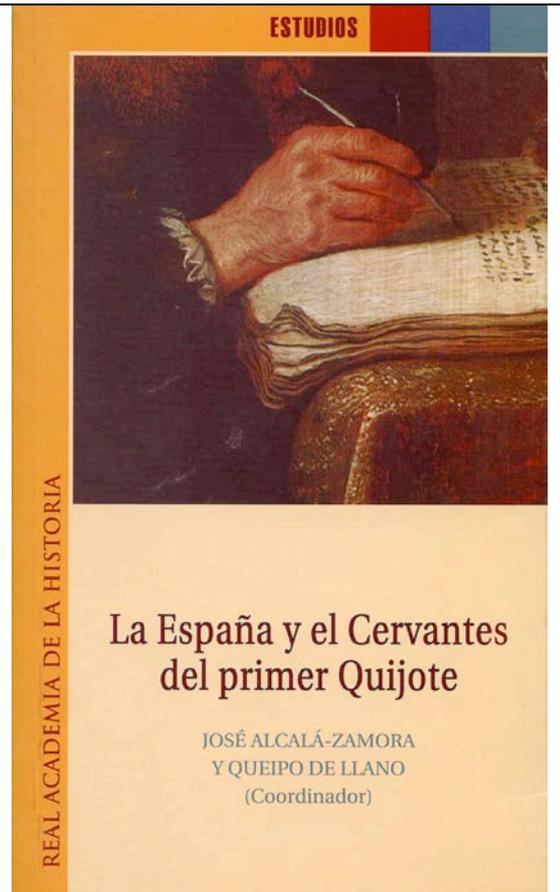


“Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico”, en José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (Coord.), *La España y el Cervantes del primer Quijote*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 125-156. ISBN: 84-95983-63-X.



LOS ENTREMESSES DE CERVANTES: LA RISA LÚCIDA DE UN MELANCÓLICO

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Hace ahora cinco años tuve el honor, en esta misma casa, de pronunciar una conferencia sobre los entremeses de Calderón de la Barca, con ocasión de su cuarto centenario. Con ocasión de otro centenario, esta vez el del *Quijote*, se me vuelve a requerir que hable otra vez de entremeses, los de Cervantes: una parte selecta y, al decir de algunos, la mejor de su teatro. Y si alguien recuerda lo que concluimos sobre aquel carnaval de un escéptico como Calderón, quizá ahora le parezca que hablamos incluso de géneros distintos. La risa no es un cristal único. O sí: pero en cualquier caso las miradas que lo atraviesan no lo son. La de Calderón era la risa del integrado; un

integrado que tomaba conciencia su integración en el sistema al que pertenecía y que se permitía la libertad de la desmitificación. Pero hoy hablaremos de la risa de alguien que vivió casi en las afueras del sistema. Constituirá también un carnaval: pero será el carnaval más que de un escéptico, de un melancólico. Si el carnaval de Calderón era un rizamiento profundo, pero siempre provisional, del mundo, nunca una revolución permanente (el entremés es una pieza *breve*, como breve es el alcance provisional de su transgresión), creo que Cervantes nutre sus entremeses de una vocación de mensaje estable y permanente, trastemporal: la descarga del malestar que el conjunto de reglas sociales que vivió pero que nunca interiorizó como suyas, le producía. Aprovechó como nadie los recursos de un género como el entremés para construir no un mundo al revés, farsesco, sino para hacer transparente la parte del mundo real que detestaba.

Por esos sus entremeses, como probablemente toda su obra, están tocados por la melancolía,¹ desde la cual, como un estado de lúcido saber, puede escucharse mejor el diapason crítico de los avatares del mundo exterior. Y puede hacerlo porque procura, tantas veces como hace Sancho con don Quijote sacando “a plaza de la risa la profunda melancolía” (II, 16). Conocedor Cervantes de ese mal de su tiempo (tan excelentemente representado en su hidalgo manchego como en su propia radiografía biográfica) sabe que, como dijera Gaspar Lucas Hidalgo en el prólogo a sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1606) los entremeses curan con dosis de placer las “melancólicas tragedias”; que, como escribiría después Cosme León de Tejada en su *León prodigioso* (1636) la función del teatro era “sacar la risa de los más tristes hipocondrios”; lo sabía también Calderón que, al hacer aparecer en su entremés *El reloj y genios de la venta* la figura de un hipocondríaco, se le recomienda aquello de “Vea usted bailes, vea mojigangas / perderá ese color verde y cetrino”.² Pero, a diferencia de otros autores entremesistas o del propio Calderón que, no pocas veces, se dejan arrastrar en sus obras breves por la irreflexiva y orgiástica experimentación bufonesca, Cervantes se propone demostrar que el entremés puede mantener la expectativa de la irónica lucidez frente a la burda alienación. Una posición casi matemáticamente exacta para poder dar, como hiciera el Caballero de la Triste Figura, un ajustado diagnóstico de su tiempo.

¹ Puede verse el ensayo de Javier García Gibert, *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.

² Vid. *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 181.

Cervantes sabe el terreno que pisa: conoce el canon del género entremés, tal como parece establecido, al menos en 1615, cuando en su prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, nos recuerda:

Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. [...] Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío [...] que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen... [...] ofrezco el de estas comedias y entremeses, no tan desabridos, a mi parecer, que nos puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan de razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores...³

Son sin embargo, él tiene conciencia de ello, entremeses, si se me permite la expresión *raros*. Como todo su teatro, ha tenido dificultades casi insalvables para entrar en el circuito del teatro *comercial*, convertido a la sazón, como él mismo apuntara en el *Quijote* (I, 48) en *mercadería vendible*. De hecho, en el mismo prólogo de 1615 afirma haberlos cedido directamente al impresor “sin tener en cuenta dimes ni diretes de recitantes”. Y ya antes, en su *Adjunta al Parnaso* (1614), había concentrado una *poética* diferenciada. Cuando Pancracio le pregunta a Miguel cómo no se representan esas seis comedias y entremeses que dice tiene guardados contesta que “ni los autores las buscan [las comedias] ni yo les voy a buscar a ellos”. Porque

como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan.⁴

Queda patente que Cervantes incluye sus entremeses en el ámbito teórico de la totalidad de su teatro (con su profunda preocupación por la textualidad y la dramaturgia reflexiva, por el control artístico por parte del dramaturgo-escritor frente a la libertad de las compañías) y los incluye, además, en su reivindicación de encontrar en lectores o espectadores futuros el destinatario que descodifique su mensaje con la irreprochable

³ Cito por la ed. de *Entremeses* de Cervantes de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1988, p. 94.

