

JAVIER HUERTA CALVO

PARA UNA POÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO DE ORO: FUNCIÓN DE LAS PIEZAS MENORES

A Elena Catena

Las consideraciones sobre el *entremés*¹ por parte de los preceptistas dramáticos del Siglo de Oro no llegaron nunca a constituir un cuerpo teórico sistemático e independiente². El género se presentaba, al parecer, demasiado liviano y novedoso como para merecer una atención exclusiva en las retóricas y poéticas de la época. Sí se encuentran, en cambio, aportaciones sueltas —en forma de opiniones muy particulares o hipótesis— a base de las cuales puede hoy pergeñarse una pequeña teoría del *teatro menor*. Aparte de comentar éstas en sus aspectos principales, el presente trabajo intentará comprobar el funcionamiento en la práctica de la norma poética en lo que al *entremés* y piezas menores se refiere, en orden a elucidar la conflictiva convivencia en la representación barroca de formas tan dispares como el *entremés* y la comedia lopesca³.

¹ Consideramos el *entremés* como la unidad básica del teatro menor, es decir, el núcleo a partir del cual se forman las demás piezas —loa, jácara, baile y mojiganga—, resultado de la combinación de tres elementos: una estructura dramática, un texto y una actividad festiva. Por ahora el único estudio sistemático —si bien parcial— del género se debe a Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid, Gredos, 1971); como primera y meritoria fuente sigue siendo imprescindible Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, NBAE, 1911; una buena antología del género es la realizada por Hannah E. Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1970; la propia profesora Bergman se ha ocupado monográficamente del principal entremesista del Siglo de Oro —salvedad hecha de Cervantes— en *Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, Castalia, 1965.

² Cfr. Margarete NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

³ Entiéndanse las líneas siguientes como una pequeña contribución a un problema difícilmente resoluble, mientras carezcamos de una morfología completa de la comedia barroca. En este sentido merecen apoyarse los esfuerzos llevados a cabo por el grupo de profesores de la Universidad de Valencia, que han dado ya una muestra de su trabajo en el volumen reciente *La génesis de la teatralidad barroca*, en *Cuadernos de Filología. Literaturas: análisis*, III, 1-2 (Valencia, 1981).

a) *El drama satírico*

El paradigma más reiterado de unos y otros pertenece al teatro griego. Brocense, Pinciano y Cascales —por citar al trío más ilustre— derivarán el entremés del *satyrikón* o drama satírico, cuyo representación en Grecia tenía lugar con motivo de las tetralogías trágicas, y cuya función dentro de las mismas tenía un carácter distensivo respecto a la excitación pasional producida por el núcleo trágico. En este punto el cauce *autorizado* lo señala Horacio, cuyas resonancia en la teoría literaria moderna alcanza incluso a una forma mínima de expresión literaria como es el entremés, mediante el pasaje de su *Epístola* (versos 220-50), conocido vulgarmente como «Tratado de los Sátiros»⁴. «De episodios, quos Hispani vocant Entremeses», afirma el Brocense que habla Horacio, en razón de que «inter medios actus inserantur»⁵. Desliz incalificable éste, según Cascales, asombrado de «negligentiam tam supinam», puesto que los episodios —corrige— son «acciones secundaria» y no parece que el drama satírico tuviese en Grecia tan escaso relieve⁶. De este modo, parafraseando los versos de Horacio, escribirá: «populus sacris initiatus, bene pransus, beneque potus, qui posset spectare lugubrem trogoediam sine Satyrorum facetiis et salibus?»⁷. A la postre habían de aflorar las implicaciones moralistas de la cuestión. De hecho ya Horacio las había tenido presentes, al denunciar la obscenidad de los sátiros, los cuales, en su representación plástica, nos han llegado como figuras semihumanas en forma de caballo o de macho cabrío, con la cola «muy larga y caballuna, y el miembro viril, siempre en posición erecta (...) de proporciones sobrehumanas»⁸. Entre tales especímenes

⁴ Véase Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, págs. 204 y 205; y ahora, centrado en el caso español, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980. En el pasaje mencionado Horacio explica que los Sátiros fueron introducidos en la tragedia «incolumi gravitate jocum», pues era necesario atraer al espectador —que llegaba «sunctusque sacris, et potus, et exlex»— con ciertas concesiones burlescas de intención satírica. A propósito de esto convendrá decir que no siempre estuvo clara la distinción entre *sátira escénica* y *sátira poética* o poema satírico, tal como fue cultivado por Juvenal, Persio, Lucilio y otros autores. Para Minturno, la sátira escénica era aquella «nellaquale i Sileni, e Satyri s'introducean, nè pur nel choro, mane'ragionamenti amchora» (*Arte Poetica* —1564—, pág. 161); Otro comentador horaciano, Petrus Nannus Alamarianus, afirma que la sátira escénica «tota graeca est, cuius nullum exemplum apud Graecos Latinosve praeter Cyclophen Euripidis inuenire datur», y se apoya en el testimonio de Diomedes: «Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item Targici poeta non reges aut heroes, sed Satyros induxerant ludendi causa iocandique; simul ut spectator inter res Tragicas seriusque, satyrorum quoque iocis et lusibus delectaretur» (*Ibidem*, pág. 812 b).

⁵ In *Artem Poeticam Horatii Annotationes*, Genevae, 1765, págs. 134-5, incluidas en *Opera Omnia*, tomo II, Genevae, Fratres de Tournes, 1766.

