

STULTIFERA ET FESTIVA NAVIS
(DE BUFONES, LOCOS Y BOBOS EN EL
ENTREMÉS DEL SIGLO DE ORO)

*A Keith Whinnom, por su magisterio
epistolar.*

Pues es una injusticia que si se reconoce a todo estamento de la vida derecho a diversión, no se permita ningún recreo a los estudiosos, máxime si las chanzas miran a un fin serio y las bromas están compuestas de suerte que de ellas saque el lector que no sea romo del todo más provecho que de las disertaciones téticas y aparatosas.

ERASMO, prólogo al *Elogio de la locura*

I. EL ELOGIO HUMANISTA DEL LOCO

A la manera de Christophoro Gnophoso, el oscuro autor de *El Crótalon*, muchos humanistas del renacimiento podrían haberse proclamado originarios de la Ínsula Eutrapelia o Isla del Buen Humor, una de las que constituían el archipiélago de las Afortunadas, donde —según el sabio de Rotterdam— naciera también la locura encomiable¹.

¹ “Si me preguntáis también el lugar donde nací (...), diré que no provengo de la errática Delos, ni del undoso mar, ni de las profundas cavernas, sino de las mismas islas Afortunadas donde todo crece espontáneamente y sin labor. Allí no hay trabajo, ni vejez, ni enfermedad, ni se ve en el campo el gamón, ni la malva, ni la cebolla, el altramuz, el haba u otro estilo de bagatelas, sino que por doquier los ojos y la nariz se deleitan con el ajo áureo, la pance, la nepente, la mejorana, la artemisa, el loto, la rosa, la vilileta y el ja-

Resulta, en efecto, digna del mayor elogio la capacidad de los grandes humanistas del período para, alternando su espíritu, conciliar el rigor científico con la expansión lúdica y divertida. No en vano ya Tomás Moro había reservado, entre las costumbres y licencias festivas de Utopia —otra isla afortunada—, un lugar relevante a la figura principal de la risa durante la Edad Media, esto es, el bufón:

Tienen singular afición y gusto por los bufones, y es muy censurable herir u ofender a alguno de ellos por cuanto no prohíben complacerse en la locura pues, ésta, piensan, beneficia a los bufones. Y si algún hombre es tan grave o serio que no se ríe ni de sus palabras ni de sus hechos, no se encomienda ninguno de ellos a su cargo por temor a que no les traten con suficiente amabilidad y benevolencia: a él no le divertirían (pues no hay otra cualidad en ellos) ni mucho menos podrían proporcionarle ningún provecho².

De Erasmo a Tomás Moro, y de éste a Rabelais... Un fecundo intercambio epistolar hace posible la transmisión de estas ideas, bien al tratado ensayístico, bien a la obra de ficción. Comprenderemos así por qué el autor francés confinará a uno de los protagonistas de su gigantesco relato, Gargantúa, en la Isla de los Amaurotas, esto es, Utopia; o por qué años más tarde Cervantes recluirá el gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria³.

En este ambiente favorable —y ya atentos al caso español— la literatura renacentista se deja ganar por el talante abierto y desenfadado del que los bufones hacían gala. Pues si en la centuria anterior nombres del Cancionero tales como Antón de Montoro, Alfonso de Baena, Álvarez Villasandino y Juan de Valladolid, ofrecían rasgos inequívocos de poetas “locos” o bufones, será en el siglo XVI cuando *lo bufonesco*⁴ adquiera relevancia incontestable para explicar la obra de ciertos autores: Francesillo de Zúñiga⁵,

cinto, cual otro jardín de Adonis”, *Elogio de la locura*, trad. de P. Voltes, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 29.

² *Utopía*, trad. de J. Mallfrè, A. Bosch, Barcelona, 1977, p. 293.

³ Véase un resumen de estas ideas en J. HUERTA CALVO, “Del discurso utópico en España”, *Dicenda*, 2 (1983), 160-166.

⁴ Cf. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Jewish ‘fools’ of the Spanish Fifteenth Century”, *HR*, 50 (1982), 385-409. Que sepamos, se trata del primer decidido asedio a este apasionante tema, que a partir de aquí habrá de ser explotado en detalle. Prescindo, por lo demás, de la numerosa bibliografía extranjera, citada en “Del discurso utópico...”, p. 164, n. 25. Véase ahora A. REDONDO y A. ROCHON (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Université de la Sorbonne, Paris, 1981.

⁵ Véase la enjundiosa “Introducción” de D. PAMP DE AVALLE-ARCE a

el Doctor Villalobos, Sebastián de Horozco⁶, Antonio de Guevara...⁷ Ciertos géneros menores nacen, asimismo, bajo esta impronta: el *diálogo lucianesco*, básico en la formación de la novela⁸, y el *entremés*, célula fundamental del teatro cómico, son dos de ellos⁹.

La cuestión que, en principio, debe plantearse cualquier estudioso de la que se ha dado en llamar *literatura carnavalesca*¹⁰ —grupo en el cual ha de inscribirse la literatura de bufones— podría formularse del modo siguiente: ¿cómo se produce el traslado de *lo real bufonesco* —es decir, las actividades propias de “locos” o bufones— a *lo bufonesco literario*? Me parece que, en tal sentido, merece suscribirse la opinión del crítico y teórico acaso más autorizado en este dominio, Mijail M. Bajtín:

Ces personnages apportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles

FRANCESILLO DE ZÚÑIGA, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Crítica, Barcelona, 1981.

