

DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)

**Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)**



LOS PODERES DE LA PALABRA.
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DEL CORPUS
DE LAS CATEGORÍAS LITERARIAS
DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL*

Edimilson Moreira Rodrigues
Universidade Federal do Maranhão (UFMA), AXOLOTL

I. INTRODUCCIÓN. NOTAS PRELIMINARES SOBRE EL PLAN DEL PROYECTO

Una de las preocupaciones de los maestros brasileños a la hora de enseñar la literatura española del Siglo de Oro es: ¿dónde investigar y en qué materiales hacer una búsqueda del *corpus* de categorías aplicables al Siglo de Oro? Por ello, el propósito de este trabajo es intentar mapear los conceptos identitarios y literarios que surgieron en el contexto del Siglo de Oro español, tratando de rastrear el sentido, el origen y,

* El proyecto de investigación «Los poderes de la palabra» surgió de la necesidad de conocer y comprender algunas categorías y mapearlas en obras literarias del Siglo de Oro español, haciendo más sencillo el proceso de enseñanza del español en clases de literatura española en la Universidade Federal do Maranhão, en el Grupo de Estudos e Pesquisas em Tradução e Intermidialidade-AXOLOTL. La investigación se ha beneficiado de una estancia en la Universidad de Navarra, con la orientación del Dr. Carlos Mata Induráin, del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO). Quiero agradecer también el apoyo del Dr. Ignacio Arellano, Director del GRISO, y de la Dra. Mariela Insúa. Ese agradecimiento es extensivo a la persona que me ha regalado este «navegar por mares nunca antes navegados», la Dra. Lygia Rodrigues Vianna Peres, profesora de la Universidade Federal Fluminense-UFF (Niterói, RJ, Brasil), que fue mi orientadora doctoral y quien me puso en contacto con el GRISO.

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Docendo discimus». Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 303-323. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

sobre todo, el entrecruzamiento y la superposición de conceptos que hablan de realidades culturales a veces semejantes, a veces dispares, y que fueron forjados y utilizados por teóricos y literatos en varias obras de la literatura española. Así, entendemos que estas palabras constituyen temas capitales para la vida social, y apenas tienen cabida en las creaciones puramente literarias: la comedia, la novela, la poesía lírica y, principalmente, el teatro breve.

Así pues, «Los poderes de la palabra. Proyecto de investigación del *corpus* de las categorías del Siglo de Oro español» se ha concebido como una investigación que pretende ser un instrumento auxiliar para acercarse a los principales conceptos áureos. En esta ocasión presentamos, de forma muy sencilla, unos aportes sobre palabras aplicables al teatro breve español. La estrategia principal fue pensar que las palabras deberían ser comentadas y/o definidas en forma de ensayos, con algunos breves comentarios. Esto supondría una selección y elaboración de definiciones que se podría contrastar con los extractos textuales, para que la obra tuviese el criterio de fácil localización y manejo, además de ofrecer, en cada entrada, una serie de diálogos, entradas paralelas e ilustraciones de citas entre obras de distintos autores del mismo período. Se trata de una investigación muy amplia, actualmente en marcha, y estas son algunas de las ideas y objetivos de partida:

- 1) Catalogar algunas categorías que están presentes en la literatura del Siglo de Oro español.
- 2) Reseñar las citas donde se encuentran apuntadas esas categorías en las obras literarias.
- 3) Apuntar los títulos de las obras que remiten directamente a esas categorías.
- 4) Hacer un análisis de algunas obras donde aparezcan esas categorías.
- 5) Presentar la obra con sus elementos de visibilidad del *corpus* literario.

En fin, he aquí algunas de las categorías del saber literario —la lista es todavía muy provisional— que han surgido en los primeros momentos de desarrollo del proyecto:

Actor, adúlteros, amantes, amor, armas, autor, banda, borrachos, burgo, burlesco, caballero, calle, carta, cautivos, comedia de capa y espada, comedia heroica o trágica, comicidad, cómico, cornudos, cortesanos, criada, damas cómicas, damas trágicas, doncellas, didascalias, drama, escenario,

entremés, fiestas, figurón, fregona, gestualidad, gracioso, grotesco, guardia, hidalgo, jácaras, juegos, ladrones, lengua, limosna, loas, máscara, mozas, mujer, música, ocio, pajes, pasión, pecadora, paraninfos, penitente, personajes, pícaro, poesía, rey, rufián, sacristán, sastre, seducción, soldado, suspiros, tipos, tramoyista, vejete, venteros, vestuario, violencia, viudas, vulgo...

Después de la llegada a la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Navarra, para trabajar en el marco de los proyectos del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), elegí una categoría concreta, entre el manantial de las literarias: la del *entremés*¹. En rachas de entusiasmo, cortadas por frecuentes interrupciones de navegar en mares quiijotescos, me aventuré en la selva del teatro menor en la época de la máxima actividad literaria del Siglo de Oro español —los siglos XVI y XVII—, percatándome de la multitud de piezas a mi alcance. Interesa señalar que esta aportación quiere ser una somera reseña de la bibliografía esencial antes de emprender la apremiante necesidad de una investigación acerca de las categorías del Siglo de Oro español. Obvio es decir que no ofrecer una contribución totalmente innovadora, pero sí contribuir con algunas ideas y conceptos a aquellos colegas —sobre todo del Brasil— que están incursionando en los dos siglos de producción entremesil áurea, y que no siempre disponen con facilidad de muchos de estos materiales.