⁶ Cascales puntualiza que los Sátiros eran propios de la tragedia griega, pero no de la latina, pues «latini in tragoe diis a ludicris abstinuere», y añadía: «Comicus enim vindicat sibi omne jocorum genus, tragicus graviores et liberiores, quos exhibebant populo Satyri, Sileni, Faunis, multis diceriis vocat Sanctius Brocensis episodica, Hispanice Entremeses» (*Epístola Horatii Flacci De Arte Poetica in methodum redacta, versibus Horatianis stantibus...*, pág. 258). El teórico murciano critica, pues, la analogía establecida por el Brocense entre el *drama satírico* y *episodio* (*Annotationes, op. cit.*, pág. 134), analogía aceptada también por Pinciano, como luego veremos.

⁷ *Epístola Horatii...*, *op. cit.*, pág. 259.

⁸ Según la descripción de Alberto Medina y Juan A. López Férrez en su Introducción a las *Tragedias*, de Eurípides, Madrid, Gredos, 1977, pág. 101. En esa misma edición puede leerse el único drama satírico que nos ha llegado: *El Cíclope*. Cfr. Francisco Rodríguez Adrados,

la tragedia —siempre en la opinión de Horacio— se encontraba «paulum pudibunda», «ut festis matrona moveri iussa diebus». Por eso en la trasposición del caso al momento teatral que vive, un teórico de corte tan moralizante como Luis Alfonso de Carvallo se mostrará inflexible con todos aquellos que representan «hechos, dichos y ademanes deshonestos y sin fruto (...) haciendo entremeses y danças torpes imitando a los antiguos faunos y sátiros»⁹. Una buena caterva de moralistas, con el Padre Mariana a la cabeza¹⁰, secundará la tesis de Carvallo, proponiendo drásticas medidas que, si no obtienen éxito total en el siglo XVII, terminarán por triunfar un siglo después, unido el criterio de los moralistas al de los reformadores ilustrados, con la consumación de un género que —aceptando los datos de René Andioc¹¹— continuaba gozando del favor popular.

b) *Los mimos*

Otros tratadistas, como Bances Candamo, establecerán la analogía con los mimos del teatro romano, derivados de los Sátiros griegos: «Era en fin este festejo, quando se recitaua y cantaua en él vn baile, como las mojigangas de los presentes Theatros, pues Donato en la vida de Terencio dice que los mimos imitauan las personas más viles, descriuiendo sus acciones con grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy luxuriosos y desvergonzadamente»¹². Para B. del Alcázar, el mimo es «aquella acción ridícula que reprendía las acciones de los teatros y sus costumbres», y agrega: «parece que era lo que hoy se dice entremés»¹³. Se observará que no importa caer en el anacronismo, si con él se logra ambientar al lector en el referente tan lejano mediante ejemplos próximos a la experiencia de los lectores: «¿No testifica —sigue diciendo Bances, refiriéndose a Tertuliano— que los más graciosos entremeses de estas fiestas era salir vn Mimo en traje de Mercurio a cauterizar con vn tizón las llagas a los miserables que habían quedado heridos»¹⁴. Todavía un siglo después pervivirá el anacronismo, con Mayáns y Siscar, por ejemplo, que distinguirá como eximios entremesistas de la Antigüedad a Publio Laberio y Publio Siro, escritores del tiempo de Julio César «hasta hoi no imitados con bastante felicidad», según sus palabras¹⁵; y también es evidente en un ilustre traductor de Aristóteles, Goya y Muniain que, al ocuparse de la expresión *cantos*

Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro, Barcelona, Planeta, 1972; en la parte última del libro señala Adrados algunas de las repercusiones teatrales o parateatrales que se dieron luego en Europa: el Carnaval, el personaje Arlequín de la *Commedia dell'arte*, las mojigangas de las procesiones del Corpus, etc. (págs. 505 y sigs.).

⁹ *Cisne de Apolo*. Medina del Campo, Juan Godínez, 1602, f. 128 v.; «y eran muy libidinosos y retozones», f. 142 v.

¹⁰ Los textos pueden consultarse en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; cfr. ahora el amplio comentario de Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad, 1978, en especial págs. 34 y sigs.

¹¹ *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

¹² *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis Books, 1974, pág. 9.

¹³ *Ortografía castellana* (1684), cit. por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971 (en adelante *Preceptiva*).

¹⁴ *Theatro de los theatros...*, ed. cit., pág. 17.

¹⁵ *Rhetorica*, 1786, II, 12, pág. 321; «si se representan los defetos de la Naturaleza, o del Animo, satirizándolos; esta composición se llama *Sátira*; i. si remedándolos burlescamente, *Entremés*» (*ibid.*, pág. 311).

fálicos, anotará no sin cierto retintín moralizante: «Vendría a ser una farsa de máscaras o *mojigangas*, en que se cantaban las Priapeas y otras deshonestidades muy ajenas al teatro, antes bien y contrarias al decoro público»¹⁶.