⁶ A la espera de la publicación que sobre este autor promete el profesor Francisco Márquez Villanueva, vale decir aquí que HOROZCO es, hasta el momento, el autor del primer entremés propiamente exento, según ha fijado F. González Ollé en su edición de las *Representaciones*, Castalia, Madrid, 1979; debo citar mi nota a esta edición: “Por una recuperación de la dramaturgia del primer Siglo de Oro”, *CuH*, 1982, núm. 385, 165-172, donde comento el carácter “carnavalesco” del entremés.

⁷ Cf. AUGUSTIN REDONDO, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps*, Droz, Genève, 1976; véase además F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Un aspect de la littérature du ‘fou’ en Espagne”, en *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Vrin, Tours, 1979, pp. 233-250. La extraordinaria dimensión del tema exige contar con autores de identidad poco conocida; véase, por ejemplo, M. J. MONTESERÍN, “El *Cancionero* de Ana Yáñez (versos de un goliardo preso en las cárceles de la Inquisición)”, *Poesía*, 9 (1980), 106-124.

⁸ Como cumplidamente ha demostrado MIJAIL M. BAJTÍN, *Dostoevskij. Poética e stilística*, Einaudi, Torino, 1968, esp. cap. 4.

⁹ Para el estado actual de la cuestión relativa al entremés, véase J. HUERTA CALVO, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: *status* y perspectiva de la investigación”, *CTME*, pp. 23-62.

¹⁰ Para el concepto de *literatura carnavalesca* es básico MIJAIL M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Barral, Barcelona, 1974, *passim*. “Lo carnavalesco” es una de las categorías manejadas por el crítico ruso en el sistema de su *poética sociológica*, de la que existen ajustadas paráfrasis, como por ejemplo TZVETAN TODOROV, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Éds. du Seuil, Paris, 1981; o A. PONZIO, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Dedalo, Bari, 1980; mi artículo, “La teoría literaria de Mijail Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda*, 1 (1982), 143-158, quiere ser un adelanto de una obra más extensa sobre Bajtín.

des masques en plein air; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique; deuxièmement [...], leur existence même a une signification non point *littérale*, mais *figurée*; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directes mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement [...] leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas¹¹.

Dado, pues, el carácter eminentemente "teatral" del bufón, hay que suponer una fácil asimilación del tipo por los repertorios propiamente teatrales de carácter cómico. En este sentido, elencos como el de la *Commedia dell'arte* ofrecen, mediante la máscara de *Arlecchino*, un ejemplo bien elocuente. La presencia exterior de éste derivaba directamente de la fisonomía del bufón. Por otro lado, y sin tiempo aquí para desarrollar por extenso el tema, la llegada a España de las compañías italianas —Ganassa, Bottarga— impulsó decisivamente la formación del teatro cómico profano, lo que hace necesarios estudios comparativos entre la comedia *all'improvviso* y el entremés¹².

II. EL UNIVERSO BUFONESCO DEL ENTREMÉS

Desde su génesis folklórica primero, y desde su puesto en la representación teatral después, el entremés reúne en torno a sí, como ningún otro género, diversas perspectivas bufonescas:

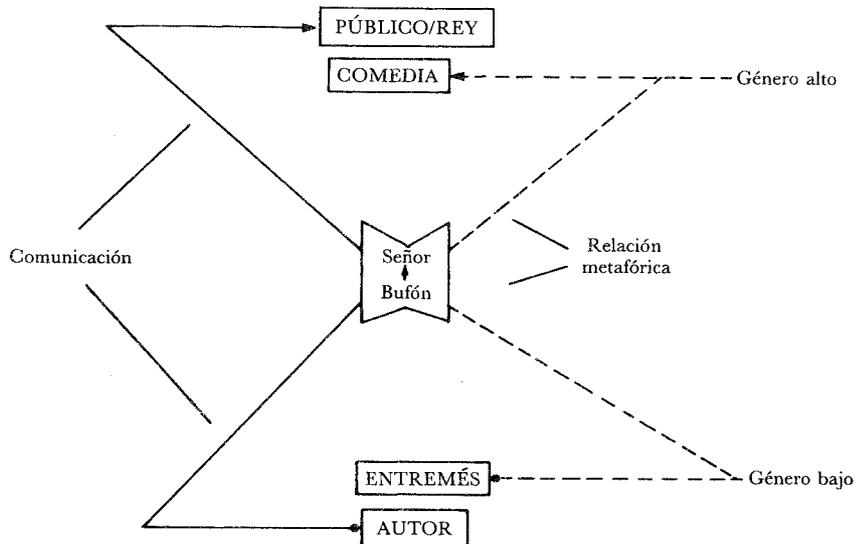
1. La del *género*.
2. La del *autor*.
3. La del *actor*.
4. La del *personaje*.
5. La relativa a los *temas* y la *estructura*.

Estos diferentes planos que, como veremos, se superponen en la realidad del texto, podrían obtener la siguiente representación gráfica, con la que queremos significar la posición subalterna del *en-*

¹¹ M. M. BAJTÍN, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par D. Oliver, Gallimard, Paris, 1978, pp. 305-306.

¹² Desde el ya lejano artículo de J. V. Falconieri se ha producido una bibliografía importante sobre el tema. Para los propósitos de este artículo citaré sólo J. HUERTA CALVO, "Arlequín español. Entremés y *commedia dell'arte*", *El Crotalón*, Madrid, 1 (1984), 785-797.

tremés frente a la *comedia*, similar a la del *bufón* respecto de su *rey* o *señor*:



Nos interesará, pues, en lo que sigue, analizar cada uno de estos planos aisladamente.