2. LA CATEGORÍA *ENTREMÉS*: CONCEPTO

He tratado de ordenar las categorías aplicables a la literatura del Siglo de Oro —en este caso, el concepto *entremés*— basándome en las declaraciones de los teóricos y estudiosos del asunto. Y así, quiero empezar recordando lo que señala Arellano, quien nos recuerda que no se conoce definición precisa de *entremés* anterior a la que nos brinda el *Diccionario de Autoridades* en 1732:

¹ Los entremeses, como recuerda Arellano (2006, p. 10), son piezas de duración breve y de carácter cómico que acompañaban en el Siglo de Oro a las comedias y autos sacramentales, conformando así un espectáculo o fiesta teatral global. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, apunta: «*Entremés*. Está corrompido del italiano *intremeso*, que vale tanto como entremetido o enjerido, y es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio» (p. 793). Para una primera aproximación al corpus es fundamental Cotarelo, 1911.

Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio².

Por tanto, comicidad de matiz específico, jocosa o burlesca, sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite, como nos confirma el mismo crítico en otro lugar³. Podemos añadir, citando el trabajo clásico de Asensio, que

el entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática. De la literatura oral o escrita, es decir, de la facecia, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica, la descripción de tipos y ambientes, toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera. La historia del entremés, género secundario, exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación⁴.

Siguiendo con las definiciones, podemos recordar la indicación, también de Asensio, de que el entremés,

a pesar de su mayor adherencia a su lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desaforadas fantasías. A los hábitos del entremés pertenece la convención por la cual todo lo que halla una adecuada representación escénica posee una ciudadanía artística, basada no en la existencia callejera de los personajes o en la historicidad de los incidentes, sino en su verdad imaginativa reveladora de la condición de hombre⁵.

Recordaré a continuación los versos vv. 69-76 del *Arte nuevo* de Lope de Vega en los que habla del *entremés* —término que convivió en la época con otros: *paso, farsa, sainete, mojiganga, loa...*:

² Citado por Arellano, 2006, p. 9.

³ Ver Arellano, 2004.

⁴ Asensio, 1965, p. 25

⁵ Asensio, 1965, p. 33.

De donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte, por bajeza
de estilo, vino a estar en tal desprecio
y el rey en la comedia para el necio.

En el ensayo de Asensio encontramos estas otras esclarecedoras palabras, muchas veces citadas:

Respondiendo a los mismos instintos antisociales, el entremés, amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenios chasqueados, en una palabra, vacaciones morales⁶.

Es importante percibir que el estudioso enlaza las cuestiones teatrales con otros aspectos más amplios de la sociedad española de la época, tema de los textos teatrales de este período. Desde ahí nos presenta un panorama de la evolución del entremés áureo:

Con las cautelas impuestas por el naufragio casi total del teatro menor y la dificultad de datar los escasos restos, el entremés crece y florece entre 1600 a 1620, incorporándose a la literatura respetada y canónica. Posibilitan este encumbramiento dos radicales innovaciones: la adopción del verso y la boga del entremés de “figuras”. Innovaciones relativas que le son sugeridas por el auge inaudito de la comedia y el romancero, por el nuevo enfoque satírico de la prosa costumbrista. Y como los hechos teatrales son inseparables de la coyuntura social, se enlazan con las mudanzas de la sociedad urbana y campesina que le brinda materia y público⁷.

Es importante observar cómo el concepto *entremés* está profundamente relacionado, según el análisis de Asensio, con el comportamiento social; es decir, la propia palabra *entremés* llega a enraizarse en la cultura y el modo de ser del hombre español de aquella época, es como un símbolo que se adhiere a la cultura aurisecular, un símbolo

⁶ Asensio, 1965, pp. 34-35.

⁷ Asensio, 1965, p. 64.

que se imbrica con las actitudes vitales, tal como pone de relieve esta nueva cita:

El entremés estaba estrechamente abrazado, como que ahogado, por la comedia, en cuyos intersticios, entre acto y acto, medraba con esfuerzo. El romance, hacia 1600, era esencialmente un género cantable que le suministraba frecuentemente el fin de fiesta, el baile terminal. Se alejó el entremés de la tentación de parodiar o remedar a ambos géneros favoritos engolosinándose con la versificación⁸.

Asensio nos ilustra con sutileza acerca de muchos de los rincones en que los espectáculos estaban ubicados, además de poner de manifiesto que el texto, elemento de la palabra del autor, es todo él un proceso clave de creación y significación del teatro breve aurisecular:

Poco a poco renunció al cauce de la prosa, que parecía el más indicado para el teatro menor de tono realista, costumbrista. Hacia 1620 había encontrado una fórmula estable de versificación. Sin optar resueltamente por el endecasílabo en silva con rimas cada vez más copiosas, o por el romance, creado para todo, empleó preferentemente el metro italiano para la parte inicial en que se presentaban los personajes o para las piezas sin música, adoptando el romance para los entremeses cantados y para la parte final de transición a las músicas y danzas finales⁹.

Asensio intenta en la primera parte de su obra enlazar la vida del hombre español con la verdad entrañable que el teatro breve aporta. Este magistral estudio nos hace reflexionar sobre el valor de la construcción de los autores, de las piezas y, principalmente, constituye una apremiante demostración del teatro breve como obra literaria que habla, no solo del momento de escenificación, sino también de la transición del proceso creativo del artista de aquel entonces. Siguiendo el criterio que estoy observando, señalaré que una somera reseña de la bibliografía esencial me lleva a la apremiante necesidad de emprender, por cuenta propia, nuevas pesquisas en las obras de este periodo, siguiendo la sugerencia del mismo autor:

Don Emilio Cotarelo, hace más de medio siglo, desbrozó la historia del teatro menor imprimiendo más de 350 piezas anteriores a 1650 precedidas

⁸ Asensio, 1965, p. 66.