⁴ Ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1978, p. 183.

premisa de *ver de espacio lo que pasa apriesa*. Con ello establece una doble disidencia frente al *canon* tópico del entremés de su tiempo (y que, en definitiva, cuajará en el siglo XVII). Por un lado, romper con esa poética de la pieza breve que se sujetaba, como he tenido ocasión de comentar en trabajos anteriores, al *mucha vista y poco seso*; o, por volver a la comparación con Calderón, a su *disparatar adrede y gala del ingenio*.⁵ Por otro lado, disentir asimismo de la renuencia de la mayor parte de los autores notables u *oficiales* por recuperar en las *partes* o impresiones de su teatro estas piezas breves que dejaban las más de las veces, como obras menores, a merced del capricho y versiones de los actores, estableciéndose la típica *labilidad* textual de los entremeses, con numerosas variantes e, incluso, versiones. Cervantes sabe que la constante del entremés es, precisamente, la irrisoria y atropellada dramaturgia del disparate. Bien lo confirma Berganza, uno de los canes de *El coloquio de los perros*, cuando recuerda su paso por una compañía teatral:

El autor me hizo tantas caricias que me obligaron a que con él me quedase, y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte a palos, en la compañía de mi amo acabaron en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba de reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño. ¡Oh Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve!⁶

Y Cervantes se resistió tanto a la volatilización del *pasar apriesa* del entremés como a esa desfachatez irrisoria que implicaba una recepción pasiva o alienada. Tal vez, como se ha dicho, la impresión de sus entremeses y de su teatro demuestra su derrota en el intento de ese control dramático, pero no porque, por ejemplo, en sus acotaciones, confunda “el arte del dramaturgo con el del novelista”, como adujo John E. Varey,⁷ sino porque subsiste esta voluntad de representación reflexiva y crítica. Un entremesista normal, incluso Lope de Vega o Calderón, hubieran escrito: “Entra Vademécum con una silla”. Cervantes escribe: “Entre Vademécum con la silla, *muy vieja y rota*”. Y donde otros hubieran escrito simplemente “Sale un Soldado y un Sacristán *ridículos*” para sacar a las tablas a *figuras* emblemáticas del irrisorio *dramatis personae* del

⁵ “¿No se está sabido eso / que todas las mojigangas tienen un fin advirtiendo / que es disparatar adrede / tal vez gala del ingenio”. En *Las visiones de la muerte*, ed. cit., p. 383.

⁶ *Novelas ejemplares*, ed. de J.B. Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1969, III, pp. 314-15.

⁷ Varey, John E. “El teatro en la época de Cervantes”, en Alberto Blecua y Aurora Egido, *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 24.

género, Cervantes anota: “Sale un Soldado *a lo pícaro, con muy mala banda y un antojo*, y de tras dél un *Mal Sacristán*”, es decir puntualiza, *documenta*, advierte, ralentizando la impresión inmediata y pasiva del espectador y subrayando, como en este caso de *La guarda cuidadosa*, la sospecha ética de figuras que arrastran materialmente los signos de su extraterritorialidad y trasnochamiento social (la banda heroica de la milicia es *una mala banda*, el antojo es la caja cilíndrica de lata donde los soldados llevaban papeles y memoriales para pretender, casi siempre en vano, el reconocimiento que la sociedad les negaba). Son informaciones inútiles desde el punto de vista de la técnica del teatro comercial:⁸ no lo son si lo que pretende, en efecto, es instalarnos, como diremos más adelante, no ya sólo en una posición de destinatarios-lectores sino de espectadores obligados a una coproducción de sentido crítico, distanciado, brechtiano.

La arquitectura, la preceptiva del género entremés la extrae Cervantes, bien que ambigüamente, de su propia memoria del teatro. Si volvemos al prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* nos topamos con la célebre evocación de Lope de Rueda:

Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] Fue admirable en la poesía pastoril y, en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja... [Sus] comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y una pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno; que todas estas figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse...⁹

¿Memoria o memoria intencionadamente selectiva? Observemos que Cervantes homenajea la pericia de Rueda (consumado farsante también) en encarnar unas *figuras* de paso o entremés (rufián, bobo, vizcaíno) que él mismo incorporará a sus obras; pero marca sustancialmente su recuerdo como autor de *églogas* pastoriles. Este inesperado equiparamiento de Lope de Rueda con el teatro prelopista de Juan del Enzina, de Lucas Fernández o del Gil Vicente, es contradictorio con el papel del autor sevillano en la historia del teatro español como el verdadero creador del género *paso* o *entremés*. Más bien parece que nos encontramos ante un matiz al tópico entroncamiento de los entremeses cervantinos con los *pasos* de Rueda. Pasos (conviene recordarlo) en los que

⁸ Así las juzga, por ejemplo, Maria Grazia Profeti en “Escritura, compañías, destinatarios: un teatro de la ambigüedad”, en Catherine Poupene, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. Actas del Coloquio de Montréal, 1997*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

⁹ Ed. cit., pp. 91-92.

Lope de Vega (no precisamente santo de la devoción cervantina) había recalcado en su *Arte Nuevo* que “estaba en su fuerza el arte”. El *arte nuevo*, vale decir, el arte de la comedia nueva que arrambló con la idea primitiva, artística, clásica y poderosamente pedagógica del teatro del autor del *Quijote*. A Cervantes, por tanto, le preocupa, desde el principio encajarse y desencajarse, alternativa y convenientemente, de la *memoria* del género entremés presentado como núcleo o gen del nuevo teatro populista e identificado con el entremés de la generación de Quiñones de Benavente. Pese a las opiniones que se empeñan en suturar el modelo de teatro breve cervantino con la herencia de Lope de Rueda y sus “figuras de la locura”, las cuentas no nos salen. Es verdad que en un pasaje de *La Gran Sultana* evoca los bailes “que entretienen y alegran juntamente / *más que entretiene un entremés de hambriento, ladrón o apaleado.*”¹⁰ Javier Huerta¹¹ opina que los *pasos* de Rueda ejemplifican la estricta pero precisa tipología aquí realizada: el entremés de *hambriento* que aludiría al gran tema carnavalesco del hambre y su satisfacción en orgiásticos banquetes (pero en Cervantes no hay más banquete que el de *La cueva de Salamanca* y no con una intención carnavalesca sino de *industria* y falsario encantamiento); el entremés de *ladrón* que muchos quieren ampliar al entremés de ambiente rufianesco y prostibulario (pero Cervantes en *El rufián viudo* sobrevuela la ramplonería esperable); o el entremés de *apaleado*, escarmiento habitual de bobos, alcaldes y vejetes (pero que Cervantes elimina de manera radical).

La memoria de Lope de Rueda no sólo ha podido confundir a la crítica sino al propio Cervantes que funde la *memoria real* con su propio *memoria sentimental*. Lo que reivindicará Cervantes de Lope de Rueda es la identidad de un teatro primitivo, no falsario, apoyado en el cuerpo de los primeros autores-actores y no en el interés comercial, dinerario o en el embobamiento de la tramoya y de los baúles repletos de vestuario. Esa edad de oro del teatro coincide con la del adolescente Cervantes, deslumbrado ante un teatro *de verdad*, sin derroches ilusorios:

No había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros ni cristianos, a pie o a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro [...] El adorno del teatro era una manta vieja tirada por dos cordeles de una parte a otra que

¹⁰ Vid. *Teatro Completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Barcelona, Planeta, 1987, III, vv. 2135-2138)

¹¹ Así por ejemplo, Javier Huerta, “Figuras de la locura en los entremeses cervantinos”, *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, Madrid, 1992, pp. 55-68. La cita es de la p. 56.

hacia lo que llaman vestuario detrás del cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo...¹²

Después vendrá otra segunda edad, la edad de hierro de un tal Navarro que “levantó algún tanto el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles”, que quitó las barbas postizas a los farsantes (paradójico signo de verdad teatral) para ponerla, con simulado efecto de realidad teatralizante, a los que hubieran de hacer de viejos y que “inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas”. Y después vendrá la definitiva edad de barro del teatro, desde la cual habla y recuerda Cervantes y de la que anota con mordaz amargura: “Pero esto” —vale decir, la hipertrofia de la tramoya y del teatro alienante— no llegó al sublime punto en que está agora...”