c) *Los episodios de la fábula*

Cada tratadista toca el registro que más conviene con sus condicionamientos morales o su formación retórica —si horaciana, si aristotélica—. Y así Pinciano desarrollará la analogía *entremés*=*episodio*, descartada —como antes se dijo— por Cascales. Puesto que la fábula —léase ya comedia— es seria y su contenido, *passatiempo*¹⁷; lo cual no debe hacerse sin cierto cuidado: «Mas en las come-grave, es bueno «entrexerir algo» fuera de ella a fin de que «entretenga y dé días, a do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina, es justo que los episodios ridículos parezcan vna misma cosa con la fábula»¹⁸. En un alarde de flexibilidad el Pinciano llegará, sin embargo, a justificar el *entremés/episodio* por sí mismo con independencia de que su inclusión en la *comedia/fábula* resulte o no pertinente: «Yo he entendido ya, a mi parecer, dixo el Pinciano, esto de los episodios; digo qué cosa sean, mas no entiendo que deuan estar tan asidos y cosidos como queréys suadir. Veo yo que los entremeses, según vuestra definición, son episodios; y tan fuera de la fábula algunas veces, que ninguna cosa más»¹⁹. Flexibilidad la del Pinciano que contrasta de modo llamativo con la rigidez de un teórico como Salas, para quien —siguiendo a Aristóteles— los episodios son «abominables quando no se juntan o asen a la fábula de manera que parezcan partes necesarias de ella, o que tengan verisimilitud de ser necesarias»²⁰. Tan extendida estaba, pese a todo, la práctica de signo contrario, que «episodio pasó a ser todo lo que se interpone fuera de su legítima i verdadera acción»²¹.

Posiblemente haya notado el lector que la relación *episodio/fábula* - *entremés/comedia* se orienta en una doble dirección según los casos: bien respecto de la comedia, bien respecto de la unidad teatral mayor, esto es, la representación. En el primer sentido trataríanse ejemplos como *La entretenida*, de Cervantes, o *Los*

¹⁶ Aristóteles, *Arte Poética*, trad. de Joseph Goya y Muniain, Madrid, Benito Cano, 1798, página 108, nota 8.

¹⁷ *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, tomo II, páginas 23-24.

¹⁸ *Ibidem*; la analogía entre *episodios* y *entremeses* se realizó líneas arriba, después de las definiciones metafóricas, de las cuales la más significativa era ésta: «(los episodios son) los montes, lagos y arboledas que por ornato y sin necesidad los pintores fingen alrededor de aquello que es principal en su intención, como alrededor de vna ciudad, de vn castillo o de vn ejército que camina»; pero corregirá al poco: «los episodios poéticos no sólo traen ornato, mas vtil y provechosa doctrina» (II, pág. 22).

¹⁹ Esta misma concepción de espectáculo —suma de partes diversas— observan otros tratadistas, como por ejemplo Suárez de Figueroa: «Comúnmente en España se dividieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera jornada, aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés, y las tres jornadas» (cit. por *Preceptiva*, pág. 175); merece cita la imagen de camino con puntos de reposo que Pellicer de Tovar emplea para explicar el hecho de la representación: «Los antiguos repartían sus comedias en muchos actos. Nosotros las llamamos por metáforas *jornadas*, a imitación de los que caminan, por los descansos que hacen en la primera y segunda con el entremés, que es lo propio que intermedio, y el baile. Está hoy reducida a tres jornadas, que es número moderado para que no canse» (*Idea de la comedia de Castilla* —1635—, en *Preceptiva*, pág. 270).

²⁰ *Nueva idea de la tragedia antigua* —1633—, Madrid, 1778, pág. 38.

²¹ *Ibidem*, pág. 272.

mal casados de Valencia, comedias ambas que insertan en determinado momento de su acción un entremés²². Pero es la segunda posibilidad la que aquí nos interesa.

d) *La comedia antigua*

Valerse del *Arte Nuevo* de Lope de Vega para el planteamiento de una poética de la representación, resulta no por tópico menos obligado. En opinión de Lope no basta la comedia para satisfacer las ansias artísticas del espectador. Es necesario, además, construir un bloque compacto de mensajes teatrales diversos a la búsqueda de una unidad mayor de espectáculo, con capacidad globalizadora, que evitara los vacíos peligrosos que pudiesen distraer al público del microcosmos de ficción en que se introducía nada más rebasadas las puertas del corral de comedias:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga.

(vv. 240-43)

Y apoya su razonamiento con una hipérbole tajante:

Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis.

(vv. 205-8)

Bien es verdad que la hipérbole no carece de fundamento: en la época el teatro resulta ser el medio de comunicación más accesible para todos, tanto intelectualmente como por motivos económicos; en realidad, una especie de fabuloso cajón de sastre donde se encierra «evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia y hasta cultura», en palabras de J. M. Rozas²³. A esta heterogeneidad temática había que corresponder, en buena lógica, con una formalización heteróclita, capaz de acoger la diversidad de ideas, sentimientos y ansias colectivas. Con razón ha hablado el profesor J. M. Rozas de «estructuración épica de un teatro que procedía con frecuencia de la crónica y el romancero épicos y que tenía estructura de friso»²⁴.

Representación y comedia —ésta, como unidad de mayor relieve dentro de aquélla— resultan así fusionadas, hasta el punto de que la propia naturaleza de la comedia condiciona y es a su vez condicionada por las unidades varias de la representación. En este sentido, se ha dicho que la *comedia nueva* no es tragicómica solamente porque alterne «pasajes trágicos y cómicos», o porque los «mezcle

²² Vid. para la primera el excelente trabajo de Stanislav Zimic, "Cervantes frente a Lope y a la Comedia nueva (observaciones sobre *La entretenida*)", en *Anales Cervantinos*, 15 (1976), páginas 19-120; y para la segunda la edición de Luciano García Lorenzo (Madrid, Catalia, 1976), págs. 32-33.

²³ *Significado y doctrina del "Arte Nuevo"*, Madrid, SGEL, 1976, pág. 97.

²⁴ *Ibidem*, pág. 108.

simultáneamente» en su interior, sino además por las *piezas menores* que la complementan, incluidas en los entreactos, «pues en los de una tragedia se puede ver un entreacto y un baile, complicando la amalgama de lo trágico y lo cómico»²⁵.