⁹ Asensio, 1965, p. 66.

de un dilatado prólogo, inmenso depósito de materiales insuficientemente trabajados. En él nos brinda un registro descriptivo de autores y obras mayores y menores, sin cribar el grano de la paja, sin distinguir entre la mediocridad y la genialidad, sin fijar la cronología y variaciones de cerca de dos siglos producción entremesil: le viene pintiparado aquello de que los árboles no dejan ver el bosque. Baste apuntar que Francisco de Avellaneda o Juan Vélez de Guevara, dos epígonos meramente ingeniosos, ocupan mucho más lugar que don Pedro Calderón y don Francisco de Quevedo, no más que porque el autor en sus pesquisas por parroquias y archivos tuvo la suerte hallar noticias inéditas de ambos¹⁰.

Los trabajos citados de Asensio y Arellano, junto con la definición lopesca, son tres ítems que contienen informaciones esenciales para aquellos que deseen intentar una búsqueda preliminar de informaciones sobre el entremés. A continuación, y teniendo siempre en mente a los docentes brasileños, traeré a colación algunas citas de otros estudiosos que pueden servir para profundizar en el tema. Comenzaré recordando a Agustín de la Granja, quien en un trabajo de 1983 nos indica que en *El mayorazgo* y *Los degollados* el autor de *La vida es sueño* entiende el entremés (no la mojiganga) del mismo modo que lo define uno de sus contemporáneos, es decir, como «una comedia breve en la cual los actores se burlan ingeniosamente». El autor nos ofrece una definición, que es lo que me interesa ahora:

Esto significa, por un lado, que el entremés debe tener, música aparte, una línea argumental de la comedia, está permitido complicar su trama y exponer, en definitiva, situaciones de intriga capaces de despertar la curiosidad del auditorio. Por otro lado implica también el compromiso de no mostrar al público ningún gracioso (como en el caso de la comedia), sino encadenar ante él una serie de situaciones absurdas o ridículas que lo mueven constantemente a risa¹¹.

Estas informaciones las aclararé después en el apartado «La palabra *entremés* en los entremeses áureos» con las citas y las voces de los personajes o las didascalias implícitas o explícitas.

Otra estudiosa del tema, María José Martínez López, en su obra *El entremés. Radiografía de un género*, nos aclara que «el entremés se concibe, ante todo, como un divertimento, diversificado en su forma, pero

¹⁰ Asensio, 1965, p. 11.

¹¹ A. de la Granja, 1983, p. 33.

unitario en su finalidad cómica»¹². Observamos que ella destaca la importancia de los nombres de los personajes, relacionados con su origen social o su oficio bajo:

Los personajes del entremés llevan nombres acordes con la categoría ínfima a la que pertenecen. Todos poseen connotaciones cómicas y ridículas, que privilegien la animalización y la reificación. La onomástica, a la vez que produce un efecto de individualización, resulta uno de los rasgos más cómicos de la caracterización del personaje¹³.

Por su parte, Agustín de la Granja, en su trabajo *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, ha puesto de relieve algunos interesantes datos históricos:

Desde principios del siglo XVI vienen dándose, de un modo ya estable, en las representación teatrales españolas, algunas de las cuales, en mi opinión, no están todavía suficientemente estudiadas: en un primer grupo se podría englobar la escenografía (no tan simple como a veces se piensa); en otro la música, sólida y constante, aunque con manifestaciones generalmente sencillas; en otro, finalmente, entrarían los entremeses y demás piezas cortas, que proporcionaban también un tono peculiar o festivo al espectáculo en su conjunto¹⁴.

Agustín de la Granja destaca que, en su edición de *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto, Francisco Rico ha añadido de forma muy inteligente, en los entre actos de la comedia, el entremés *Las galeras de la honra* y el baile *Los oficios*, advirtiendo que ambas obritas «hubieran podido complementarse con loa inicial y mojigangas de despedida, a haberlas hallado apropiadas en la producción Moreto»¹⁵. Y es que, a lo largo de todo su trabajo, de la Granja destaca la importancia de estudiar el entremés en relación con las otras obras que formaban parte de la misma representación, recordando además que el entremés ha sido casi

¹² Martínez López, 1997, p. 269.

¹³ Martínez López, 1997, p. 267.

¹⁴ A. de la Granja, 1981, p. 11. Para las loas (sobre todo las sacramentales y cortesanas) del Siglo de Oro ver ahora Mata Induráin, 2017 (y las palabras de Arellano en ese volumen, pp. 11-12 y 19).

¹⁵ A. de la Granja, 1981, p. 14. Y comenta: «Pero —salvo el caso del profesor Rico— no tengo noticias de que [el estudio de los entremeses] haya sido abordado con esta perspectiva de acercamiento al espectáculo con el cual, en su día, formó un todo admirable».

siempre considerado «desde un punto de vista aislado, como obra cerrada susceptible de un análisis particular o bien estudiada en conexión con otras piezas análogas».