Pero es que, además, Cervantes tampoco tiene antes de él otra memoria, al menos próxima, del género a la que echar mano. Tras la publicación de los pasos de Rueda por el valenciano Timoneda (y las de él mismo, a su imagen y semejanza) en *El Deleitoso* (1567) y en el *Registro de representantes* (1570) pasan más de treinta años sin que se imprima ningún volumen de entremeses. Cuando en 1605 se publiquen en Valencia las *Comedias famosas* de Lope de Vega, los cinco entremeses que las acompañan son anónimos y no le pertenecen. Hasta 1611 o 1612 (fecha en la que Cervantes está componiendo ya probablemente los suyos) no hay ningún poeta, sea famoso o secundario, que firme los entremeses que, ocasionalmente, acompañan las colecciones de comedias.¹³ Y en 1615, ya autor consagrado, se arriesga adentrándose en un género tenido por chapuza o carne de vulgo, y que él, sin empacho alguno, categoriza como parte indisoluble de su obra dramática mayor. Y se propone una escritura, en este caso dramática, reformadora, innovadora de un género, al que se impone, como sus *novelas*, ejemplarizar y singularizar produciendo una posible puesta en escena (y no sólo una escritura dramática) que materialice *en ralenti* la precipitada vocación festiva y caótica del entremés: para volver a ver *de espacio* lo que habitualmente se producía *a prisa* bajo la presión de la locura de un género ínfimo que, como vimos más arriba, podía sacar como *figura muda* un perro azuzando a todo bicho viviente sobre el tablado. Este *ralenti* o cámara lenta (no poco auspiciados por el

¹² Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*. Ed. cit., p. 92. Cfr. Maurice Molho, “El Retablo de las Maravillas” en *Cervantes: raíces folklóricas*, citada, pp. 112-113.

¹³ Cfr. Eugenio Asensio, “Introducción crítica” a *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia, 1970, p. 8.

ritmo escénico de la prosa con que escribe buena parte de sus piezas y por la morosidad de los diálogos de unos personajes extrañamente dotados de capacidad discursiva y razonamiento verbal, frente a la vacía verborrea cómica o brevedad interjectiva de las *figuras* de entremeses posteriores) transforman el entremés, que pasa de intervalo bullicioso o incluso de aliviada desmitificación del contexto (como hará muchas veces Calderón) a espacio comprometido donde se aloje no precisamente la evasión sino la tensión y el conflicto.

Los entremeses cervantinos disienten abiertamente de los rasgos con que se ha condensado, y en exceso simplificado, el género. Porque es que se sitúan antes de la canonización que triunfó del género; están, por recordar el por otra parte magistral libro de Eugenio Asensio, en el grado de cero de su *itinerario*; se suturan con la estructura medular de un teatro que, de acuerdo con su época, no triunfó aunque albergó, y cómo, una espléndida memoria de futuro. El primer rasgo caracterizador que el propio Asensio simplifica para el entremés es la reducción a rasgos primarios de los temas y seres que representa. En Cervantes esa simplicidad es meramente aparente. Su estructura de *desfile* de figuras no es una mera yuxtaposición de alocuciones monotemáticas para rebajar sarcásticamente a los personajes. *El juez de los divorcios*, una pieza que en el contexto actual podría ser calificada de lúcido precedente de esos patéticos *reality-shows* televisivos en los que se expone hasta lo impúdico la miseria del conflicto humano, revela, en las razones contrastadas de las parejas, un potente y soberbio deseo de secularización del matrimonio como unión libre y armónica ajena a la ortodoxia de la institución eclesiástica o jurídica, las más de las veces hueca o represiva. Mariana expone sus razones emocionales y libertarias frente a su casamiento con un anciano que es “una espuerta de huesos, que me tiene consumidos los días de la vida; cuando entré en su poder, me relumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una vara de frisa encima. Vuesa merced, señor juez, me descase, si no quiere que me ahorque”. El daguerrotipo de este viejo caduco al que ha de suministrar “jarabes lenitivos” y del que sufre “el mal olor de la boca, que le güele mal a tres tiros de arcabuz” denuncia, con patética lucidez, el eje de los intereses sociales, trastocados en contra de la mujer como objeto de intercambio económico. “El invierno de mi marido y la primavera de mi edad”, como clamará Mariana,¹⁴ impulsan a una utopía de tolerancia —anarquía

¹⁴ Ed. cit., pp. 98-99.

arcádica dirán algunos— cubierta por la coartada de un género en el que es decible lo que la corrección política, de entonces y de ahora, no permitiría:

En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento, y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes.

Ambas partes, sin embargo, pueden expresarse: el viejo se queja del desamor de una joven que ya sólo lo toleró cuando “jugaba a las pintas”, es decir, cuando la satisfacía sexualmente y que le ha dilapidado toda su hacienda; Mariana le recuerda, en un abreviado memorial de la microhistoria económica del momento, que tal hacienda se sustentó en su propia dote y reclama “sus bienes gananciales”, horrorizándose de la propuesta del Vejete de que se encierren cada uno en un monasterio para acabar sus días: “que yo estoy sana y con todos mis cinco sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta”.¹⁵ Tras ellos, una doña Guiomar casada con un soldado, retirado y ocioso en una república de hombres encantados. “Un leño” en eficaz expresión de la mujer, poeta huero e hidalgo pobre de solemnidad “que no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real con que ayude a sustentar su casa y su familia”.¹⁶ El marido soldado, que reconoce su escasas posibilidades de medrar en la sociedad al tener que cargar con un casamiento, aduce razones que hoy llamaríamos de “maltrato psicológico” (denunciado “los millares y millares de impertinencias y desabrimientos” de la mujer). Esta tensa violencia doméstica, explicitada en una esgrima verbal que dispone la escena como un tratado renacentista de los debates matrimoniales, desvela la faz siniestra de una clase ociosa e inútil y la rebeldía de una mujer, tan crudamente lúcida, que no ignora que, para salir de la miseria, acaso haya de echarse a la vida:

Como yo veo que mi marido es tan poco, y que padece necesidad, muérome por remedialle, pero no puedo, porque, en resolución, soy mujer de bien, y no tengo de hazer vileza.¹⁷

¹⁵ Ed. cit., pp. 100-101.

¹⁶ Ed. cit., p. 103.

¹⁷ Ed. cit., p. 105.

Sí, el espectador de los entremeses de Cervantes, de entonces y de ahora, se reirá con la elocuencia de este debate chispeante, ingenioso en su retórica de desacuerdos. Pero no será jamás una risa esperpéntica ni gratuita sino desencantada ante la enorme dificultad de las relaciones humanas. La tremenda frase del escribano en *El juez de los divorcios* es toda una declaración de principios: “¿Quién diablos acertará a concertar estos relojes, estando las ruedas tan desconcertadas?”.¹⁸ Cervantes ajusta a la precisión de un mecanismo teatral tan libre como el entremés las desconcertadas ruedas de una sociedad que ha edulcorado y sublimado el ideal del matrimonio de la comedia triunfante. La clausura reconciliadora del entremés que sustituye los palos, reales o verbales, por un baile (“Tiene esta opinión Amor, / que es el sabio más experto: / que vale el peor concierto / más que el divorcio mejor”) cierra la ficción de manera cruel: se termina el desahogo y se retorna a la empecinada realidad, la realidad del tópico consolador de la lírica, el teatro y la novela y la realidad *real*.