El entreacto es una consecuencia formal del problema de las unidades, y debe resolverse de modo armónico y según los casos. Lope recomienda, en general, la menor duración posible de las acciones («pase en el menos tiempo que ser pueda», v. 193), con una salvedad:

si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en *las distancias*
de los dos actos...

(vv. 194-97)

En este último caso las *distancias* —pues que se trata de una obra de tipo histórico— son fundamentales, y al cumplimiento del fin propuesto —la sensación de tiempo transcurrido— coadyuvaba la inserción de entremeses. Los asuntos nuevos que éstos ponían en juego desviarían la atención de los espectadores de la comedia, cuya acción olvidaban en el transcurso de los diez o quince minutos que aquellos duraban:

y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y ahora apenas uno, y luego un baile.

(vv. 222-24)

La representación, como unidad superior, viene a englobar, de este modo, comedia y entremés; unidades las dos que, si cuantitativamente ofrecen una gran diferencia, se alinean en un mismo plano desde un punto de vista cualitativo: cada cual independiente y dependiente a su vez, distintas y, sin embargo, complementarias.

Lope definirá el entremés como la «comedia antigua donde está en su fuerza el arte», y hay que agradecer al profesor Lázaro Carreter que esclareciese definitivamente un verso del *Arte* al que una coma de más hacía oscuro²⁶. «Comedia antigua donde está en su fuerza el arte», es decir, comedia sujeta al paradigma clásico, en oposición a la *comedia nueva*²⁷, donde toda licencia y desviación tenían su asiento, para escándalo de los ortodoxos del futuro y encarecimiento extremado de los apologistas del presente, que llegaban a comparar la comedia con el poema épico: tal era su grandeza y su grado de mescolanza^{27 bis}.

Otra cuestión capital en la preceptiva clásica era la referida al elemento dramático. También en esto los entremeses —según Lope— son conformes a aquélla, pues que se componen de «plebeya gente» (v. 72), en cambio, y, «entremés de

²⁵ *Ibidem*, pág. 79.

²⁶ «El Arte Nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», en *Anuario de Letras*, 5 (México, 1965), págs. 77-92.

²⁷ Algunos entremesistas, como Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el propio Quevedo utilizan a veces la expresión *comedia antigua* para designar a sus piezas.

^{27 bis} «Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y grandeza del poema épico. Tienen sus fábulas, sus episodios, y tal vez su verdad de historia» (Francisco de Barreda, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y Apología de las nuestras*, apud *Preceptiva*, páginas 217-18).

rey jamás se ha visto» (v. 73). Era evidente, en efecto, que «los hechos de los principales y nobles caballeros no pueden inducir risa»²⁸, siendo «la gente baja la que engendra» la comicidad y, en consecuencia —advierte Cascales—, «cuanto más se levantan a mayores, tanto peor será la comedia»²⁹. La estética barroca «mediante deformación» permitirá la infracción de esta norma, y así los nobles y principales —cubiertos bajo máscaras— podrán suscitar risa. Nos estamos refiriendo a la modalidad —no muy estudiada por el momento— de la *comedia burlesca*, que con el entremés del mismo tipo —si el sintagma no resulta redundante— constituirá un *corpus* importante de parodias, género por antonomasia de la cultura popular³⁰.

Retomando el hilo de la pureza cómica, Turia señalará que lo cómico en sí mismo no es lo específico de las «comedias nuestras», sino de «los entremeses que se usan ahora»; «y asimismo —escribe—, en aquel breve término de dos horas, querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos, dejando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan ahora, y esto se confirma en la música de la misma comedia, pues si comienzan por un tono grave, luego le quieren no sólo alegre y *joli* (sic), pero corrido y bullicioso y aun avivado con sainetes de bailes y danzas que mezclan en ellos»³¹.

En lo tocante a entremeses no habían, efectivamente, los equívocos ni las componendas, pues «semper sunt ridicula, et exitum festivum havent», de suerte que «omnia risum concitent»³². En buena parte el éxito festivo del género depende de su grado de necesidad artística. El conjunto de la representación teatral del Siglo de Oro arroja un saldo excesivo de tensión, gravedad y hasta de violencia en los casos más extremos, como para que su recepción no termine provocando la «fatiga de los ánimos»: «Ahora se haga comedia, ahora tragedia, se hace una cosa grave que pide atención, y esta atención fatiga el ánimo si no hay alguna cosa que le recree; por esto se inventaron los entremeses, que entre jornada y jornada divierten con sus chanzas. Éstos o son coloquios ridículos de rústicos, o ingeniosos bailes, o poesías artificiosamente cantadas, o melodías de música instrumental sin el concierto de la humana, o alguna otra cosa conforme la costumbre de la patria»³³.

²⁸ El razonamiento de Cascales es contundente: «Si un Príncipe es burlado, se agravia y ofende; la ofensa pide venganza, la venganza causa alboroto y fines desastrosos. Todo lo qual es puramente trágico» (cit. por A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pág. 346 a).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Para este tema el libro básico sigue siendo el de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974. Véase una extensa relación de parodias españolas en Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979, más bien un catálogo que un libro de interpretación; véase la inteligente reseña de Frederic Serralta publicada en *Criticón*, 10 (1980), págs. 103-8. El propio Serralta se ha ocupado de la comedia burlesca en varios trabajos, por ejemplo: «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del III Coloquio del GESTE. Como modelo de entremés paródico —sobre la mitología— está muy bien estudiado *La destrucción de Troya*, falsamente atribuido a Góngora, como demuestra Robert Jammes, «*La destrucción de Troya*, Entremés atribuído a Góngora», en *Criticón*, 5 (1978), págs. 31-52; otro ejemplo de entremés paródico —en este caso sobre la propia literatura, parodia de parodia, podría decirse— puede verse en Luciano García Lorenzo, «Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha», *Anales Cervantinos*, XVII (1978), págs. 259-73, y Ricardo Senabre Sempere, «Entremés de las aventuras de Don Pascual del Rábano», en *Estudios dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979, t. III, págs. 349-61.