III. EL ENTREMÉS, PARADIGMA DE GÉNERO BUFONESCO

Al igual que el *drama satírico* del teatro griego¹³, el *mimos* latino y la *farsa* medieval, el *entremés* se integra dentro de los que el formalista ruso Tomachevski, con innegable oportunidad, llama *géneros bajos*: “En la sucesión de los géneros, se observa una curiosa y constante *dominación de los géneros altos por parte de los bajos*. También en este caso se puede trazar una analogía con la evolución social, en el curso de la cual las clases «altas», dominantes, son gradualmente sustituidas por los estratos democráticos, «bajos»: los magnates feudales por la pequeña nobleza militar, toda la aristocracia por la burguesía, etc.”¹⁴ Para proseguir con la analogía arriba propuesta, estaríamos ante la inversión de papeles entre el señor y el bufón, pues en éste “todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada

¹³ Cf. HUERTA CALVO, “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”, *1616*, 3 (1980), 69-77.

¹⁴ BORIS TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, Anaya, Madrid, 1982, p. 213.

en el lugar inferior: el bufón es el rey del «mundo al revés»¹⁵.

En otro lugar hemos repasado las diferentes ideas que teóricos de la literatura, preceptistas y moralistas vertieron sobre la discutible conveniencia de los géneros menores en el conjunto de la representación teatral¹⁶. De ellas solo espigaré aquí algunas a fin de revelar aún mejor la naturaleza bufonesca del entremés.

Ya Lope de Vega, en el *Arte nuevo*¹⁷, identificaba los entremeses con las *comedias antiguas*, al estar compuestos de una sola acción y transcurrir ésta “entre plebeya gente” (v. 72): “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” (vs. 73-76). A propósito de “la bajeza de estilo”, podría establecerse una homología más entre *lo bajo*, como cualidad estética intrínseca de los géneros menores, y la serie de imágenes relativas a *lo inferior corporal* dentro de la cultura popular y que también acceden al universo del entremés: los chistes escatológicos, los regüeldos y actos sucios de ciertos personajes, las pruebas médicas de la orina, los gestos procaces, los meneos y abrazos lascivos, los instrumentos de significación fálica, las frecuentes alusiones a las llamadas “alegres enfermedades” como la sífilis y, sobre todo, el fresco lenguaje verbal que, pese a lo inocente de su apariencia, encierra claves eróticas no tan ingenuas¹⁸.

Ello, en fin, constituye el lenguaje propio del bufón, como bien ve un anónimo memorialista de 1598, quien, dirigiéndose a Felipe II en defensa de los denostados entremeses, alegará:

Los intermedios tampoco son desmedidos, y solo se encaminan a ser graciosos, y aun no totalmente faltos de buenos ejemplos, y no menos perniciosas gracias que las que en ellos concurren se sufren a los truhanes y hombres de placer y se permiten¹⁹.

Claro es que, como en otro lugar hemos expuesto, los dictámenes contrarios habrían de ser sustantivamente más numerosos que los condescendientes.

¹⁵ MIJAIL M. BAJTÍN, *La cultura popular...*, p. 334. De la relación dramática, y siempre curiosa, entre señores y criados, ofrece abundantes muestras el arte del siglo XX; recordemos *Las criadas*, de JEAN GENET; *El criado*, filme de JOSEPH LOSEY, y *Retrato de dama con perrito*, de LUIS RIAZA.

¹⁶ “Para una poética de la representación...”, p. 77.

¹⁷ Cito por J. MANUEL ROZAS, *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

¹⁸ Véase MIJAIL M. BAJTÍN, *La cultura popular...*, cap. 6.

¹⁹ Véase “Para una poética de la representación...”, p. 77.

Por lo que se refiere al tema central del *drama barroco*, el *honor*, auténtico vértice en la pirámide de su sistema de valores, el entremés ofrece la inversión absoluta, como demuestran las abundantes piezas que desarrollan burlas amatorias y adúlteras, desde el magistral *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza* hasta *El dragoncillo*, de Calderón de la Barca. Es cuestión del mayor interés, inédita aún en los planteamientos de la crítica de los géneros menores²⁰, dilucidar el significado supuestamente revulsivo y transgresor de estas propuestas paródicas, cuyo automatismo en la repetición induce, en principio, a pensar lo contrario. Es indudable, en este mismo sentido, que el prolífico repertorio del teatro cómico breve —al que debería unirse el filón casi inexplorado de un género fronterizo, la *comedia burlesca*²¹— ha de deparar más de una sorpresa, al menos en sus direcciones más comprometidas. De ahí que el examen de las biografías de ciertos entremesistas, más o menos celebrados, pueda ser un buen punto de partida.

IV. EL OFICIO SUBALTERNO DE ENTREMESISTA

Frente al entremés renacentista, asociado a formas de representación al aire libre, en los tablados públicos donde Cervantes nos dice interpretaba el sevillano Rueda, el entremés barroco es sustantivamente cortesano y palaciego. Son bastantes los autores que, ocupando empleos subalternos, estuvieron al servicio de los reyes. Luis Vélez de Guevara (1579-1644), más conocido por *El diablo cojuelo* y por hermosos dramas como *La serrana de la Vera*, autor asimismo de excelentes entremeses, fue ujier de Palacio, cargo que heredó su hijo Juan Vélez de Guevara (1611-1675), también afamado entremesista. Ujier fue igualmente Vicente Suárez de Deza, que reunió sus obritas bajo el título de *Donaires de Tersicore* (1663). Un mediocre entremesista, Gil López de Armesto (c. 1620-1676) ocupó el cargo de Ayuda de Furrier de las Reales Caballerizas. Mayor interés tiene la obra dramática breve de Jerónimo de Cáncer (c. 1590-1655) que, siendo de condición noble, se vio obligado a servir como contador en casa del Conde de Luna. Sus penurias económicas debieron ser tantas, que nos ha de-

²⁰ Para un resumen del estado actual de la cuestión, véase mi artículo "Los géneros teatrales menores en el...", pp. 23-62.