En coherencia con su planteamiento, tal es su propósito al acercarse en su estudio a esa parcela teatral concreta, «la de los entremeses y mojigangas escritas por Calderón y que fueron escenificados junto con sus autos sacramentales»¹⁶. Indica este crítico que, además del auto sacramental propiamente dicho, entraban en juego, durante la fiesta teatral del Corpus, otros elementos: primero se representaba la introducción poética o loa, venía luego un entremés y después el auto, y al final había música y baile al aire libre. Sus palabras admiten, sin embargo, una mínima matización, porque no hay duda de que, una vez transcurrido el primer tercio del siglo XVII y antes de mediar ese mismo siglo, eran generalmente dos las “piezas cortas” perfectamente conformadas que, situadas estratégicamente (al principio y al final), escoltaban al auto, además de encontrar al principio de las fiestas teatrales las loas. Respecto a la denominación, señala de la Granja que de ordinario a la primera se le llamaba *entremés* y a la segunda *mojiganga*, aunque el nombre genérico popular bajo el cual unas y otras eran conocidas el de *sainetes*. Lo más destacable es que estas piezas breves¹⁷, junto con la música, eran elementos que contribuían poderosamente al éxito de la fiesta en su conjunto, sobre todo cuando la complejidad de la historia o de la alegoría en el auto sacramental lo convertían en «una pieza poco amena o escasamente inteligible», como evidencia el testimonio de un viajero que presencié una de estas manifestaciones en la Corte el año de 1655:

... por la tarde [...] a eso de la cinco, representan los autos. Son comedias espirituales, entremezcladas de diferentes intermedios bastante ridículos para sazonar lo que de serio tiene la pieza y aburrido¹⁸.

¹⁶ A. de la Granja, 1981, pp. 15-16.

¹⁷ Con respecto a la tipología de estas piezas breves, Catalina Buezo y Nuria Plaza Carrero (citadas por Huerta Calvo, 2008, pp. 63-120) afirman que existe una variedad de formas, y entre ellas destacan: *auto*, *égloga*, *paso*, *entremés*, *introito*, *prólogo*, *loa*, *baile*, *jácara* y *tonadilla*, *mojiganga*, *sainete*, *fin de fiesta*, *matachines* y *follas*. Arellano (2006, pp. 39-42) también nos presenta en un apéndice otros géneros menores como la loa, el baile, la jácara, la mojiganga y la folla. Ver igualmente Mata Induráin, 2006. Sobre el teatro breve, ver también los trabajos de Huerta Calvo, 1983, 1999 y 2001.

¹⁸ Citado por A. de la Granja, 1981, pp. 15-16.

Es interesante observar que Agustín de la Granja elige un tema que hace parte del repertorio del teatro breve español, el honor, y toma como modelo el *Entremés para el auto de los Sueños de Joseph*. A esta pieza, de equívocos ingeniosos, donde el concepto del honor se pone desenfadadamente en entredicho cuando un villano sorprende a su esposa con el sacristán¹⁹, se le pueden aplicar las conclusiones de Hannah E. Bergman, quien, a propósito de otro entremés de tema parecido (donde el idilio entre un sacristán y una molinera es interrumpido por sus respectivos esposos), hace notar la diferencia existente entre el mundo idealista de la comedia y el mundo realista del entremés, observando, en definitiva que el tema de la mujer adúltera no acaba forzosamente en tragedia, pues parece que se trata, en efecto, de una época en que, como explica un verso del entremés al que se refiere, «ya no matan a nadie los maridos»²⁰. El entremés, no lo olvidemos, tiene su precedente en los pasos renacentistas, que eran una especie de intermedios cómicos dentro de la misma comedia, convertidos luego en entremeses exentos al desgajarse de la acción central —con la que estaban muy poco o nada ligados— e independizarse como piezas autónomas. Es importante observar que este tipo de piezas fue cultivado por muchos de los dramaturgos áureos, entre ellos Quevedo, Calderón y Moreto, además del especialista entremesil por antonomasia, Luis de Quiñones de Benavente²¹.

¹⁹ En el mismo sentido, Arellano afirma que el entremés se sitúa en «los extremos lúdicos del teatro auri secular, mundo diferente de la comedia seria; no habrá restauraciones del caos, sino aceptación alegre del caos, que el público observa desde la distancia cómica. La óptica jocosa lo domina todo, todos los personajes están inmersos en la ridiculización, y la comicidad responde en buena parte a la fórmula de la *turpitud* et *deformitas* que caracteriza a la comedia antigua [...]. La brevedad de su acción le impide establecer intrigas complejas —aunque más elaboradas que en los otros géneros breves de mojigangas o bailes— y la galería de tipos está sometida a la caricaturización general, desde el bobo hasta el sacristán» (Arellano 2006, pp. 11-12).

²⁰ Ver A. de la Granja, 1981, pp. 26-27.

²¹ Ofrezco una somera información —en modo alguno exhaustiva— sobre algunos autores y títulos de sus entremeses (pienso que este listado puede resultar útil a los profesores brasileños). Así, Miguel de Cervantes (1547-1616): *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo llamado Trampagos*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso*; Luis Vélez de Guevara (1580-1644): *La burla más sazónada*; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635): *El Prado de Madrid*, *Baile de la campana*; Luis Quiñones de Benavente (1581-1651): *Los coches*, *El abadejillo*, *El juego del hombre*, *Las cuatro galanes*, *El tiempo*, *El guardainfante*, *La hechicera*, *El doctor Juan Rana*, *Las burlas de Isabel*, *Las calles*

