `ataraxia cómica'; pero a condición de referir esta ataraxia a un cierto plano, al plano que le corresponde: el juego, lo meramente supuesto o posible (25).

Otros autores, como Luis Farré, también reconocen en la experiencia de la comicidad la tensión entre el intelecto y el afecto; para él, las mentes sutiles y lúcidas son las más capaces para advertir las distorsiones de lo cómico; sin embargo admite que

[e]l intelectualismo puro nos cansa y la risa que surge de la emoción, del contraste que se ofrece a nuestros ojos, es un descanso para la seriedad y la gravedad de la vida. [Es así como, en ocasiones,] lo cómico es una pérdida emocional en la irracionalidad, se desciende y se renuncia. Y con ello la persona se aúna al grupo. Se convierte en un ser vulgarmente social (95).

Hay posturas que privilegian al intelecto sin miramientos, como Felicién Challayé, quien afirma que “lo cómico, para producir todo su efecto, exige algo como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura (182).” Asimismo Bergson, lacónicamente sentencia: “Lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción (50).”

El sujeto

Marcos Victoria observa que lo cómico no es exclusivamente un juicio, ni una mera exaltación del sentimiento individual así como tampoco un enfrentamiento brusco entre valores contradictorios y que aunque genera tensión para ser posteriormente descargada, él

afirma que “lo cómico comienza por ser una toma de posición, una actitud que ante algo tomamos, —no con el sentimiento sino con todo el ser anímico—. Lo cómico es un “no tomar algo en serio (61).

Para que esta categoría pueda apreciarse y configurarse como tal es necesaria una actitud que Volkelt ha caracterizado como una *superioridad juguetona* (*spielender uberlegenheit*), es decir, “un estar por fuera y por encima de las peripecias, un consciente colocarse en la periferia de las cosas, un desinteresado espectral, un conservarse exento de preocupaciones, una libertad distante (Victoria: 81).”

Otra de las condiciones que debe presentar el sujeto es, como en cualquier proceso de comunicación exitoso, la posesión y comprensión del horizonte cultural del cual surge el fenómeno cómico; requiere conocer las referencias, circunstancias, contextos y manejar el código de su presentación.

El objeto

Lo cómico para Hobbes surge de la apreciación de algún objeto bajo y desprovisto de dignidad; consideramos que el calificar de bajo es poner el pie en un suelo pantanoso pues si bien es prácticamente imposible ridiculizar algo digno por el simple hecho de que si es digno no hace evidentes las grietas por las cuales pueda ser vulnerado, no presenta errores ni debilidades en tanto que el objeto es consciente de su naturaleza y se asume de esa manera; en cambio sí es posible ridiculizar un objeto considerado como elevado siempre y cuando presente un error o se le ponga en una situación dislocada.

Marcos Victoria propone la categoría del *no tomar en serio* para abordar la naturaleza del objeto cómico, afirma que “lo que destruye lo cómico no son los valores verdaderos: es la pretensión de los valores, el plantearse como valores, el mirar hacia el valor, la afectación

del valor (85)”, de manera que el *no tomar en serio* no es una postura que se tome a partir de la confluencia de valores sino algo que se asume, una suerte de contrato, por esta razón la nulidad del objeto cómico, es solamente relativa y apunta a determinada dirección.

Este contrato en el que se asume la condición del objeto como *no tomado en serio* es una condición fundamental para lo cómico y el simple hecho de cambiar dicho estado generaría efectos muy diferentes como los sentimientos limítrofes de los cuales ya hemos hablado, como el enojo, la decepción o el pesar ya que el tomar en serio “es un reconocimiento plenamente afectivo del valor, un asentimiento de todo el ser a su realidad, un comportarse adecuado al juicio o a la toma de posición (Victoria: 69)”.

LA SECUENCIA CÓMICA

Un aspecto de lo cómico que la mayoría de los autores han tratado tangencialmente pero en el cual pocos han reparado es la presentación del fenómeno cómico; el momento al que más se ha prestado atención es el efecto, que muchos han generalizado en la risa; sin embargo para que este efecto pueda presentarse es natural que lo anteceda una causa.

A partir de los estudios sobre lo cómico nos percatamos de que se desplaza en el tiempo, no puede presentarse en forma inmediata sino que se desarrolla en diferentes etapas. Marcos Victoria identifica cinco principales momentos del fenómeno cómico, Luis Farré, tres. La secuencia cómica no es una secuencia ordinaria sino que se trata de una narración, que es una tipología textual diferente ya que presenta un elemento que transforma el curso de los sucesos y no se limita a presentar los acontecimientos ordenados en el tiempo, de manera que la superestructura del fenómeno cómico se presentaría de la siguiente manera:

Situación inicial.

En este primer momento se presentan las condiciones para lo cómico tanto las contextuales como las del sujeto y el objeto, es decir, debe revelarse el error, el contraste de los valores y el objeto adquiere su carácter de *no tomado en serio*, asimismo el sujeto debe asumir la superioridad juguetona que lo predispone a la apreciación del error desde lo cómico, ya sea desde la emoción o la razón. Bajo estas condiciones hay una tensión latente.