²¹ Cf. F. SERRALTA, "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Ri- sa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, C.N.R.S., Paris, 1980, pp. 99-129.

jado una abundante colección de poemas petitorios, que Cotarelo compara con los cancioneriles del siglo xv²².

Con el compromiso de que en otra oportunidad habremos de ocuparnos del tema en toda su extensión, me referiré aquí, como ejemplo de entremesista-bufón, a Juan Manuel de León Merchante (1626-1680)²³. Capellán de Palacio y Comisario del Santo Oficio, el Maestro León —como en su época se le conocía— es autor de una multitud de poemas religiosos y profanos de tipo burlesco en que, a la manera de Horozco, retrata con gracia y desparpajo el espectáculo esperpéntico de la vida humana: “Romance a un corcovado”, “Décima a la muerte de una vieja”, “Redondilla a una mujer manca y coja”, etc. Pero lo que más asombra en el conjunto de su pintoresca obra es un atrevido epistolario, formado por sesenta y seis cartas, presuntamente dirigidas por el autor a una monja, prima suya, y que llevan el expresivo título de *La picaresca*. Este epistolario, editado por R. Foulché-Delbosc en 1919²⁴, y al que pronto dedicaremos una monografía, está lleno de picantes, maliciosas y hasta chuscas alusiones, dentro de la mejor tradición bufonesca:

Que te juro de no valerme de lo de comisario y de poner perpetuo silencio a la venera, solo porque dispongas que nos veamos una noche aunque sea tarde, porque gusto de cogerte acostada: que no hay gloria para gozar a las damas sin cáscara, y quitarle las perlas a la margarita. Oyes, mi vida: tírame de la manga quando vieres que me paso de la raya, porque tus abujetas han obrado todo lo que tú quisieras; pues como las traygo donde tú sabes, me dan unos crecimientos (aunque sin calentura), y de estos achaques solamente es la cura quien es la enfermedad²⁵.

Por la evolución sentimental que estas desenfadadas cartas dejan suponer, no parece que tan apasionados deseos encontraran cumplida satisfacción. Con todo, no hay un solo momento en que el ardor del sujeto amante se vea atenuado o corregido por la conciencia religiosa de la que era deudor. Así, hasta en las fórmulas

²² Cf. E. COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojíngangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, NBAE, ts. 17 y 18, 1911, p. lxxxva. En adelante cito por *Colección*.

²³ A este autor dediqué mi memoria de licenciatura: *Un entremesista del Siglo de Oro: Juan Manuel de León Merchante (1626-1680)*, Universidad Complutense de Madrid, 1977.

²⁴ Publicada en *RHi*, 38 (1916), 532-614.

²⁵ *Ibid.*, carta XXI, p. 536.

de despedida demuestra su apasionamiento burlesco: “tu menor marido”, “el pichón que toma arrullos de su coloma”, “tuio hasta que seas boba”, “león, por no ser tigre”, “tu más venturoso chulo”, etc.

Más representativo aún del espíritu bufonesco que anima a este entremesista finisecular, es el pasaje siguiente, donde —con la técnica distanciadora propia de un Francesillo de Zúñiga— describe, entre bromas y chistes macabros, el famoso auto de fe de 1680:

En fin, domingo, 30 de junio, en un suntuoso teatro representamos el auto para judíos. Pues estaban más de noventa de runfla sin descarte, y entre ellos veinte y dos pastillas para el brasero (quiero decir los quemados); entre los ministros, aunque yo lo diga, me llebé los aplausos; pues sobre no haber clérigo más galán en todo el arzobispado, llebaba una venera de oro de candeleros, que pesaban dos libras carniceras; y la encomienda del martes, que la llebaba en forma de adarga porque todos la viesén. Y por donde pasaba me llebaba los ojos, dejando en la calle más de treinta muertos, sin los hombres y mugeres [...] La lástima fue que estube todo el día en el coliseo de palo, recibiendo el sol a rostro firme; y en fin el sol nos hubo tan tostado, que los ministros fuimos los quemados [...] Pueş haviendo acabado el auto, uno de los ensambenitados que yo prendí en Alcalá [...], se me abalanzó con San Benito y sogá diciendo: que a mí me devía aquella honra; a lo que yo le respondí: pícaro, desuéllete de la piel, y abraza sin cáscara²⁶.

Al mismo trágico evento (cómico ya en su visión bufonesca) dedicó el Maestro León un “Villancico en metáfora del Auto General de Fe...” Las resonancias bufonescas que tales textos implican —en cercana evocación a Guevara y Zúñiga— hacen imprescindible —como apuntábamos— un estudio pormenorizado de este curioso Epistolario²⁷.

V. BUFONES EN EL TINGLADO DE LA FARSA. EL CASO DE “JUAN RANA”

Según decíamos, las representaciones de los comediantes italianos debieron ejercer una influencia decisiva e, incluso, puede que determinante en la génesis del teatro cómico breve. La acabada superposición de planos identificativos —las *personas* con sus

²⁶ *Ibid.*, carta LXIV, pp. 596-597.

²⁷ El mismo aparecerá en *Dicenda*, 4 (1985).

máscaras, y éstas con los *personajes*— de que la *commedia dell'arte* hacía gala, habría de ser un modelo emulable para ciertos actores y autores de compañía.