En otro orden de cosas, quiero recordar que el entremés se mueve entre dos polos: uno es la pintura de la sociedad contemporánea, con el habla cotidiana y las costumbres familiares a los propios espectadores; otro es el mundo de la literatura (narrativa, descriptiva o dramática), del que toma muchos elementos, tanto en lo que se refiere a personajes como a asuntos o mecanismos expresivos. Eugenio Asensio lo ha demostrado con maestría y apasionamiento en su *Itinerario del entremés*, donde recuerda que en sus inicios se escribía en prosa y se limitaba a una caracterización caricaturesca de algunos personajes cómicos, especialmente el bobo. Con Lope de Rueda los tipos tradicionales enriquecen sus matices y se amplía la visión realista del entorno, lo cual permite una inserción más costumbrista de la comicidad literaria. A partir del XVII se da el paso definitivo de la prosa al verso, en paralelo con la versificación polimétrica de la comedia. En la etapa de 1600-1620 se afirma la utilización del verso y el retratismo caricaturesco propiciado por la elaboración literaria las *figuras* ('sujetos de apariencia extravagante, ridículos física y moralmente': en *Vida de Corte* ofrece Quevedo un notable catálogo de estas *figuras*). El mismo autor nos aclara que uno de los grandes hitos del género lo constituye la obra entremesil de Cervantes, quien lo enriquece con materiales novelescos, dotándolo además de nuevos temas, ideas y técnicas²². Más adelante —

de Madrid, El mundo al revés, Baile de la casa al revés y los vocablos, La muerte; Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648): *La castañera*; Francisco Bernardo de Quirós (1594-1688): *El muerto, Eufrasia y Tronera*; Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704): *El astrólogo tunante*; Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599-1655): *El portugués, El cortesano, La visita de la cárcel*; Juan Vélez de Guevara (1611-1675): *El sastre, El bodegón, Los holgones, El loco, La melindrosa*; Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (1618-1663): *Las visitas, El retrato de Juan Rana, El licenciado Truchón*; Francisco Antonio de Montesión (1620-1668): *El maulero, Las manos negras, La hidalga, Las perdicés*; Francisco de Avellaneda (1622-1675): *Lo que es Madrid, Noches de invierno*; Manuel de León Merchante (1626-1680): *La estafeta, Los pajes golosos, Los espejos, El abad del Campillo, La sombra y el sacristán*; Agustín Moreto y Cavana (1618-1669): *Los gatillos*; Vicente Suárez de Deza (1620/1625-1678 post): *El malcasado, El poeta y los matachines, El alcalde hablando al rey*; Tirso de Molina (1579-1648): *Los ladrones aporreados*; Antonio de Zamora (1665-1728): *La guitarra, Entremés para las fiestas reales, El jarro, Entremés para El templo vivo de Dios*; Antonio de Solís (1610-1686): *El hidalgo, Las vecinas, El despejado y la gallega, Los trajes, El retrato de Juan Rana*.

²² Como recuerda Arellano (citado en Aszyk, Escudero Baztán y Pilat Zuzankiewicz, 2017, p. 42), en la aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte afirma don Quijote que «desde mochacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula» (*Quijote*, II, 11). Y comenta que lo mismo debió de pasarle

sigo de nuevo a Asensio—, Quevedo será otra de las cimas del género, sobre todo en lo que toca a la elaboración lingüística del discurso verbal. En fin, nos recuerda el estudioso, nuevos aportes fundamentales son los que proporcionan el dominio teatral de Calderón y la dedicación exclusiva de Quiñones de Benavente.

El esquema de la burla es fundamental en la construcción de estas piezas, y su relación con las modalidades expresivas de la cultura popular carnavalesca está siendo cada vez más estudiada. El corpus de entremeses áureos es muy amplio y de difícil clasificación. Bergman establece una distinción entre los de enredo, de costumbres y de carácter, según destaque la peripecia —basada casi siempre en una burla—, la pintura del entorno o el personaje. Dejando de lado otras tipologías como la de Huerta Calvo, quiero recordar la que establece Arellano²³, quien distingue:

1) piezas en las que predomina la acción, por lo general, de carácter burlesco y a menudo de asunto erótico: *El dragoncillo*, *La cueva de Salamanca*, de Calderón...;

2) piezas que basan su interés en la representación del ambiente, ofreciendo pequeños cuadros de la vida cotidiana: *Las vendedoras de la Puerta del Rastro*, de Armesto y Castro, *Mojiganga de las casas de Madrid*, de Juan Francisco Tejera...;

al autor del *Quijote*: «Cualquier lector del teatro de Cervantes advierte la preocupación y meticulosidad con que propone los detalles de la puesta en escena, rasgos que no ha escapado a los estudiosos, que subrayan esta inclinación de la dramaturgia cervantina, como hace Canavaggio [...]. Aun los que resaltan el dominio lingüístico en la comicidad de los entremeses como González Maestro destacan la gestualidad, la prosémica y el vestuario en la construcción de la comicidad cervantina. El teatro que Cervantes concibe, en efecto, está poblado de recursos escénicos, revelando que su imaginación engendra piezas con la vocación del escenario, que no llegaron a cumplir. Puede que fuera un hombre de teatro frustrado, pero sin duda, era hombre de teatro, gran aficionado a la carátula y a la farándula. En su nota 28, Arellano cita a Jesús G. Maestro (2008, p. 529), quien acerca del entremés cervantino señala: «La comicidad se manifiesta no tanto sobre la acción, esencialmente breve, como sobre el lenguaje. En este sentido hay un claro privilegio del verbal y del diálogo», pero luego añade que se advierte «mayor atención a la representación al texto» (p. 529) y que «el uso de los signos verbales y no verbales se lleva hasta el extremo, en busca del chisporroteo verbal y la expresión gestual» (p. 530).

²³ Arellano, 2006, p. 11.