³¹ *Apológico de las comedias*, apud. *Preceptiva*, pág. 300.

³² Juan Caramuel, *Primus Calamula*, apud. *Preceptiva*, pág. 300.

³³ B. del Alcázar, *Ortografía castellana*, apud. *Preceptiva*, pág. 338.

Puesto que lo cómico *sensu stricto* no es rasgo pertinente de la *comedia nueva* y sí del entremés, no ha de extrañar —como antes decíamos— que se vaya hilando más fino en punto a la nomenclatura utilizada, y que, en este sentido, Lope emplease la fórmula —genérica pero exacta— de *comedia antigua*, o Alcázar, quizá la más ajustada de *comedia breve*, «en la cual los actores se burlan ingeniosamente»³⁴. Puntualizando más, Caramuel dirá que el término de *entremés* «non convenit cuicumque Comoediae», pues no basta la introducción de personajes rústicos sino que es preciso, además, que en ellos se traten «ridícula argumenta», cuestión ésta en que la dramaturgia entremesil se manifiesta muy ortodoxa. Distinta cosa es en lo que se refiere a la intencionalidad última del mensaje. De las tres condiciones distintivas que Olson señala al género cómico³⁵ (una *acción* intrascendente, arropada en un *lenguaje*, cuya especificidad vendría dada por el recurso del contraste, produciría unos *efectos catásticos* o despreocupantes en su recepción por el espectador, es, sin duda, la tercera —como ve Wardropper³⁶— la que menos parece cumplirse. Y Wardropper pone como ejemplos de su aseveración algunos entremeses de Cervantes, Quevedo y Quiñones de Benavente. La verdad es que, con poco esfuerzo, la lista podría ampliarse. Son numerosos los entremeses que presentan un componente ideológico considerable. Y ello no quiere decir, ni mucho menos, que este componente sea siempre de carácter crítico o —por entendernos mejor— contestatario. Las piezas de mediados y fines del siglo XVII —a diferencia de las anteriores, que cabe calificar de *renacentistas*— albergan una visión negativa y pesimista de la existencia: la xenofobia —alimentada por la ridiculización de las hablas extranjeras—, el odio por las minorías, el antisemitismo —topo verdaderamente obsesivo y que da lugar a series enteras como la de *Los Alcaldes encontrados*—, además de la topística del folklore: misoginia —ridiculización del afán pecuniario de las mujeres—, fanfarronería de la clase militar, sátira de médicos, taberneros y otros oficios. Por el contrario, están ausentes del entremés barroco los elementos vitales de la cultura renacentista: exaltación de lo corporal e instintivo, consideración crítica de la división social, anticlericalismo, etc., dominio del placer sobre el principio de autoridad y la religión. No es extraño que el esquema de burla amorosa —predominante en los entremeses primitivos, sobre todo en su vertiente amorosa— deje paso a los más convencionales y estáticos del cuadro de costumbres o del desfile de figuras. Al mismo tiempo la sustitución de la prosa por el verso, la complicación —a veces extrema de las formas, la adopción sistemática de estereotipos y, principalmente, la teatralidad —el metalenguaje del teatro— como propiedad relevante son algunas de las causas que coadyuvan a que el género pierda la fuerza revulsiva de sus inicios y a que los rasgos primitivamente contestatarios de su código queden neutralizados en el hecho global de la representación.

Esta progresiva pérdida de capacidad crítica del entremés tiene en la ruptura de la ilusión teatral, en la constante reflexión sobre el hecho teatral, un ejemplo ilustrativo: referencias constantes a la vida entre bastidores, la ficción de las gentes por el teatro, el enfrentamiento directo de los actores con el público, las provocaciones hacia sus sectores más despreciables —verbigracia, los mosqueteros—, el anuncio anticipado de segundas partes y continuaciones de las piezas más celebradas, el aire festivo y la conjunción de los elementos paraverbales suponen una justificación de la pieza teatral en sí y no como portadora de un mensaje crítico

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ En su *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

³⁶ *La comedia española del Siglo de Oro*, que se incluye como complemento al ensayo de Olson en el mismo volumen; cfr. en particular págs. 200-209.

revulsivo, que hubiera sido mal visto dentro de un contexto con tendencia al control absoluto de las manifestaciones culturales. Y esto contrariamente al entremés primitivo en que estos elementos apenas tenían objeto, pues se actuaba con una forma nueva, cuyas posibilidades estaban aún por descubrir, y en esta fase experimental el entremesista se afanaba por buscar los materiales propicios en el fondo del folklore o de la literatura similar —diálogos, picaresca, celestinesca...—. Luego, sin embargo, la necesidad —frente a la necesidad artística, que apunta Hauser —de crear obras a un ritmo rápido establece una producción en cadena, que actúa —por mayor economía— sobre patrones y moldes conocidos. Tales serían, en definitiva, las razones últimas que explicarían el maridaje entre comedia y entremés —entre *comedia nueva* y *comedia antigua*— en el marco de la representación barroca.