En el siglo XVII el caso más llamativo y espectacular de esta superposición *persona-máscara-personaje* es el de Cosme Pérez, alias “Juan Rana” (f. XVI-1672)²⁸. La condición proteica de esta figura —similar, verbigracia, a la de *Pulcinella*— queda bien demostrada con la mera enunciación de los títulos que dan nombre a algunas de las piezas protagonizadas por este orondo y grotesco actor: *El doctor Juan Rana*, *El soldado*; *Juan Rana, poeta*; *El infierno de Juan Rana*, *El toreador*, *El parto de Juan Rana*, *Una rana hace ciento*, *El alcalde de Alcorón*, etc. Es la metamorfosis a la que el propio personaje alude en el siguiente pasaje:

De alcalde vine a doctor,
y el demonio que es sutil
hizo con este principio
que muchos tuvieron fin.
Pasé a poeta de bailes,
y queriendo hacer reír,
no hallé chanza que no hubiera
servido en otro festín.
Luego me hice letrado,
la barba hasta el cenogil,
donde por lo que abogué,
a bogar pudiera ir;
y así mi mosquetería
vuelvo alcalde a concurrir,
donde, con mis boberías
sentencias suelo decir²⁹.

Al tenor de las piezas protagonizadas por él, Rana debió divertirse como un auténtico “loco” cortesano a los miembros de la familia real. En *La portería de las damas*, de Francisco Avellaneda, se finge que Juan ha perdido la memoria y que otro cómico, Pedro de la Rosa, ha de sustituirlo en su papel, con el consiguiente disgusto que ello provoca en Palacio:

Pésame por la reina, mi señora,
porque mi muerte apostaré que llora,
acompañando el llanto de la infanta,
que las dos llorarán cual una santa.

²⁸ Véase *Colección*, p. clviii.

²⁹ *Al cabo de los bailes mil*, *ibid.*, p. clxiiia.

¿Qué ha de hacer la infantica
 sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica!
 Y al rey, aunque lo encubre con el guante,
 ¿quién lo ha de hacer reír de aquí adelante?
 —¡Adiós, damas queridas de mis ojos!
 ¡Adiós, mi dueña y mis demás despojos!³⁰

Por el siguiente fragmento parece que hubo ciertas actrices —tipo Mari Bárbola— que dieron adecuada réplica bufonesca a Rana³¹:

BERNARDO: ¿Dónde vas, pulga con bragas?
 JUANICO: A picar a más de cuatro.
 AUTOR: Espera, rapaz, ¿quién eres,
 que estás haciendo milagros?
 JUANICO: Esto ha sido un papasal,
 mas lo bufonesco alabo.
 AUTOR: Luego, ¿haces también graciosos?
 JUANICO: Con tal propiedad los hago,
 que tengo para este efeto
 bufona de mi tamaño.

Con Rana y otros actores similares (Vallejo, Rosa) estamos ya en un estadio avanzado, próximo a la decadencia, de la figura del bufón. Su inserción en la ficción teatral es claro indicio de su progresiva desaparición en la vida pública.

VI. LA TRANSFORMACIÓN DEL “LOCO” EN EL ENTREMÉS

La transformación literaria de la figura del “loco”, del bobo o del bufón explica, en cierto modo, la novela renacentista: Rabelais, Cervantes, *Lazarillo de Tormes* y la picaresca en general, Grimmelshausen, etc.³² Parecidamente al teatro renacentista, incluso el de índole religiosa, acoge y organiza su acción cómica en torno al “pastor”, el “bobo” o el “villano”. Como apunta Rainer Hess, “en el tipo del bobo y del *fol* pueden leerse los más importantes fenómenos cómicos del drama religioso: la comicidad profana y la comicidad religiosa. En la comicidad profana es el tipo gracioso y chistoso, el bufón, en los dramas de Francia,

³⁰ *Ibid.*, p. clxiib.

³¹ L. QUINONES DE BENAVENTE, *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte, ibid.*, t. 2, p. 528a.

³² Cf. MIJAIL M. BAJTÍN, *Esthétique et théorie...*, pp. 307-308.

España y Portugal, y en su condición de tal toma a su cargo asimismo, en los dos últimos países, la función del intermediario entre el acontecer religioso y el público, haciendo el papel de ignorante”³³.

Después de los dramaturgos “primitivos” —Encina, Fernández, Vicente, Sánchez de Badajoz— el “bobo” abandona su habitual presentación como “pastor” y adopta nuevos roles dramáticos u oficios: campesino, criado, más tarde alcalde y otros.

En esta transformación relativa del “bobo”, de “pastor” a “criado”, creo percibir la influencia, una vez más, del modelo de la *Commedia italiana*, en lo que al elenco de *dramatis personae* se refiere. Los dos *zanni* de cualquier *soggetto* eran uno listo, y otro, tonto, como ocurre con los *sketchs* circenses de los *clowns*³⁴. Una pareja similar es la que desarrolla el *Paso primero* (“Los criados”) de Lope de Rueda: el listo Luquitas frente al bobo Alameda, cuya simplicidad arrastra a los dos al castigo por parte de su amo; o la que protagoniza el *Paso décimo* (“La generosa paliza”), con el listo Periquillo y el tonto Pancorvo. Más netos, si cabe, aparecen dibujados estos caracteres en piezas como el *Entremés de un viejo que es casado con una mujer joven*, en que el criado listo se convierte en cómplice de los personajes *activos*, los amantes adúlteros, mientras que el bobo es chivato del marido cornudo. El dúo se repite en *El doctor simple*, *La endemoniada* y *El maestro de escuelas*³⁵ —obritas todas ellas de fines del siglo XVI y próximas, por tanto, a la atmósfera que hemos descrito—, pero posteriormente la pareja va desapareciendo; el bobo queda solo y asume otros roles dramáticos adecuados: el de alcalde majadero e ignorante será uno, aparte naturalmente del correspondiente al marido engañado³⁶.