3) piezas que fijan su punto de mira sobre uno o varios personajes extravagantes (las antes aludidas *figuras*): *El examinador Miser Palomo*, de Hurtado de Mendoza, *La ropavejera*, de Quevedo...;

4) piezas en que interesa, sobre todo, la experimentación del lenguaje;

5) en fin, piezas que pretenden generar un espectáculo brillante por medio de disfraces o decorados.

Así como hay distintas variedades de entremeses, hay también distintos investigadores del teatro breve. Por ejemplo, Carlos Mata Induráin nos recuerda que el entremés

es una pieza cómica breve que, en el entramado de la fiesta teatral barroca, acompañaba a la representación de las comedias y los autos. Este subgénero dramático esencialmente jocoso, que tiene su precedente en los pasos de Lope de Rueda y otros autores renacentistas, explora al máximo la comicidad verbal (hace uso de todos los recursos de la jocosidad disparatada) y también la escénica (gestos grotescos, movimientos descompuestos, peleas, persecuciones, etc.)²⁴.

Este estudioso pone de relieve los lugares de presentación de estas piezas²⁵ y nos aclara acerca de la autonomía del entremés:

En otro orden de cosas, manifiesta una clara inclinación a la temática costumbrista. No se trata de un subgénero desgajado de la comedia, como durante algún tiempo se pensó, sino que tiene autonomía propia. Agustín de la Granja ha estudiado su relación con el Corpus Christi (se escribían entremeses para acompañar a los autos sacramentales representados en Madrid, Toledo, Sevilla, Valladolid y otras ciudades)²⁶.

3. LA PALABRA *ENTREMÉS* EN LOS ENTREMESES ÁUREOS

Tras este breve recorrido y diálogo con la crítica —con una parte de ella— sobre el entremés barroco, que nos ha ayudado a entender el concepto, en este apartado recopilaré algunas citas de obras en las que los propios autores emplean la voz *entremés*. El objetivo es solamente ofrecer —sin preocuparme ahora del orden cronológico, las dinámicas

²⁴ Mata Induráin, 2006, p. 143. Ver también Bègue, Mata Induráin y Taravacci, 2013.

²⁵ Ver González, 2015.

²⁶ Mata Induráin, 2006, pp. 143-144.

de los textos y los autores u otros detalles estructurales— un pequeño muestrario de citas de entremeses donde se menciona la palabra *entremés*, lo que de paso servirá para confirmar que muchas de estas piezas finalizaban con un baile (como se aprecia, por ejemplo, en el cierre del *Entremés famoso de El cuero*, de Francisco Bernardo de Quirós).

3.1. «Los degollados», de Pedro Calderón de la Barca

ZOQUETE Eso es quererle quitar
 al entremés las guitarras
 y castañetas, y habrá
 quien le faltó al entremés
 una grande circunstancia (vv. 256-260)²⁷.

3.2. «Las burlas de Isabel», de Quiñones de Benavente

SACRISTÁN *Te rogamos: toca y deje;*
 alborótese este pueblo;
 haya danzas, haya bailes.

ISABEL Muy bien dicho: bailemos
 mientras otras fiestas se hacen²⁸.

3.3. «La polilla de Madrid», de Francisco de Quevedo

ELENA El dueño de la casa es gran persona
 ha sido comediante y cada día
 está ensayando fiestas de alegría:
 y han de hacer el entremés y el baile.

DON LORENZO Serán fiestas famosas.
 [...]

DON LORENZO Es paso de comedias.

DON ALEJO Antes sospecho
 que el paso ha sido de entremés de robo.

DON GARCÍA Yo en aqueste entremés he hecho el bobo.
 Oigan todos la carta.
 Cantan dentro: «Elena va robada, aparta, aparta».
 [...]

²⁷ Cito por A. de la Granja, 1981, p. 58.

²⁸ Cito por Quiñones de Benavente, *Entremeses*, ed. Andrés, p. 216, quien señala en la nota 68: «*haya danzas, haya bailes*: tiene que acabar el entremés de manera festiva para todos».

MONDOÑEDO Ésta ha sido entremés con cuatro lobos.
 Guárdese ya la gente,
 qu'el robo no es de Elena solamente,
 sino de Luisas y Anas,
 de Franciscas [...], Águedas y Juanas.
 Que toda niña que se injiera en Lobo,
 ella es Elena y su galán el robo²⁹.

3.4. «Entremés famoso de El cuero», de Francisco Bernardo de Quirós

VEJETE ¡Traidora! ¿Qué ha sido? Dilo.
 LAURA Padre mío, ya está hecho:
 con mi esposo estoy casada
 VEJETE Si a lo hecho no hay remedio,
 Ya os perdono y va de baile.
 LAURA Vengan músicos, bailemos
 dando fin al entremés (vv. 222-228)³⁰.

3.5. «Entremés del Sordo», de Francisco Bernardo de Quirós

ENDRINA Qué parece un marido
 que está sin brazo
 CHUFA Al saúco de Judas
 que le han podado.
 ENDRINA El entremés se acabe
 porque es poeta.
 Logre un vitor de burlas
 y no de veras (vv. 161-168)³¹.

3.6. «Entremés de las conclusiones», de Francisco Bernardo de Quirós

MUJER 2 *Cantando.* Con estas conclusiones
 lucir aguarde.
 Licenciado, [*Cantando.*]
 Todos los entremeses
 son disparates (vv. 222-226)³².

²⁹ Cito por Asensio, 1965, pp. 329-330 y 336-337.

³⁰ Cito por Quirós, *Teatro breve completo*, ed. García Valdés, pp. 152-153.

³¹ Cito por Quirós, *Teatro breve completo*, ed. García Valdés, p. 381.