También en *El rufián viudo* parece partir Cervantes, en apariencia, de la memoria-desmemoria de Lope de Rueda. Pero el desfile de valientes y coimas y el entronque con la saga jacaesca (que culmina con la aparición final del célebre Escarramán, puesto en circulación literaria con las jácaras de Quevedo de 1610) será algo más que un desfile de figuras de baja estofa, dadas a la balandronada y al agujoneo rijoso de la mala vida. Funde esta voluntaria experimentación teatral sobre el hampa, tan próxima a la parodia populista del melodrama, con la estructura de desfile de la elección de consorte, al amparo de la sátira de las/los viudos entremesiles. Trampagos, en su hilarante llanto por su difunta Pericona organiza un verdadero carnaval intertextual que evidencia la pasión cervantina por el repaso —en clave de doblez paródica— de todo tipo de escritura literaria y dramática. “¡Ay, Pericona mía!”, y añade: “¡... y de todo el Concejo!” (al ser mujer de la calle, en efecto, es, en efecto, de propiedad pública):

¡Miseria humana! ¿Quién de ti confía?
Ayer fue Pericona, hoy tierra fría,
como dijo un poeta celeberrimo.¹⁹

He aquí reducidos a polvo el prestigio del *ubi sunt* medieval y del *contemptus mundi* renacentista y barroco. Como se pulveriza el aura petrarquista al recordar cómo

¹⁸ Ed. cit., p. 107.

¹⁹ Ed. cit., p. 113.

la tal Periconna, muerta en la flor de los cincuenta y seis años, supo encubrirlos (“¡Oh qué teñir de canas! Oh, qué rizos, vueltos del plata en oro los cabellos!”). O como se retuerce la solemnidad de la invocación clásica: “¡Oh, hembra benemérita / de griegas y romanas alabanzas!”. Mientras Chiquiznaque, otro rufián, vuelca en el tablado la desternillante costura, dentro de la facundia jacaril, de los latinismos cultistas:

Mi so Trampagos, es posible [...]
Que se entumbe, se encubra y se trasponga
debajo desa sombra bayetuna
el sol hampesco?

Todo cabe en esta carnavalización de la más solemne tragedia senequista. Con muy mala intención Cervantes emplea, justo en este entremés, los endecasílabos sueltos propios del tono elegíaco de la misma: puesto que la edad de barro lo ha excluido a él y la generación que trató de imponer el teatro de reglas y la tragedia clasicista, que éste aparezca, en inversión farsesca, en los arrabales de los géneros. Todo, hasta el abyecto esperpento. En el recuerdo de Trampagos, la Periconna era toda ella un “Aranjuez” por las “fuentes” que tenía en sus piernas y brazos (es decir, las llagas purulentas de sus enfermedades venéreas). Y continúa:

Y, si no fuera porque habrá dos años
que comenzó a dañársele el aliento,
era abrazarla como quien abraza
un tiesto de albahaca o clavellinas.
[...]
Neguijón²⁰ debió ser o corrimiento
el que dañó las perlas de su boca,
quiero decir, sus dientes y sus muelas.

Pero Trampagos también llora a la Periconna por razones más prosaicas; con ella confiesa haber perdido (tal era la fuente de ingresos que le proporcionaba en su oficio de prostituta) “una mina potosaica”. A tal de interés dinerario (reflejo de la hipocresía social a la que nos quiere asomar Cervantes) obedece su planto y la elección de nueva compañera entre el desfile de coimas que se le ofrecen.

²⁰ El *neguijón* era una enfermedad que carcomía y ennegrecía los dientes. *Cfr.* ed. cit., p. 118-119.

Otra peculiar estructura de desfile sucede en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, que resulta ser no una simple caricatura de rústicos y bobos más o menos inocuos sino la agresiva denuncia de la falsedad de esa arcadia pastoril y rural, poblada por alcaldes impolutos en la sangre y modelos de discreción (que es lo que había vendido, como interesada invención, ciertas comedias nuevas de la primera década del siglo XVII) y que, en su auténtica materialización, resulta ser el retrato exacto de la vergonzosa mediocridad de la clase dirigente y política de la sociedad de su tiempo. Los aldeanos que se presentan a la plaza de alcaldes (“hombres todos de chapa y de caletre”)²¹ para ser examinados por las fuerzas vivas (regidores que ostentan nombres tan determinantes de su capacidad de juicio como el Bachiller Pesuña, Pedro Estornudo, Panduro o Alonso Algarroba) insisten en dos cualidades inamovibles: ser cristianos viejos y creer en Dios a pies juntillas. Las raras habilidades que presentan en su *currículo* van desde distinguir el sabor de un palo, un trozo de correa y una llave sumergidos en una tinaja de vino, a matar pájaros con ballesta de bodoques o remendar zapatos. Alguno apunta más alto: saber de memoria cuatro oraciones. Un tal Humillos es más explícito y niega la ominosa sospecha de saber leer:

No, por cierto,
ni tal se probará que en mi linaje
haya persona de tan poco asiento
que se ponga a aprender esas quimeras,
que llevan a los hombres al brasero,
y a las mujeres a la casa llana.²²

En vano, como contraste, Cervantes ofrece el envés de semejantes necios en uno de los pretendientes, Pedro Rana (apellido destinado a conformar, muy pronto, una tipología de alcalde villano, Juan Rana, incorporado con frenético éxito por el actor Cosme Pérez) que destila, cuanto menos, un bienintencionado programa político:

Yo señores, si acaso fuese alcalde,
mi vara no sería tan delgada
como las que se usan de ordinario;
de una encina o de un roble la haría,
y gruesa de dos dedos, temeroso

²¹ Ed. cit., p. 146.

²² Ed. cit., pp. 154-155.

que no me la encorvase el dulce peso
 de un bolsón de ducados ni otras dádivas
 o ruegos, o promesas o favores,
 que pesan como plomo, y no se sienten
 hasta que os han [a]brumado las costillas
 del cuerpo y alma; y, junto con aquesto,
 sería buen criado y comedido,
 parte severo y nada riguroso;
 nunca deshonoraría al miserable
 que ante mí le trujesen sus delitos;
 que suele lastimar una palabra
 de un juez arrojado, de afrentosa,
 mucho más que lastima una sentencia,
 aunque en ella se intime cruel castigo.
 No es bien que el poder quite la crianza,
 ni que la sumisión de un delincuente
 haga al juez soberbio y arrogante.²³

Se ha visto en estas palabras el recuerdo de la sensata y pragmática manera de impartir la justicia en la Ínsula Barataria por parte de Sancho Panza. Yo digo más: léase con atención la lección magistral que, a modo de *Regimene principum*, verbalizan los consejos de don Quijote a su escudero en trance de ser gobernador (II, 42) y se verá la profunda intencionalidad de Cervantes. Sólo destacaré una frase, tan intencionada como clarividente para sus lectores de entonces: “Del conocerle —le dirá a Sancho— saldrá el no *hincharte como una rana*...” E insisto, en que tal apellido habría de constituir, o lo era ya, el arquetipo de alcalde necio y cazurro impuesto ambigüamente como motivo de admiración algunas veces o de sarcasmo en otras por el teatro triunfante. Ni que decir tiene que Pedro Rana no alcanzará la vara. Es verdad que será el único que pondrá en su sitio al estúpido *Sotasacristán* que, a última hora, se unirá al tribunal examinador (no podía faltar la contribución eclesiástica en aquella particular democracia frailuna); pero cuando van a confirmar la elección llega al pueblo una tropa de desarrapados gitanos, los únicos que, en su condición de auténticos marginados del sistema, desenmascaran la estupidez de las fuerzas vivas:

Parece que os hizo el cielo,
 el cielo, digo, estrellado,

²³ Ed. cit., p. 158.

Sansones para las letras,
y para las fuerzas, Bártulos.²⁴

Es decir, en la mítica arcadia de villanos dignos no hay más que ignaros imbéciles que usan al revés la fuerza y la inteligencia: desprecian las letras y éstas (sintetizados en la célebre mención del jurisconsulto Bártulo) se usan para reprimir, aunque sea a librazos.