El segundo tipo, resultante de la transformación del antiguo *fol* —del que conservará cierta iconología—, es el sacristán, “personaje obligado en las castizas representaciones del corpus español a las que aporta la usual rechifla del estado, costumbres y saberes clericales que las fiestas del obispillo, el *Festum Asinorum* o *Stultorum* habían difundido por todo el Occidente”³⁷. De acuer-

³³ RAINER HESS, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos xv y xvi)*, trad. de R. de la Vega, Gredos, Madrid, 1976, pp. 247-248.

³⁴ Véase el prólogo de F. García Pavón a LOPE DE RUEDA, *Pasos completos*, Taurus, Madrid, 1970, pp. 5-29.

³⁵ *Colección*, t. 1, núms. 14, 27, 37 y 38 respectivamente.

³⁶ Véase F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Sobre la génesis literaria de Sancho Panza”, en *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973.

³⁷ EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés. (Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 20.

do con Eugenio Asensio, el *hisopo* que el sacristán enarbolaba era equivalente a la *marotte* o cetro de bufones, que derivaría más tarde en el tradicional *matapecados* con que solían resolverse los finales a palos del entremés³⁸. En manos del sacristán el hisopo se convertía también en un signo de su poderío sexual, indiscutible si consideramos el gran número de piezas en que resulta galán deseado y triunfador. No se separa, por ello, mucho su figura del *goliardo* medieval, con el que comparte asimismo la afición por los placeres de la mesa³⁹.

VII. ORGANIZACIÓN DEL TEXTO Y TÓPICA DE LA LOCURA

Como es sabido, algunas estructuras y técnicas del antiguo teatro medieval pasaron al teatro renacentista⁴⁰. Dramaturgos de primera hora, como Encina, Fernández, Sánchez de Badajoz, Vicente, además de los autos incluidos en el célebre *Códice*, se valen aún para la estrategia de sus piezas religiosas de formas arcaicas como el *officium pastorum*, el *ordo Stellae*, el *ordo prophetarum* y otros. Algo similar —pensamos— pudo ocurrir con el teatro cómico de carácter profano, si bien en este dominio pocos puntos claros pueden aportarse.

Dos son las modalidades más frecuentes en la organización del texto del entremés: una, muy cultivada en los primeros tiempos, da predominio a la acción. (Se trata, por lo general, de verificar una burla provocada por el hambre, la gula, el ocio, por no hablar de las que tienen una causa erótica⁴¹.) La segunda modalidad más frecuente se proyecta en torno al personaje, quedando la acción relegada a un segundo plano. En la misma distinguimos, a su vez, dos tipos, según la estrategia del autor se oriente a destacar varios personajes, o uno solo.

Galería de locos: el manicomio entremesil

El esquema dramático correspondiente al primer tipo carece de trama argumental. Ante un personaje central con atribucio-

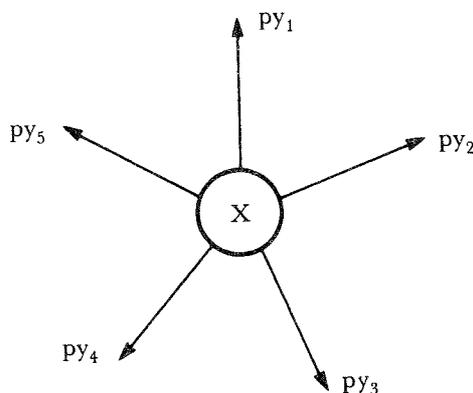
³⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

³⁹ Cf. J. HUERTA CALVO, "Cómico y femenino bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro", *Criticón*, 1983, núm. 24, esp. pp. 23-27.

⁴⁰ Cf. MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Universidad, Salamanca, 1982.

⁴¹ Desarrollo esta sistemática en *Introducción al teatro menor del siglo xvii*. Gil López de Armesto, Universidad Complutense, Madrid, 1983, t. 1, cap. 4.

nes de juez, árbitro o mediador (px) van desfilando un número variable de personajes “locos” o extravagantes (py_n), las llamadas *figuras*. Representando con x el plano de los *personajes activos* en relación dramática (R), y siendo y el propio de los *personajes activos vos*, el esquema podría simplificarse en la siguiente fórmula: [Px] R [Py₁, Py₂, Py₃, Py₄, ...], que correspondería al siguiente gráfico:



Los entremeses que desarrollan este esquema comienzan a menudear en el reinado de Felipe III, cuando la anécdota burlesca, enraizada muchas veces con el folklore⁴², es relegada por la tendencia al retratismo satírico o la caricatura. Fue Eugenio Asensio quien primero los vinculó a la estructura de la *Danza de la Muerte* y la *Nave de los locos*, haciendo abstracción obviamente de la intención escatológica y trascendental que anima a estas manifestaciones del otoño medieval⁴³. Sí es común, por el contrario, a éstas y a nuestros géneros el afán satírico, como ocurre también —según señala Baquero Goyanes⁴⁴— con la novela picaresca y los *Sueños* de Quevedo.

Anterior a *El hospital de los podridos* (c. 1617), considerado primer ejemplo de esta modalidad, incluyo ya dentro de la misma el entremés de *La sacristía de Mocejón*⁴⁵, donde un examinador ha de fallar un concurso de opositores a dicha sacristía. Los sacristanes portan todos un nombre burlesco: Badulaque, Cazoleta, Almondiguilla, Batiburro; chapurrean la consabida jerga

⁴² En la misma línea con los cuentos de tipo tradicional; cf. para esta cuestión MAXIME CHEVALIER, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.