³² Cito por Quirós, *Teatro breve completo*, ed. García Valdés, pp. 163-164.

3.7. «Entremés de Juan Rana, poeta», de Antonio de Solís

- UNA MUJER [Canta.] Si es farandola o no es farandola,
corra la fiesta de mi Juan Rana
con mojiganga, entremés y jornada.
[...]
- COSME ¡Vaya muy en hora buena!
- BERNARDO [Canta.] Si es farandola o no es farandola,
corra la fiesta de mi Juan Rana
con mojiganga, entremés y jornada (vv. 218-239)³³.

3.8. «Entremés la burla de la inocencia», de Vicente Suárez de Deza

- DOTOR ¡Aquí, aquí, que el sainete se acaba,
y aquí, aquí, que por mí se ha acabado!
- TORIBIO ¡Aquí, aquí, que el principio fue dulce!
- DOMINGA ¡Y aquí, aquí, no le fagan amargo!
*Fin del entremés*³⁴.

3.9. «Entremés del duende», de Diego de Torres Villarroel

- VECINAS Di: ¿por qué no has creído,
Mamarria, el poeta?
- MAMARRIA Porque ya solo hay bobos
en entremeses³⁵.

3.10. «Entremés el pleito de los pastores», en los textos dramáticos del convento de Santa Teresa de Potosí:

- TODOS Albricias, albricias,
albricias nos den
por un niño hermoso
nacido en Belén.
- ERGASTO Y en fin nos perdone
como niño tierno
de aqueste entremés
las faltas y yerros.
- TODOS Albricias, albricias,
albricias nos den

³³ Cito por Farré Vidal, 2016, pp. 348-349.

³⁴ Cito por Suárez de Deza, *Teatro breve*, ed. Borrego Gutiérrez, vol. 1, p. 127.

³⁵ Cito por Diego de Torres Villarroel, *Teatro breve I (obra profana)*, ed. Navarro Díaz y Doménech Rico, p. 115.

por un niño hermoso
nacido en Belén³⁶.

4. UN COMENTARIO DE TEXTOS A MODO DE EJEMPLO: *LOS DEGOLLADOS*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

Es una obra que no plantea dudas de autenticidad: Calderón escribió el *Entremés de los degollados*, que se centra en el tema del honor, que en este género se presenta con un enfoque ridículo. Intervienen en él Olalla Castaño, Zoquete, un Sacristán, un Alcalde, un Escribano y dos personajes denominados por 1.º y 2.º.

El tema del honor es recurrente en toda la literatura del Siglo de Oro español. Recordemos que, en este sentido, la estima propia y la consideración ajena están íntimamente ligadas a la fidelidad de la esposa, a la castidad de la mujer de la familia. Para Américo Castro, por ejemplo, el honor es una noción ideal y objetiva: la honra es vida; la deshonra, muerte. Y la deshonra, la pérdida del honor, lleva a la subsiguiente venganza. Pero en el género del entremés esa venganza muchas veces no ocurre, como se comprueba en esta pieza de Calderón. En los entremeses importa poner de relieve que los personajes —Zoquete en este caso de la pieza de Calderón— recurren a la justicia como argumento al ridículo, poniendo en escena la risa, pese a tratarse de un tema aparentemente tan serio —lo es en otros géneros— como el honor, que aquí se pierde ante la palabra mágica de Olalla Castaño: «¡Hijo mío de mis ojos!» (v. 206), y en el desenlace todo se resuelve felizmente con el perdón. A través del asunto y los personajes, y del lenguaje de la gente rústica, Zoquete y su Olalla Castaño, el entremés nos introduce en el ámbito del realismo, pero no debemos olvidar aquello de lo que nos advierte Arellano, cuando señala que debemos

tener cuidado al observar lo que a veces se ha llamado “realismo” del entremés: ese “realismo” es solo el punto de partida para proceder luego a una “desrealización” artística, característica casi siempre, según una serie de técnicas literarias y teatrales bien elaboradas en los mejores autores del género, como Rueda, Cervantes, Calderón, Quevedo o Quiñones de Benavente³⁷.

³⁶ Cito por Arellano y Eichmann, 2005, pp. 83-84.

³⁷ Arellano, 2005, p. 25.

A mi juicio, una cita del entremés presenta la síntesis del tema: «quien bien ata, bien desata» (v. 165). Esta formulación, en el corpus del texto, nos habla de dos personajes que están atados: los dos personajes que preparan la trampa —y la trama— del entremés calderoniano, el Sacristán y Olalla Castaño. La cita es un adagio popular, pero también el verbo *atar* tiene el significado de ‘ligar, unir’, como señala el *Tesoro* de Covarrubias:

Atar. Vale ligar, *quasi aptar*, del verbo *apto*, *as*, *convenienter aliquid rei alicui iungo seu accommodo*. [...] También puede tener origen *atar* del verbo hebreo [...], *atar*, *claudere*, *obturare*, *obstruere*, porque atando una cosa con otra se cierra, para que no quepa nada en medio (p. 242).