El problema de la licitud del entremés

Aun cuando los textos fuesen perdiendo intención crítica respecto de los primitivos del Renacimiento, el debate que durante todo el siglo XVII mantuvo la tendencia hedonista con la corriente teológico-moralizadora, acerca de la licitud o ilicitud del teatro menor, es pese a todo un signo de vitalidad.

Dentro de este debate son muy escasas las manifestaciones a favor de la licitud del entremés. Contados son los que, como Melchor de Cabrera, piensan que «los entremeses y bayles son llenos de moralidad» y que, en consecuencia, van destinados a la reprehensión de «vicios y defectos públicos tan sin agrauio particular quanto lo ha mostrado la experiencia»³⁷. Ya en 1598 un anónimo memorialista, sin duda entusiasta del teatro, se había atrevido a defender la inocencia del entremés ante el rey Felipe II: «Los intermedios tampoco son desmedidos, y sólo se encaminan a ser graciosos, y aun no totalmente faltos de buenos ejemplos, y no menos perniciosas gracias que las que en ellos concurren se sufren a los truhanes y hombres de placer y se permiten»³⁸. Un testimonio, aparentemente más objetivo, se encuentra en la *Consulta del Consejo de Castilla* de 1648, en la que, al describir las representaciones del Corpus —suma de autos sacramentales y entremeses—, afirma de estos últimos que «no escandalizaron ni turbaron la piedad más escrupulosa»³⁹.

Frente a unas cuantas opiniones favorables se alza el criterio generalizado de la minoría selecta, compuesta en su mayor parte por clérigos, que ofrecen —no lo olvidemos— su propio punto de vista, antes que el oficial de la Iglesia. Los testimonios que sus juicios nos brindan no sólo son interesantes por el contenido que ponen en cuestión, sino de modo particular porque, a base de ellos, podemos acercarnos más a la realidad del hecho teatral en el Barroco, tan presuntamente conocido de todos. Las actitudes, no obstante, son muy variadas; desde las abiertamente condenatorias hasta otras de mayor tolerancia, que eximen de la misma a los entremeses, porque «si alguna comedia se representa de cosa buena, los entremeses que llaman han de ser de cosas de amores, embustes de ramerías, enredos de terceras, riñas de rufianes, hurtos y engaños de criados a sus amos, y cosas semejantes, y la

³⁷ Apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, ob. cit., pág. 96 b. (En adelante citaré por *Bibliografía*).

³⁸ *Memorial impreso dirigido al rey Don Felipe II*, en *Bibliografía*, pág. 424 a.

³⁹ *Consulta del Consejo de Castilla* (1648), *Bibliografía*, pág. 168 b.

comedia que no tuviese desto ya no hay arrostrar a ella, ni hay quien la vaya a oír»⁴⁰. Obsérvese en la cita que el término *comedia* no tiene la misma acepción en las dos ocasiones que se cita: frente al género propiamente dicho —«alguna comedia»—, la extensión del término a toda la representación teatral. Resumiendo el sentido de la frase: la comedia —i. e., la representación— que no tuviera entremeses estaría destinada al fracaso. Para un moralista tan intolerante como Mariana, «no importa que la deshonestidad se trate en el argumento principal o en los entremeses y cantares, con tonadas torpes y lascivas»⁴¹. Esa misma intolerancia está expresada de modo muy llamativo en la siguiente metáfora por José de Jesús María: «Y así podemos con gran propiedad decir que la comedia con los entremeses que hoy se usan es como aquella serpiente Anfisbena, de quien dicen San Isidoro y Plinio que tiene dos cabezas en las dos puntas del cuerpo y por entrambas echa ponzoña; porque la comedia así en la farsa como en los entremeses, está vomitando ponzoña a borbollones en los circunstancias, y abrasándolos en sensualidad con sus acciones y palabras deshonestas, que es veneno de mayor malicia que el de todas las serpientes»⁴². En la cita *comedia* vale también, como arriba, *representación*, en una formulación parecida del binomio *fábula=comedia* / *episodio=entremeses*, utilizada del mismo modo en la *Consulta del Consejo de Castilla*, de 1666: «... No puede dejar de reconocerse que en las romanas concurrían, como en las presentes, el formarse de fábulas y argumentos amatorios con mezclas de intermedios burlescos o entremeses descompuestos, y de canciones, coros o bailes lascivos, y que estos trozos de las comedias romanas se hallan condenados de por sí con gravísima reprobación en los Santos Padres»⁴³.

Desde los ejemplos de reprobación moralista es asimismo posible discernir la oposición entre *comedia antigua* y *comedia nueva*, que —como se vio— Lope verificó en el *Arte Nuevo*. En el tratado *De rege* un practicante cualificado de esa reprobación hace una breve prehistoria del teatro español, calificando de «bárbaras» y «rudas» «las primeras comedias» que se hicieron en España: «Por las calles y las plazas entretenían los juegos juglares al pueblo y lo alegraban con diversas representaciones ridículas. Más que de lascivas tenían de burlescas; más que de comedias de entremeses»⁴⁴. En mi opinión, esta última frase debe entenderse así: aquellas

⁴⁰ Juan Ferrer, *Tratado de las comedias...* (1613), apud *Bibliografía*, pág. 251 a. Del mismo modo Francisco de Arauxo (1659) «pide que se quiten de ellas los bailes y cantares lascivos; porque, según él, se mezclaban en las representaciones muchas cosas torpes, superfluas y vanas; sainetes, bailes, tonadillas (jácara), palabras amorosas, mentiras, enredos y ficciones, con que se enseña a los hombres y se les dan lecciones eficaces para solicitar a las mujeres» (*Ibidem*, pág. 60 b).