⁴³ EUGENIO ASENSIO, *op. cit.*, pp. 81 ss.

⁴⁴ “El entremés y la novela picaresca”, *EMP*, t. 6, 1956, p. 37.

⁴⁵ *Colección*, núm. 13.

macarrónica, parodian las oraciones e interpelan sin escrúpulos al sexo femenino:

Venid acá, brujarronas,
ya que os ponéis tanto afeite:
¿por qué no tenéis cien curas
que os retocen siempre alegres? (*ibid.*, p. 61*b*).

Mas las *figuras* propiamente dichas no aparecen, en efecto, sino con *El hospital de los podridos* (*ibid.*, núm. 23), que describe la revista que el rector pasa a los podridos o “locos”: el maniático misántropo, el poeta insufrible, el enfermo de envidia. Las diatribas se disparan a diestra y siniestra, no escapando a ellas, por ejemplo, la moda, un tanto peculiar, de la poesía contrafactista, las célebres *vueltas a lo divino*, tal la que realizara Sebastián de Córdova a los versos de Garcilaso de la Vega:

RECTOR: ¿Podrido estáis de poetas? Harto trabajo tenéis. ¿Y con qué poetas os pudrís?

PERO DÍAZ: Con estos que hacen villancicos la noche de Navidad, que dicen mil *disparates* con mezcla de herejía. Y mire vuesa merced que dándole a una aquella octava de Garcilaso, que dice:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura;

volvió esto:

Cerca de Dios, en soledad amena,
de verdes santos hay una espesura.

Y preguntando quién eran estos santos, dijo que San Felipe y Santiago, y otros santos que caen por la primavera (*ibid.*, p. 95*b*).

Y el Rector remata con la palabra en que antes reparábamos: “¡Por cierto, gracioso *disparate!*” Semánticamente, “disparate” resulta palabra-clave del entremés y lo será más tarde respecto de otro género teatral, la *comedia burlesca* o *comedia de disparates* —como en la época se la conocía. El cúmulo de despropósitos que en estas obras ensartan los personajes —similares, *mutatis mutandis*, a los que caracterizan el teatro del absurdo— no sólo cumplen una función lúdica, sino que además significan una especie de festival de la locura.

El éxito del *entremés de figuras* hubo de asegurarse con una obrita de Antonio Hurtado de Mendoza, *El examinador Miser Palomo* (*ibid.*, núm. 82), pieza que, a juicio de Asensio, “señala una revolución técnica: la divisoria de la prosa vieja y el verso nuevo, la abdicación de la nota realista en favor de la pieccecita literaria poblada

de «figuras» modernas⁴⁶. En el entremés de Hurtado, cuya descripción nos sirve para el resto, el orondo Miser Palomo acude a Madrid

a examinar a todo buscavida,
 sabandija del arca de la Corte,
 donde se acoge tanto vagamundo
 como en un diluvio universal del mundo⁴⁷.

Las figuras arquetípicas son aquí el tomajón, el caballero, el necio, el enamorado, el valiente y el gracioso. Hurtado repetirá el esquema en una segunda parte, intitulada *Miser Palomo y médico de espíritu* (*ibid.*, núm. 83), donde los pacientes son un desenamorado, un vano, un maldiciente, un poeta...

Ejerce el mismo cargo de examinadora, Lucía en *La castañera*, de Salas Barbadillo (*ibid.*, núm. 81): una dama, venida a más, pues su oficio anterior era el de castañera, examina a varios pretendientes: un lacayo, un sastre, un zapatero y un boticario. El autor saca, pues, a la palestra los tipos más llamativos de entonces, pero no solamente con una intención ridiculizadora sino también moralista, ya que, en alguna medida, se trata de imponerles un castigo o un correctivo, aun cuando este sea de tipo alegórico. De ahí que existan comisarios de figuras, como en el entremés del mismo título del propio Castillo Solórzano, donde a una señal del comisario su ayudante va imponiendo capirotos de loco a un galán, un lindo, una dama caprichosa, un caballero presuntuoso y un poeta culto. O en otro de Salas Barbadillo —*El comisario contra los malos gustos* (*ibid.*, núm. 67), en el cual estos —la lisonja, la maledicencia, el narcisismo, la alcahuetería— son puestos en la picota crítica.

Esta figura central reviste en otras ocasiones el papel de médico, destinado a curar, como en el celeberrimo cuadro del Bosco, la piedra de la locura de los enfermos. Es el caso de *El Doctor Rapado*, de Pedro Morla (*ibid.*, núm. 55), ante el que desfilan un tabernero, un carnicero, un sastre, un poeta y cuatro mujeres, todos ellos locos. Este entremés finaliza con un movido baile:

LOCO 1º: ¿Para mal de locura?
 DOCTOR: No tiene cura.
 LOCO 2º: ¿Para mal de la vista?
 DOCTOR: Vecina malquista.

⁴⁶ E. ASENCIO, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ *Colección*, p. 322a.

LOCO 3º: ¿Para el mal de muelas?

DOCTOR: Dos onzas de suegras (*ibid.*, p. 217b).

Rematándose con una copla que parece se repetía habitualmente en las danzas de locos y matachines con que se adornaban las fiestas del Corpus⁴⁸:

¿Que no tenéis vos
calzas coloradas?
¿que no tenéis vos
calzas como yo?⁴⁹

Esta misma coplilla, con alguna variante, reaparece en el baile de *Los locos de Toledo*: “No tenéis vos calzas coloradas, no tenéis vos calzas como yo” (*ibid.*, p. 486a). Los locos que salen en este baile no son ya alegóricos, sino dementes que se creen alguien importante:

LOCA 1ª: Escucha, que soy Condesa.