Esta definición nos sirve para afirmar que el universo dramático calderoniano presenta, en este entremés, un tono popular y secular, pues el verbo *atar*, presente en la obra por el acto de Zoquete, está concadenado a las ideas del texto. No nos olvidemos de que el personaje que se lía con Olalla es un Sacristán, lo que nos remite a pensar en el juego de imágenes calderoniano. Al empezar la pieza Zoquete, en presencia de la justicia, recuerda lo que insinúan los vecinos: «porque a una voz el pueblo me decía / que descalzalla yo no merecía» (vv. 18-19). O sea, que él no merecía descalzarla, pues sería traicionado. En Covarrubias la voz *descalzo* establece una conexión con las palabras de san Juan Bautista con relación a Cristo; tres evangelistas, san Juan, san Lucas y san Mateo, recogen la frase: «No soy digno de desatarle la correa de su zapato», mientras que san Mateo trae: «No soy digno de descalzarle los zapatos», porque quien descalza los zapatos ha de desatar primero las correas de ellos³⁸. Olalla, enlazada con Zoquete, confirma el habla del pueblo («descalzalla» él), Zoquete no la merecía...). En la pieza, quien los ató fue Zoquete, y los desata mediante la justicia.

Calderón, con su maestría dramática, nos invita a pensar que *Los degollados* trata tan solo del tema de honor, pero no es así. Además del hecho de que el entremés nos presenta a un personaje que está a la busca de la justicia para que degüelle a su mujer y al Sacristán, la yuxtaposición de la trama está encadenada con esa palabra que hace parte de la cita: *atar*. Pues esto es lo que podríamos llamar «palabra efectiva» del habla conjunta de Olalla y el Sacristán: «quien bien ata, bien desata» (v. 165). De este modo, el único que puede desatarles fue aquel que

³⁸ Ver Covarrubias, *Tesoro*, pp. 683-684.

los ató bien: Zoquete. Ató a los dos no solamente para degollarlos, sino para que la obra cause el efecto deseado: un hombre traicionado que llama a la justicia para hacer justicia y no logra su intento, dejando por decir todo lo que había prometido: quería que, en un acto de ritualización, los dos hubiesen de morir. Eso, «per oña» (vv. 88-89). Hay todavía otro detalle en la obra que demuestra la labor del autor de acuerdo con el tema de la época. Con razón escribe Arellano en su trabajo *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro* que los entremeses del Siglo de Oro, y este texto concreto de Calderón, están protagonizados por tipos cómicos como son negras, rufianes, bobos, criados listos y tontos, rústicos y otros personajes populares, y que presentan, como dice Arellano, una elaboración popular del lenguaje y la gestualidad expresiva³⁹.

En fin, podríamos decir, amparados en la definición de Covarrubias, que el tema del entremés de *Los degollados* fue bien cosido, pero la ropa quedó mal tejida, pues el honor de Zoquete fue «Poco mal y bien atado» (jugando con el refrán «Al delicado, poco mal y bien atado»), cuando la indisposición es muy ligera y el paciente se recata mucho, como si fuese cosa de momento. De este modo, el entremés, como cosa de momento, cumplió su carácter de entretenimiento.

5. FINAL

Como indicaba al principio, este trabajo se inserta en un proyecto de investigación en marcha que constituye un marco más amplio de estudio sobre las formas y los modelos del teatro breve. El entremés es nuestro primer acercamiento por contener —en cuanto espectáculo de masas— y transmitir los conceptos y palabras claves con las cuales pretendemos construir la investigación. Mi objetivo fue necesariamente parcial, centrándose básicamente en analizar, con citas bibliográficas y algunos ejemplos concretos, una de esas palabras clave en el conjunto del Siglo de Oro español y su teatro breve: el entremés. Se ha podido constatar aquí que el entremés contiene una serie de informaciones —personajes y acciones, más las didascalias— que pueden iluminar y sumar conocimientos sobre el importante papel del teatro breve como instrumento de confirmación y también de nuestras preocupaciones iniciales.

³⁹ Ver Arellano, 2005.

Confiamos en que este trabajo, en sus sencillos límites, resulte de algún interés para los estudiosos y aficionados al teatro breve, y de forma muy especial para aquellos profesores que deben enseñarlo y no siempre tienen a su alcance todos los materiales necesarios. La investigación sistemática de esta y de las demás categorías exigirá transitar por muchos y variados caminos —obras, autores, críticos y teóricos— de los que aquí solo podemos ofrecer un breve adelanto. Como ya había dicho, este es pues, más que un análisis sucinto, una de las muchas lecturas de varia lección que se puede hacer al abordar este manantial inagotable que es el teatro español del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*, Barcelona, Debolsillo / Random House Mondadori, 2005.
- ARELLANO, Ignacio, *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- ARELLANO, Ignacio, y EICHMANN, Andrés, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Colección del Convento de Santa Teresa)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.
- ASZYK, Urszula, ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel y PILAT ZUZANKIEWICZ, Marta, *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017.
- BÈGUE, Alain, MATA INDURÁIN, Carlos, y TARAVACCI, Pietro, *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, 2013.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982.
- COTARELO, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácara y mojigangas desde de fines del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1911.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- FARRÉ VIDAL, Judith, *Antonio de Solís: teatro breve*, New York, IDEA, 2016.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 144-170.
- GRANJA, Agustín de la, *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Madrid, Alhambra, 1981.

- HUERTA CALVO, Javier, «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983 pp. 23-62.
- HUERTA CALVO, Javier, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- MAESTRO, Jesús G., «Cervantes y el entremés. Poética de una comicidad crítica», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 525-536.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro», *Mapocho. Revista de Humanidades*, 59, 2006, pp. 143-163.
- MATA INDURÁIN, Carlos (coord.), «Estos festejos de Alcides». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1932.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses*, ed. de Christian Andrés, Madrid, Cátedra, 1991.
- QUIRÓS, Francisco Bernardo de, *Teatro completo*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Fundamentos, 2016.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente, *Teatro breve*, ed. crítica de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, 2 vols.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Teatro breve I (Obra profana)*, ed. de Epiceto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.