¿Dónde está entonces la reducción simplificada de tipos en los entremeses cervantinos? Hay tipos pero llenos de significado específico; *figuras*, pero remachadas de *papel* teatral activo y diferenciado. Y lo mismo cabría decir del segundo rasgo caracterizador con el que se suele despachar el género: la apelación a los más bajos instintos de la sensibilidad o del morbo del espectador. Ya lo hemos visto en el mundo hampesco del *El rufián viudo*: todo es un capa de pobre de remiendos de la literatura sublime cosida con la aguja de la parodia. No hay morbo ni apelación al bajo común denominador del público en *La cueva de Salamanca*, donde el castigo más o menos ritual del vejete o marido engañado (Pancracio) se transforma en un laboratorio de inteligencia e *industria* (palabra que fascinaba a Cervantes por sus implicaciones de fabricada teatralidad lúdica, no hay más que recordar el episodio quijotesco de las frustradas bodas de Camacho el rico con Quiteria, en virtud de la estratagema de Basilio).²⁵ El espacio de holgura libertaria de la mujer adúltera, su criada cómplice y los calaveras del sacristán y del barbero (¡“Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!”) se ve invadido por la denuncia de la escasa penetración del mundo de la razón y del conocimiento en la superchería popular. No hay adulterio real, sino traza de supervivencia para comer a expensas del protoadúltero (los manjares que ha llevado el sacristán Reponce) y a expensas de la infantil fascinación de Pancracio por las habilidades mágicas del estudiante que las ha aprendido (¿otro desengaño de Cervantes?) en Salamanca, el *axis mundi* de la sabiduría del momento. Las alusiones al temor a la Santa Inquisición o los ensalmos y conjuros del estudiante invitando a los presentes, de manera harto significativa, a “ver maravillas” nos conducen a la hipótesis de que la risa del entremés, es también un espacio permisible para desmitificar y desdramatizar miedos y tabúes sociales; porque la risa (lo sabrá también Calderón

²⁴ Ed. cit., p. 163

²⁵ Cuando ha logrado casarse con la joven *in articulo mortis*, el aparentemente moribundo Basilio se alza del suelo. Todos gritan: “—¡Milagro, milagro!. Pero Basilio replicó:—No *milagro*, *milagro*, sino *industria*, *industria!*” (II, 21)

cuando, años más tarde, se inspire en el entremés cervantino para *El dragoncillo*) suaviza la intolerancia del individuo o del grupo, relaja la tensión intimidatoria y ayuda a desarmar la seriedad solemne de los que creen detentar el monopolio de la verdad,²⁶ cuando ésta se siente amenazada irracionalmente por un lúdico conjuro de prestidigitador.

Ni siquiera el más atrevido de los entremeses cervantinos, *El viejo celoso*, es una apuesta por el morbo. La valiente apertura al espacio libertario femenino, la verbalización osada del deseo de Lorenza, la protagonista, en poder de un viejo caduco, con su “hambre” erótica insatisfecha (el anciano, como aduce maliciosamente la joven “duerme con él y jamás he visto ni sentido que tenga *llave* alguna”) y su desprecio hacia el intercambio económico que rige la institución matrimonial,²⁷ es un fresco desahogo de la mujer tracista frente a la sofisticada y edulcorada versión idealizada de la comedia al uso. Es una total apelación no al instinto sino a la inteligencia, y una transformación metafórica (Cervantes va a echar mano con frecuencia de la estrategia de ocultamiento/revelación a través de un *filtro* interpuesto) de un *tapiz de verduras* en otro de *figuras*. No es inocente que Lorenza recuerde que su marido pagó mejor precio por un mediocre *tapiz de verduras* (es decir, de platas y flores o follaje) que por uno de *figuras* humanas, con tal de alejar a su mujer de cualquier contacto con varón. Pero la vecina Ortigosa va a emplear precisamente un guadamecí o *tapiz de figuras* (con personajes del *Orlando Furioso*) para burlar al histérico celoso. Un paisaje de contenida idealización pastoril y platónica se convierte en la pantalla activa de un adulterio: las *figuras* se materializan en el envés del tapiz de la épica amorosa de Orlando; el galán se escurre tras él entrando en la alcoba de Lorenza donde, como era de esperar, ambos se *desenajan* un buen rato.

Finalmente tampoco vale para Cervantes la tercera característica simplificada del entremés: que le están vedados los hombres de la aristocracia, del clero o de la milicia. No: Cervantes los expone a la crítica del espectador mediante una metonimia rebajadora o antiecumbradora. Claro que apunta hacia aldeanos, hacia la modesta burguesía de profesionales (barberos o estudiantes, soldados desarrapados), hacia la base de la pirámide del clero (sotasacristanes rijosos con vocación bufonesca) pero en realidad

²⁶ Cfr. Emilio Temprano, *El arte de la risa*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 11.

²⁷ “¡Que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó! [...] ¡Que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuando me da y promete! ¿de qué me sirve a mi todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre?” (ed. cit., p. 257)

dispara contra las lacras que ellos representan (hipocresía, mediocridad, adocenamiento frente los principios de jerarquía o exclusión social) y que mimetizan o asimilan desde la ideología de la cúspide del sistema. En *El vizcaíno fingido* dos mujeres de vida casquivana son las encargadas de denunciar el desorden y decadencia social de la caballería, la inversión infantilizada de los valores de la sociedad posfeudal y su obsesión por las apariencias, encontrando bondad en las premáticas contra el uso de los coches o los velos:

Y será cosa muy acertada, porque, según he oído decir, andaba muy decaída la caballería en España, porque se empanaban diez o doce caballeros mozos en un coche y azotaban las calles de noche y de día, sin acordárseles que había caballos y jineta en el mundo; y, como les falte la comodidad de las galeras de la tierra, que son los coches, volverán al ejercicio de la caballería, con quien sus antepasados se honraron.

Mujeres de la vida que, ahora, podrán sin hipocresía ejercer su oficio:

Y agora podremos las alegres mostrar a pie nuestra gallardía, nuestro garbo y nuestra bizarría y más yendo descubiertos los rostros, quitando la ocasión de que ninguno se llame a engaño si nos sirviese, pues nos ha visto.²⁸

Y en *La guarda cuidadosa* esta máscara de hipocresía social se levanta del todo cuando, en su disputa por el amor de una fregona, se impone al vacío menesteroso del soldado, atildado y melindroso, muerto de hambre pero ahíto de glorias pasadas y de la peor retórica lacrimosa y lírica de la comedia nueva,²⁹ la mercancía válida y potente del sacristán con empleo y sueldo fijos. Frente a éste nada valen el humo de los versos escritos en el envés de los memoriales a su Majestad. La fregona, asumiendo un descarado pragmatismo preburgués preferirá al último “porque el comer y el casar han de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena”. La proeza militar, bien lo sabía Cervantes, ya no conmueve a una sociedad mercantilizada que ha vendido su alma a la potencia económica: “Ya no se estima el valor, / porque se estima el dinero”. Raro entremesista éste que, soldado retirado siempre a la busca de su reconocimiento como excombatiente y como poeta, es capaz de incluirse como modesto actor en la risa de su teatro breve.

²⁸ Ed. cit., pp. 195-196.