⁴¹ Juan de Mariana, *De rege* (1609), *Bibliografía*, pág. 433 b.

⁴² José de Jesús María, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* (1600), *Bibliografía*, pág. 380 b. Por la forma en que inicia su discurso antiteatral, este autor demuestra haber leído el *Memorial* a Felipe II (citado en nota 38). Recordemos que en el mismo se decía: «Los intermedios tampoco son *desmedidos*, y sólo se encaminan a ser graciosos, y aun no totalmente faltos de buenos ejemplos...»; dos años después José de Jesús María tiene en cuenta estas palabras para su diatriba al teatro: «Que los entremeses no sean *desmedidos* ni carezcan de *buenos ejemplos*, no sé en qué puedan fundarlo...»; y un poco más adelante aclara la identidad de los autores del *Memorial*: «Y si no es que quieran decir los comediantes que no son descompuestos ni desmedidos sus intermedios, porque no se desnuden públicamente las mujeres, como lo solían hacer en la gentilidad las ramerías en los juegos abominables de la torpísima Flora, de que abomina Plutarco y otros autores gentiles, no sé qué otra cosa les falta a estos entremeses para ser perjudiciales y lascivos» (*Ibidem*, pág. 380 b).

⁴³ *Bibliografía*, pág. 177 b; más adelante afirma que los comedias sirven para «dar materia y forma al ocio y a la malignidad de los Sátiros con los entremeses y bailes» (*Ibidem*, página 182 a).

⁴⁴ J. Mariana, *De rege*, *Bibliografía*, pág. 487 b.

representaciones tenían una naturaleza más próxima a la de las *comedias antiguas*, o sea, los entremeses, que a la de las *comedias nuevas*; resultaban, por tanto, más vituperables.

Otro haz de consideraciones nos lo ofrecen aquellos moralistas que, supuesta la ilicitud del entremés, proponen medidas represivas como la censura previa, ya que la abolición del teatro no era posible, y tampoco lo era la supresión total de bailes y entremeses, pues sin ellos —como llega a reconocerse— «no habría comedia»⁴⁵. En este mismo sentido el anónimo autor de los *Diálogos de las comedias* (1620) hace interrogarse a uno de sus personajes: «¿De modo que también ha de haber entremeses en ellas? Yo he oído decir a muchos que si quitan los bobos de las farsas no irá la gente ordinario a vellas, y aun algunos tienen dictámenes tan errados, que piensan que en no siendo traza de amores son cansadas»⁴⁶.

A la vista de estas declaraciones puede afirmarse que el teatro menor había ido creando lo que Jauss y la estética de la recepción denominan un «horizonte de expectativas» por parte del público, y resultaba empresa cuando menos impopular el suprimirlos a rajatabla. En última instancia —como sagazmente reconoce uno de estos moralistas— la culpa no procedía tanto de los autores como del público mismo, ante cuyo parecer se despreciaban «todas las atenciones de decencia y modestia que debieran tener primer lugar»⁴⁷. Por consiguiente, a lo más que se podía alcanzar era alguna medida correctora que rebajara la osadía de ciertos entremeses. En 1600 el Consejo de Castilla dictamina «que se vean y examinen por algunas personas doctas y graves que para este efecto fueren señaladas»⁴⁸, y, como previendo seguras infracciones a la norma, añadía: «y que sean castigados rigurosamente los representantes que en la sustancia de las comedias o entremeses, bailes o cantares, excedieren de lo que las censuraren hubieren ordenado...»⁴⁹. En este punto debía extremarse el celo inquisitorial, pues se diferenciaba claramente la censura sobre un texto impreso de otro destinado a su interpretación dramática, ya que —como dice Ferrer— luego «los actores añaden (...) lo que les parece en el teatro»⁵⁰.

⁴⁵ «Y es así que la providencia del Consejo y la del Consejero superintendente de las comedias reforma sus excesos y avisos en cuanto es posible reformar la sustancia de representación de amores profanos por personas que lo son, ni las licencias de los bailes y entremeses, sin lo cual todo no habría comedia» (*Consulta del Consejo de Castilla —1666—, Bibliografía*, página 179 a).

⁴⁶ *Bibliografía*, pág. 228 a.

⁴⁷ *Parecer de la Junta...* (1672), *Bibliografía*, pág. 388 b; y en los *Discursos políticos, y morales en cartas apologeticas contra los que defienden el uso de las comedias modernas* (1684), afirma Navarro Castellanos: «Los entremeses, bailes, afeites, movimientos torpes y melindres y otros ademanes poco honestos que imitan las burlas y juegos del amor que los santos llaman fornicaciones y adulterios, los hombres cortesanos y del siglo los admiran y alaban por galantería; términos de que usan para persuadir que no es pecado todo lo que en público se peca contra las costumbres», apud *Bibliografía*, pág. 489 a.

⁴⁸ *Consulta del Consejo a S. M.*, *Bibliografía*, pág. 163 b.