Luis Farré, propone como primer momento la presencia y transcurso natural de un acontecimiento, seguido de la introducción del absurdo que turba su desarrollo para resolverse finalmente en una solución realizada o adivinada.

Suceso desencadenante

Éste es el momento de la exposición del error con ayuda de las estrategias, recursos y mecanismos propios de lo cómico como el chiste, la burla, la ironía; dicha presentación debe ser ingeniosa, anormal o sorpresiva, en forma brusca, explosiva o repentina.

Reacción

Ante esta presentación, quien observa el fenómeno puede experimentar una variada gama de emociones, Marcos Victoria se refiere a este momento como el acmé cómico y lo limita al desconcierto (*verblümmfung*) o la extrañeza (*verwunderung*) pero también encontramos emociones como la sorpresa, la expectativa, la intranquilidad e incluso el shock.

Efecto o resolución (La risa)

Al contrario de la reacción que es casi instintiva, el efecto ya pasa por un proceso, no sólo de asimilación sino también de razonamiento y voluntad —precisamente hablamos de una resolución porque en este punto es fundamental poner en juego el *stellungsnahme*, es decir, tener la disposición hacia lo cómico y la voluntad de no tomar en serio el error que se presenta — de

manera que la tensión acumulada hasta el momento se libera, Marcos Victoria se refiera éste como la descarga (*die entlandung*).

Este efecto tiene gradaciones, aunque no se encuentran sistematizadas en ningún estudio, la escala depende del grado de tensión que se acumule al enfrentar los valores; también se ponen en juego la acumulación de elementos cómicos a través de los cuales se presenta la secuencia, de aprovechar cada uno de ellos depende la eficiencia de ésta, si la secuencia sólo logra su objetivo de liberar la tensión en una descarga de tono festivo entonces es eficaz pero si además de eso aprovecha todos los recursos y materiales para incrementar la tensión y que el efecto sea mucho más intenso entonces es se trata de una máquina eficiente.

La gradación que proponemos va desde el sentimiento de satisfacción, seguida de una sonrisa discreta, la sonrisa leve, risa moderada, risa franca y la carcajada como nivel máximo. La principal función de esta escala es, precisamente, establecer un parámetro para medir la eficacia de una secuencia cómica; de primera instancia podría parecer muy subjetiva pero tiene base en el uso de determinados recursos, el manejo de los materiales, el orden discursivo en el cual se presentan, los géneros discursivos que se eligen, entre otros.

Al hablar de lo cómico, un error común es pensarlo como inseparable de la risa pero, como notamos, ésta no es la única reacción que se puede tener ante este fenómeno ni es privativa de ello: “La risa no es exclusiva de lo cómico, también el dolor se puede expresar en ella (Farré: 93)”, la angustia, el nerviosismo e incluso el desprecio.

Aunque el humor pretenda incitar a la risa, no toda risa viene provocada por el humor. La risa, por ejemplo, puede ser amenazadora; los etólogos han señalado que la risa surgió acompañando la mueca desafiante que muestra nuestros dientes. Pero el humor y su consiguiente risa también pueden producir alivio (Bremmer: 3).

De manera que aunque risa y comicidad no sean inseparables sí están íntimamente ligados, al igual que todas las otras emociones y sentimientos que provocan la risa pues coinciden en una reacción que necesita ser liberada para generar alivio después de la tensión.

Situación final

Ésta debe contrastar con la Situación inicial, lo hace en tanto que genera una comprensión diferente del objeto, es el momento de la revaloración, el esclarecimiento después del desconcierto (*Eerleuchtung*). El proceso es similar a lo que ocurre con el fenómeno físico de la descomposición de la luz: tenemos un fenómeno u objeto que observamos de cierta manera hasta que pasa por un proceso de análisis por medio del cual lo conocemos en una forma anormal y aunque ese mismo fenómeno se observe en su forma primera, subyace bajo su superficie una nueva comprensión de él. Luis Farré afirma que

Si existe la brusquedad, lo ilógico o el contraste nos sorprende, sólo más adelante, mediante el proceso de reflexión, quizá comprendamos la profundidad ilógica de aquello que nos hizo reír (91).

En conclusión, lo cómico es una categoría estética que si bien no siempre tiene como objetivo mover a la reflexión, sí se trata de una experiencia transformadora, ya que aun entregándose al solaz que provoca genera una ruptura en lo cotidiano, hace evidentes los esquemas, presupuestos y constancias cuestionándolas, poniéndolas en tela de juicio.

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Cuadro 1 Resultados de la búsqueda bibliográfica en la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Cuadro 2 Resultados de la búsqueda bibliográfica en JSTOR

Cuadro 3 Resultados de la búsqueda en MLA

Cuadro 4 COLMEX

Cuadro 5 Estudios sobre entremeses cervantinos

Cuadro 6 Codificación popular del léxico cómico según Huerta Calvo

Cuadro 7 Clasificación de personajes de Huerta Calvo