²⁹ “Suspiros, lágrimas, sollozos, parasismos, desmayos, con toda la caterva de las demostraciones necesarias que para descubrir la pasión de los buenos enamorados usan y deben usar en todo tiempo y sazón” (Ed. cit., p. 174)

Pero es sin duda en *El Retablo de las Maravillas* donde Cervantes construye de manera más precisa y eficaz la intencionalidad canónica de su reinención del entremés. Su elección de un tema tradicional o folklórico, conocido por vía libresca u oral, no es ingenua³⁰ porque transforma el simple vestido tejido mágicamente para un emperador o el tapiz invisible en un recurso hallado en los yacimientos de la técnica teatral: la vocación interpolativa que confiere a su obra el estatuto de ficción dentro de la ficción se materializa aquí en una inserción de un *retablo* (a la sazón espectáculo de títeres o artefactos mecánicos) representando dentro de otra representación (el propio entremés). La marca de conflicto presente en todo su teatro breve se articula aquí mediante la relación dialéctica entre la parte enmarcante y la parte enmarcada, entre dos historias o intrigas que nos fuerzan a cavilar sobre las evidentes contradicciones históricas, psicológicas, políticas, sociológicas e, incluso artísticas (de práctica teatral) de la realidad.³¹ En el múltiple retablo *visible* de sus otros entremeses, Cervantes ha dispuesto una galería de realidades y personas de humo, huera en su substancia ética. Ahora se dispone a ofrecernos, por ausencia total, esa realidad sustentada en creencias tan ortodoxas como inanes: el teatro en el que creyó, vaciándose del imperativo ético ciceroniano de espejo de costumbres, se convierte en espacio *realmente* vacío sólo poblado por las *visiones* de una teatralidad puramente verbalizada asumida —e incluso co-fabricada— por figuras desterradas del orden social pero, a su pesar, cómplices y protagonistas de su descomposición.

Varios son los mitos dinamitados en *El Retablo de las maravillas*. El primero, quizá, la más eficaz expresión del rechazo cervantino a esa edad de hierro o de barro del teatro convertido en puro efecto escénico de truco comercial que, aunque acabara asumiéndolo en su más tardía escritura dramática, había enmohecido su concepción primigenia de hecho escénico. Por eso no es baladí que elija un espectáculo de titiriteros, constantemente puestos bajo sospecha en el resto de su obra,³² dirigido por

³⁰ Antecedentes magistralmente estudiados por Maurice Molho, *op. cit.*, pp. 35-105.

³¹ Cf. José Manuel López de Abiada, “Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro”, en Irene Andrés Suárez, J. Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, p. 39. Véase también el trabajo de Alfredo Hermenegildo, “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en Catherine Poupney, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, citada, pp. 77-92.

³² Cabe recordar al mismísimo Ginés de Pasamonte convertido en Maese Pedro en el *Quijote* (II, 26-27) para representar la historia de don Gaiferos y Melisendra, o las palabras de *El licenciado Vidriera*: “De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a

Chanfalla y Chirinos (un ñaque) a un público envenenado por la fascinación de las apariencias y tramoyas inventadas por Navarro y sus sucesores y que, a esas alturas, ya es ciego a cualquier teatro didáctico o crítico. No puede olvidarse que el autor de tan increíble retablo será el sabio Tontonello quien lo creó

debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno pueda ver las cosas que en él se muestran que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere castigado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.³³

Es decir, se trata de un italiano, como italianos fueron los que introdujeron tan novísimos entretenimientos de esa especie que fueron llamados, precisamente, *mundinuevo*. El alcalde Benito Repollo remarcará bien claro aquello de “Ahora echo de ver que cada día se ven en el *mundo cosas nuevas*”. *Cosa nueva y desusada*, vale decir *comedia nueva* o, más allá, hecho insólito de que las enfermedades que aquejan a la sociedad cervantina sea tal sublimación de la gazmoñería dogmática que, él, claro está, sufriera en sus carnes. Y, con ello, también, y a su pesar, homenaje a esos actores o farsantes que tan poco se avinieron a interpretar su teatro y que, como Chanfalla, encarnan, como escribe muy bien Eugenio Asensio, “el hombre de teatro, el actor cuya labia y metamorfosis de Proteo le ganan prestigios de brujo”.³⁴ Brujo o mago, sí. No de otra manera, en una *Loa para la compañía de Félix Pascual* un actor se define en su oficio como “quien con halagos y ruegos, / con persuasiones e industrias, / que es la magia que profeso.” La magia otra vez y, claro está, su desdramatización. El tal Chanfalla se hace llamar también “Montiel” (cabe recordar que en *El coloquio de los perros* Montiel era la bruja madre de uno de los canes encantados) y su retablo se abre con su invocación de hechicería “Te conjuro, apremio y mando”, que es también, por las razones que hemos visto, de falsa magia teatral. Chanfalla se coloca entre los espectadores del retablo y la escena del mismo, obligándoles a ser partícipes de semejante embuste. La *invisibilidad* de la verbalización mágica de Chanfalla se hace *materialidad visible* por la implicación o colaboración de los protagonistas del entremés

comer y beber en los bodegones y tabernas: en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino.” (*Novelas Ejemplares*, ed. de J.B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1969, II, pp. 133-134])

³³ Ed. cit., p. 220.

³⁴ “Introducción crítica” a su ed. de los *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, p. 30.

que, son, a su vez, espectadores de la acción interna que se describe, bajo la presión histórica de no padecer ninguna de “las tan usadas enfermedades” del contexto social. “Todos lo pensamos ver” manifiestan obsesivamente ante el temor, evidente, de ser *confesos* o ser *ilegítimos*, las condiciones excluyentes que se han precisado para los *miradores* del retablo. Es más, ellos son los auténticos forjadores de la *tramoya* y *apariencias* de la maravillosa representación. El alcalde Benito Repollo echa de ver la poca *balumba* (es decir, el poco bulto o equipamiento) que traen Chanfalla, la Chirinos y el joven rabelín. De modo que ante la evocación de Sansón, que se dispone a derribar las columnas del templo, Repollo (el bobo, el más vulnerable y el más firme autoconvencido de tener que *ver* por encima de todo —por algo tiene “cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje”—) reacciona gritando:

¡Téngase cuerpo de tal conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hecho plastas!³⁵

Otro tanto hace con la aparición del toro, al que reviste de las características de “hosco y de bragado”. El regidor Juan Castrado y su hija Juana añaden además que “sus cuernos son como una lezna”. Y la joven novia, en cuyo honor se hace la fiesta, siembra el terror convirtiendo en más de mil la manada de ratones que la Chirinos ha hecho desembarcar del arca del Noé. Su prima, Teresa Repolla, se conforma con afirmar que “un ratón morenico me tiene asida por la rodilla”. A continuación, y ante la narración de Chanfalla de que el agua del Jordán se descuelga de las nubes (*nubes* está sugiriendo, a mi modo de ver, de manera irónica las tramoyas e invenciones que tienen absorto al público del teatro que él considera decadente) las mujeres se descubren para recibir su mágica propiedad de convertir los rostros en “plata bruñida”. Desfilan después leones rampantes y osos colmeneros, y finalmente, para febril entusiasmo del alcalde Repollo y de su brioso sobrino, la galana y compuesta doncella llamada Herodías que “para alcanzar el premio de la cabeza del precursor de la vida” se dispone a bailar una picante y atrevida zarabanda.

³⁵ Ed. cit., p. 227.