⁴⁹ *Ibidem*; «con todo esto, digo, que se podrían señalar en cada ciudad o diócesis, examinadores, los cuales viesan y aprobasen, todo lo que se hubiese de representar, no sólo las farsas, sino también los entremeses» (J. Mariana, *De rege*, apud *Bibliografía*, pág. 436 a). Lo censurable no siempre era de orden moral, sino también político y religioso; parece que las infracciones de esos entremeses, por ejemplo —según Ferrer— difundían doctrinas heréticas: «Con otras comedias entraron después las heregias en Francia (...). En España ya comenzaban algunos entremeses de cosas semejantes, a lo cual acudió el Santo Oficio, y no es pequeño argumento de la ponzofia que en esta materia las comedias esparcen, el refrendarse en la Santa inquisición antes que se representen» (*Tratado de las comedias...*, *Bibliografía*, págs. 254 b-255 a).

⁵⁰ Y añade: «Y no es aquí como en los libros que se han de imprimir, que primero se muestra lo que se ha de imprimir, y después de impreso, antes de publicarse, se muestra y

A los problemas planteados por las adiciones a los textos sobreponíanse además los derivados de la ejecución del mismo en escena, y que dependían de los múltiples factores del espectáculo, en particular de los paraverbales: esas «acciones y ademanes livianos»⁵¹, «esas tonadas torpes y lascivas»⁵², los «movimientos torpes y melindres y otros ademanes poco honestos»⁵³, «meneos y gestos de todo el cuerpo»⁵⁴, «bailes y cantares lascivos»⁵⁵, etc.

Insalvables resultaban también, a juicio de moralistas y teólogos, los inconvenientes que se derivaban de la interpretación de las *dramatis personae* a cargo de unos actores y, sobre todo, de unas actrices cuya vida privada no era, en fin, modelo de moralidad pública. De igual manera la interpretación por un mismo cómico de un papel en la comedia y de otro en el entremés implicaba un desajuste de sentido que invalidaba el conjunto, es decir, proclamaba a voces su ilicitud⁵⁶; tal desajuste aumentaba según el grado en el contraste de los géneros, por ejemplo el auto sacramental y el entremés: «Esta misma, en acabando la jornada, suele desnudar el traje de la penitencia para vestir del de la risa para el sainete o el entremés, y la que ahora tenía el auditorio al parecer devoto y compungido, ya con la castañuela, con el baile, y la letrilla lasciva le tiene alborotado y loco en risas y en aplausos descompuestos»⁵⁷.

Mirase por donde se mirase el problema subsistía. Al cabo la corriente hedonista que la práctica de comedia y entremeses suponía fue imponiéndose sobre el criterio de moralistas y sermones. Entre ambas corrientes debieron producirse, además, interacciones en el gusto barroco. Sin la existencia de éstas no serían explicables párrafos como el que sigue. De no ser así no podría explicarse una declaración como la que, muy adelantada ya la centuria, hacía un intolerante, Tama-yo: «Con este pretexto de piedad volvieron a permitirse las comedias. Pero como las que no son de capa y espada no tienen tanto atractivo a las orejas del vulgo, a vueltas de representar la vida de algún santo, hacían papel las mujeres con algún enredo amoroso, y se profanaba lo sagrado con los entremeses ridículos y los bailes poco honestos, hasta que perdido el respeto a las leyes y la vergüenza al mundo, *condescendiendo los censores con el gusto del pueblo*, han llegado a tener las comedias el mismo estado de perniciosas que cuan-

se ve si ha añadido alguna cosa al original que se mostró; mas aquí en las comedias no se puede hacer eso, porque no se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron escrito», *ibidem*, *Bibliografía*, pág. 257 b.

⁵¹ Pedro Fomperosa y Quintana, *El Buen Zelo* (1683), *Bibliografía*, pág. 267 b.

⁵² J. Mariana, *De rege*, *Bibliografía*, pág. 433 b.

⁵³ G. Navarro Castellanos, *Discursos políticos y morales...*, *Bibliografía*, pág. 489 a.

⁵⁴ Pedro de Rivadeneyra, *Tratado de la tribulación* (1589), *Bibliografía*, pág. 523 a.

⁵⁵ Alfonso de Andrade, *Itinerario historial que deve guardar el hombre para caminar al cielo*, *Bibliografía*, pág. 60 b.

⁵⁶ «Sale una farsante a representar una Magdalena, o la que hace y representa una Madre de Dios, y un representante, un Salvador, etc.; y lo primero, veréis que esta muger lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor inocencia en el mundo? Lo otro, acabado de hacer una Nuestra Señora, sale un entremés en que hace una mesonera o ramera sólo con ponerse una toca y regazar una saya, y sale un baile deshonesto y a cantar y bailar una *Carretería*, que llaman, *Lavandería de paños*, donde se representan cuantas rufinerías se hacen en un lavadero» (Anónimo, *Diálogos de las comedias* —1620—, apud *Bibliografía*, pág. 218 b).

⁵⁷ P. Fomperosa, *El Buen Zelo*, *Bibliografía*, pág. 265 b; José de Jesús María denuncia la mezcla de autos y entremeses: «¿Qué tiene que ver fiestas sagradas con los entremeses de latrocinios y de adulterios que de ordinario mezclan entre los autos sacramentales? Si esto con razón es insufrible en las comedias profanas, ¿cómo se tolera en las que tratan de cosas sagradas?» (ob. cit., *Bibliografía*, pág. 377 b).

do se prohibieron»⁵⁸. Declaración de un gusto barroco en el público que, pasados los años, intentarían reformar los ilustrados en su tarea de limpieza y adecentamiento general de las costumbres, tanto en la comedia como respecto del entremés.

JAVIER HUERTA CALVO
Universidad Complutense

⁵⁸ José Tamayo, *El mostrador de la vida humana* (1679), *Bibliografía*, pág. 561 b.