¡Esta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochacha! —Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.³⁶

Algunos, a trechos, sufren la perplejidad de su aislamiento perceptivo: el escribano Pedro Capacho o el gobernador. El primero, representante del nivel más bajo de la burocracia administrativa, pese a su resistencia inicial (¿"Veisle vos, Castrado?", "Yo estoy más seco que un esparto") acaba viendo y oyendo: asegura que sus bigotes se han vuelto de oro por la benéfica humedad del río Jordán y es quien atribuye a Herodías los bailes de la chacona y la zarabanda. El gobernador, rebajado despectivamente a *Licenciado Gomecillos*, poeta cómico aficionado y "picado de la farándula y carátula", que presume tener escritas "veintinueve comedias, todas nuevas",³⁷ será un personaje atormentado que, en buena parte del entremés, habrá de manifestar su desasosiego en reveladores apartes (contribuyendo así, por negación y, finalmente, resignación, a resaltar la furia obcecada de los asistentes por materializar el retablo con su propia contribución imaginativa y verbal):

Así veo yo a Sansón ahora, como al Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo. [...] Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla. [...] ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?³⁸

Cervantes verifica así una sarcástica nivelación amoral y acultural de todos los pretendidos estamentos sociales; hasta el gobernador, que ha mantenido su duda hasta el final, se convierte en encendido defensor de la verdad material del retablo cuando, ante la entrada del soldado furriel que evidencia el engaño colectivo es el primero en gritar junto al escribano: "¡De *ex illis* es! ¡De *ex illis* es!". Se tratará así de denunciar la homologación alienante de toda una sociedad representada en los *miradores* del retablo perpetrado por el trío de actores-engañadores. Desmitificación, una vez más, del villano digno, magnificado en su papel idealizado de administrador de la justicia lugareña en la comedia nueva; pero, junto a él, sátira de escribanos y gobernadores, empinados todos en las ínfulas de un mito como la pureza de sangre. Pecheros ricos (Castrado, Repollo)

³⁶ Ed. cit., p. 232

³⁷ Ed. cit., p. 223.

³⁸ Ed. cit., pp. 228-229.

cuyo poder adquisitivo (capaces de hacerlos sufragar una comedia *casera* o particular con motivo de la boda de una hija) los mimetiza y alienta en la creencia de una ideología nobliario-señorial que unifica en la hipocresía y, por tanto desvertebra, la España de Cervantes. Son las fuerzas vivas de un microsociedad a la que se supone administran; y se segregan de un *pueblo real* de jornaleros más pobres que serán, lógicamente, las siguientes víctimas del engaño. El éxito probado del experimento de los farsantes-titiriteros les da carta blanca para su menester antieducador y alienante. Bien claro lo notifica Chanfalla en las palabras que cierran la pieza:

El suceso ha sido extraordinario: la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo...³⁹

En efecto, si los encargados del gobierno se muestran tan patéticamente apresados en los tabúes obsesivos y groseros del linaje y la legitimidad, en sus dedos de enjundia o grasa negadores de todo proceso ético y racional, ¿qué no va a pasar con el pueblo llano? Se trata, por supuesto, y esto ha sido visto por toda la crítica, de una lectura social, duramente social, suavizada y tolerada, una vez más, por el espacio permisivo de la risa. Quizá no hubiera sido posible pocos años después, o quizá el entremés va asumiendo otros principios más integradores o conformistas. El entremés del mismo nombre que luego compondría el habilísimo Luis Quiñones de Benavente carece totalmente de este espesor de complejidad. Aunque persista la caricatura de alcaldes y villanos ignorantes, aunque se mantenga el contexto de una representación particular con motivo del Corpus en la habitual situación entremesil de un Concejo a la búsqueda de espectáculos para encumbrar sus celebraciones, aunque se recuerden los motivos *maravillosos* de la aparición de un toro del Jarama y el desbordamiento del Nilo, aunque se prolongue la sombra de la habilidad tracista del teatro (esta vez representada por una farsanta, Pílonga, revestida claramente de los signos de la italiana *commedia dell'arte* —llevará una máscara con narices largas—), la condición *excluyente* para poder ver el retablo se limita a la burda premisa de no ser un cornudo,⁴⁰ anulando así cualquier atisbo de conflicto social; y el personaje discordante que duda o disiente de la visión será un regidor, reduciendo así el valor corrosivo de la crítica al

³⁹ Ed. cit., p. 236.

⁴⁰ “Es el *conque* que ninguno / que tuviere en el cabello / alguna desigualdad / en que tropiece el sombrero, / verá nada en el retablo.” *Vid. El retablo de las maravillas*, en Emilio Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVII*, Madrid, Casa Baylly Bailliére, 1911, t. II, pp. 569-572. La cita es de la p. 571.

villano, el cual se *desdobla*, como sucederá en el canon del entremés posterior, en la pareja de alcalde *tonto* y el alcalde *listo* (aunque ambos igualmente útiles). Punto este último que es menester subrayar porque en el caso de Cervantes la figura que *rompe* la ficción, al margen o en posición tangencial o no integrada respecto al conjunto de los espectadores es, un furriel, representante del ejército por tanto. Un representante que, al decir de Maurice Molho,⁴¹ hace prevalecer, provisionalmente, las armas sobre las letras (grotescamente representadas por el Gobernador-Licenciado); pero, una vez más, la denuncia de la pretenciosa e insolente locura de los villanos (“¡Canalla barretina”, les grita) no corre a cargo de la luz del raciocinio intelectual o de la dignidad aristocrática sino de un antiheroico soldado, simple aposentador o abastecedor que recupera, esta vez con atisbos de estima (o autoestima biográfica por parte de Cervantes) el soldado desclasado o fuera de rango.

Pero, aparte de esta nada disimulada denuncia de malestar social el entremés de *El Retablo de las Maravillas* cifra, por inversión paródica, la concepción del teatro puro y primitivo añorado por Cervantes. En los espectadores-protagonistas, encuadrados dentro de la representación de los titiriteros, condena la alienante estupefacción de un teatro acrítico convertido en puro *efecto de maravilla*, un efecto de ilusoria mimesis aristotélica cuyo mensaje nos desahogue, en este caso por la catarsis de la risa, dejándonos inmunes dejándonos inmunes o ajenos a cualquier cuestionamiento de la realidad que se nos proponga. Pero, en los espectadores *coetáneos* que Cervantes construye en su plan dramaturgico e, incluso, en los espectadores virtuales y futuros llamados al esfuerzo racional de comprensión de toda su construcción teatral (es decir, *nosotros*) apela a una versión definitivamente *brechtiana* y distanciada del hecho teatral. Busca espectadores que *vean* y no sólo que *miren* (Chanfalla invocará las condiciones excluyentes de “los miradores del Retablo”). No hace falta recordar que *mirar*, en su época, era “fijar la vista en el objeto”, aplicando al ánimo la convicción y la tendencia a la pura “admiración” (*Diccionario de Autoridades*), mientras que *ver* tenía el sentido adicional de observar con cuidado y, sobre todo, “experimentar y reconocer por el hecho, considerar, advertir o reflexionar”. Y las escenas, las cinco *escenas* o *cuadros* que componen el retablo, genialmente gestionadas por la creación verbal de Chanfalla, la Chirinos y los propios lugareños, atienden sustancialmente a un teatro catártico, en el sentido del morbo emocional, populista y antipedagógico del teatro que Cervantes

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 167 y ss.

rechaza (una de las claves del ambiguo fracaso del mismo en su época). La aparición de Sansón puede ser vista, puesto que es una figura bíblica, como una metonimia de las obsesiones antisemitas de todos los presentes, pero revela, por encima de todo, una apelación a la acción y a la aventura y hasta al aparato carpinteril de unas apariencias que, como las columnas del templo, se derriban aplastando la capacidad de reacción crítica de los espectadores. La tramoya más farsesca reaparece en el temible toro de Salamanca, indicio de la caterva de extravagantes *animales imitados* que tanto en las tablas entremesiles como en el teatro en general abundaron en el Siglo de Oro. ¿Qué decir de la regresión infantil al miedo a los ratones, miles, de varios colores que pone en pánico a las mujeres? ¿Adivinaría Cervantes que años después, no muchos, hasta en la *cazuela* del Buen Retiro se practicó, como democrática contaminación plebeya, esta suelta de roedores para regocijo de la reina y sus damas? Las aguas del Jordán, rejuveneciendo a mujeres y hombres (que también se ha interpretado como obsesión antisemita y translativa alusión sexual), es una llamada de atención a la *vanitas* erótica de la comedia. El desfile de leones rampantes y osos colmeneros, además de su obvia intención paródica de las pretensiones de nobleza de los concurrentes (puesto que eran animales presentes en casi todos los escudos nobiliarios) es una *cita* incuestionable de la caravana de inusitados efectos, batallas, desafíos y *ruidos* del género. El entusiasmo de la novensana, Castrada, no deja lugar a dudas cuando se les escapa aquello de *todo lo nuevo aplice*. Y, finalmente, el baile de Herodías es una franca risotada de libertad erótica frente a la mojigatería con la que se envolvían hipócritamente los detractores morales de la escena escandalizados por los bailes con que las comediantas atraían al público masculino. Todas las *ilusiones* morbosas del teatro populista se ponen en juego en una tramoya en que las *figuras* invisibles hacen más evidentes y sólidos los rasgos de los auténticos *títeres*: unos espectadores dispuestos a pagar cualquier entretenimiento con tal de que éste asegure la integración histórica en el grupo de los incluidos en el sistema. La *industria* se ha quedado en el magín del ñaque y del músico Rabelín (cuyas notas, por cierto, también son inaudibles). Y al día siguiente el experimento funcionará, con sus pingües ganancias, en el resto del pueblo. Si Henri Bergson dijo que “nuestra risa es siempre la risa de un grupo”, Cervantes le da la razón dinamitando la coherencia o vertebración social que puede provenir de tal mecanismo.

Para nada interesaron a Cervantes en su entremés esta risa tan fácil como sospechosamente reaccionaria. Exteriorizando una vena escéptica (ésta sí, compartida con Calderón) desnudó las verdades ortodoxas e impuestas despojándolas de la ficción

de vanagloria. No hay, probablemente, desnudamiento más efectivo que la pura y escueta invisibilidad. O la materialización grotesca de la honra en tres dedos de *enjundia*, es decir, de grasa tocnil, en el linaje de un villano. Lucianesco y melancólico fustiga la ignorancia, la corrupción política revestida de corrección o la charlatanería que emboba a la necedad. Y como León Felipe en el poema “Me compraré una risa” de su *Antología rota* (1947) despreció la risa mecánica, “risa de propaganda y ordenanza / municipal y de pregón”. Sus entremeses no sólo fueron y son útiles por su capacidad de disidencia o desenmascaramiento sino que fueron y son *modernos*, si hemos de creer, como hace Peter Berger, que “el espíritu de la modernidad (más allá de que ésta se juzgue de manera positiva o negativa) consiste en la desagregación, el desenmascaramiento, la mirada que penetra detrás de las fachadas del orden social”.⁴² No en vano hoy sabemos la rotunda huella que Cervantes dejó en los *Eiknater* o piezas en un acto que Bertold Brecht componía ya en 1919. Su amigo Muensterer lo testimonia:

Brecht personalmente [...] consideraba como dechado suyo en primer lugar los robustos entremeses de Cervantes.⁴³

Puede darse así la paradoja de que los entremeses de Cervantes sean como creo que, en efecto, lo son, obras cómicas pero con más *humor* que *comicidad*. Luigi Pirandello en su ensayo sobre *El humorismo*, dice que

el humorismo consiste en [un] sentimiento [...] producido por la especial actividad de reflexión que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, en una forma de sentimiento [de adhesión] [...]

Puede partir de una representación cómica,

pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada.⁴⁴

⁴² *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999, p. 61.

⁴³ *Vid.* Hans O. Muensterer, *Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922*, Zurich, 1963, p. 140. Cit. por Eugenio Asensio en ed. cit., p. 47.

⁴⁴ *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 205 y 168, respectivamente.

La publicación de sus entremeses, en fecha tan tardía como la de 1615 y su casi segura composición en los años inmediatamente anteriores, muestran que forman parte del legado definitivo de Cervantes, de su última gran voluntad creativa. No se tratará de traspasar, como en alguna ocasión se ha apuntado, asuntos puramente novelescos previamente existentes (su *Rinconete y Cortadillo* o su *El celoso extremeño*, consideradas fuente de entremés) o de aprovechar, como pudo haberlo hecho, los experimentos entremesiles del propio *Quijote* (el episodio de las *Carretas de la Muerte*, tan tenido en cuenta por Calderón en la mojiganga de *Las visiones de la muerte*; la disputa por el yelmo de Mambrino o la bacía del barbero o la secuencia en que Sancho, gobernador de la ínsula Barataria, muestra su cazurra pero honesta justicia con el desfile de pleiteantes).⁴⁵ Se tratará de transformar y diseñar un nuevo camino para el género entremés. Camino que, para bien o para mal, no prosperó, al menos esencialmente. Pero esto no los convierte ni en *teatro viejo* ni, mucho menos, en arqueología. Es un teatro con una poderosa premonición de porvenir: un teatro, que, como dijera el entusiasmado Federico García Lorca, es tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y un teatro que se impone al público y no al revés.⁴⁶

Sin dejar aparte el tratamiento cómico-burlesco que exigía el canon del entremés obliga al espectador a situarse en un punto de vista que prevalece sobre todos: por intensificación cómica abreviada pone de relieve que la risa podrá enmascarar el conflicto de concepciones vitales, pero jamás anularlo. El ritual festivo de los bailes finales, precioso homenaje de Cervantes a la polifonía teatral del Siglo de Oro, tras el desfile de soldados pretendientes, sacristanes inmorales, maridos impotentes, mujeres volcadas a la expresión de su deseo, no es conclusión. Cervantes dice: aquí no concluye nada; aquí empieza todo; lo que se ha visto es la realidad ralentizada que nos empeñamos en no querer cambiar. Y, aunque es saludable recordar la descripción de la risa “como una espuma que se desvanece cuando uno intenta retenerla”,⁴⁷ conviene pensar que, en el caso de Cervantes, esa espuma nos deja, cuanto menos, las manos leve pero incómodamente húmedas.

Y vuelvo al principio: en mi conferencia sobre los entremeses calderonianos recurría como colofón, para advertir sobre las grietas que éstos representaban en la

⁴⁵ Vid. ahora el artículo de Jesús G. Maestro, “Cervantes y el teatro del *Quijote*”, *Hispania*, 88, 2005, pp. 43-53.

⁴⁶ *Obras Completas*, ed. de Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, vol. III, p. 256.

⁴⁷ Peter Berger, *Op. cit.*, p. 169.

sólida arquitectura de su obra ortodoxa, a la metáfora de lo que sus contemporáneos llamaban *culebrillas de alambre* que, comprimidas en el espacio de una caja sorpresa, saltaban con la fugaz intensidad de la espiral enrollada. Tal resorte o espiral salta también en los entremeses de Cervantes. Sólo que éste parece retener o comprimir la espiral parsimoniosa, cuidadosamente, para que veamos *despacio* lo que pasa *aprisa*; para que advirtamos el chirriar con el que se puede confundir la carcajada. Cervantes jamás tocó un género en vano: parodiando los libros de caballerías, inventó con el *Quijote* la novela moderna; al hacer historia épica en el *Persiles* otorgó carta de libertad a la nostalgia y la fantasía. Al hacer entremés amordazó la risa puramente gratuita. Construyó un gran retablo de ilusión desaforada y de verdad crítica sobre las realidades que todos *miramos* pero que muy pocos estamos dispuestos a *ver*.