LOCO 1º: Pues yo soy Emperador.

LOCO 2º: Yo soy Rey y gran señor.

LOCA 2ª: Yo Emperatriz.

LOCA 3ª: Yo Marquesa.

LOCA 2ª: ¿Tu Marquesa?

LOCA 3ª: Yo, Marquesa,

y si te pesa

Archipámpano seré (*ibid.*, p. 485b).

En la presentación de la misma obrita se describe a los locos con el atuendo que caracterizaba a los bufones: el capuchón o capirote, con prolongaciones similares a las orejas del asno, recubiertas de cascabeles; el vestido estaba compuesto de retazos de tela que más tarde habrían de transformarse en los geométricos rombos del traje de Arlequín:

Los locos, con cascabeles
y con varios instrumentos,
vestidos de mil colores
y jirones muy diversos,

⁴⁸ Cf. M. SITO ALBA, “La *commedia dell’arte*, clave esencial de la gestación del *Quijote*”, en G. Massa (ed.), *Paesi Mediterranei e America Latina*, Centro di Studi Americanistici, Roma, 1982, pp. 157-176.

⁴⁹ *Colección*, p. 217b.

a las rejas con las locas
a ver las fiestas salieron... (*id.*)⁵⁰.

El matrimonio, sus dificultades y rarezas, inspiran en otras piezas la figura del casamentero. Así, en *El triunfo de los coches*, de Gabriel de Barrionuevo⁵¹, y en *El casamentero*, de Castillo Solórzano (*ibid.*, núm. 77), donde el todopoderoso juez manda al Manicomio del Nuncio de Toledo, en imagen que recuerda la *Nave de Brandt*, a un arbitrista, un poeta y una mujer:

Fletan para Toledo cierta armada
de gente como vos, hueca y pesada,
que hacen un templo a Apolo... (*ibid.*, p.
308a).

Como se va viendo, los personajes ridiculizados son caricaturas de individuos de la sociedad de aquel tiempo, y apenas hay oficio o dedicación profesional que no caiga bajo la férula del entremesista. Esta circunstancia está muy bien retratada por *El buscaoficios*, de Salas Barbadillo en que Marcelo conversa con varias figuras —un escudero, un hablador, un valiente, un chismoso, etc.— antes de elegir el oficio de caballero. En último término, pues, la solución más radical se fundamenta en el tratamiento alegórico de la estructura, tal *El cocinero del Amor* (o sea, el alcahuete que negocia encuentros), *El barbador* (que auxilia a lampiños y castrados) o *El remendón de la Naturaleza*⁵²: el artificio en la corte ha llegado a tal punto que es necesario cubrir todos los grados de la apariencia y encubrir lo que la Naturaleza enseña:

A esta Corte ha venido un sevillano, ingenioso y peregrino, porque con industria enmienda, remienda, pule y perficiona todos los defectos de naturaleza, como si dijésemos: abriga calvas, acelera barbas por madurar, engruesa y apersona las pantorrillas, finge caderas, destierra nubes y otras muchas cosas que aquí no se refieren (*ibid.*, p. 267a).

Ni que decir tiene que poco queda en estos entremeses del sentido ideológico que animó a las medievales *fiestas de locos*, es decir, “l'exaltation des humbles, des petits, des faibles sur l'échelle des

⁵⁰ Para la iconología del bufón, véase M. LEVER, *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Fayard, Paris, 1983, pp. 47-62.

⁵¹ *Colección*, núm. 54.

⁵² *Ibid.*, núms. 63, 69, 79 y 68, respectivamente.

fortunes et sur le rang social, faibles que beaucoup, tout au long de l'année, tournent en dérision''⁵³. Con ser estas fiestas un remoto antecedente de la modalidad que hemos examinado, la *Nave de los locos*, por el propósito alegórico que encierra, es una fuente más segura. Los más de siete mil versos de este poema se dedican "à la présentation, toujours critique, burlesque bien souvent, des moeurs et des ambitions des hommes, de leurs manies"⁵⁴. Según explica Heers, la Nave tenía dos destinos: uno conducía a la tierra de los locos, y otra llevaba al País de Cucaña⁵⁵,

Dov'ogni gaudio, ogni piacer abonda,
Là un'aura respira alma e serena,
Là si stà sempre in nozze ed in conviti,
Tanto è feconda e di divizie piena⁵⁶.

El mito de Cucaña encontró acomodo en algunos *soggetti* de la *commedia dell'arte* y también en el teatro cómico breve, convertido el país de los placeres inacabables en Jauja, como en el célebre paso de Lope de Rueda y en alguno otro posterior como *Los buñuelos*.

La alegoría penetra de modo intenso en el entremés barroco de Luis Quiñones de Benavente, manifestándose cada vez más próximo a la "alta literatura" y más despegado de sus elementos folklóricos y carnalescos de origen. El dramaturgo se detiene en definiciones de tono trascendental, forjando una especie de "pequeño teatro del mundo" a base de los géneros menores. De ahí la definición del Vejete en *El martinillo* (1ª Parte):

El mundo es casa de locos
desde el grande hasta el pequeño:
den por Dios para sí mismos,
que son muchos los enfermos.
Yo, que soy quien dellos cuida,
con este criado vengo
recogiendo los furiosos,
ya que a todos no hay remedio⁵⁷.

Alegoría que, definitivamente, derivará hacia el *topos* del "mundo al revés", tratado por el propio Quiñones, o a la reactualización de la *danza macabra* en el entremés de *La muerte*.

⁵³ J. HEERS, *Fêtes des fous et carnivals*, Fayard, Paris, 1983, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

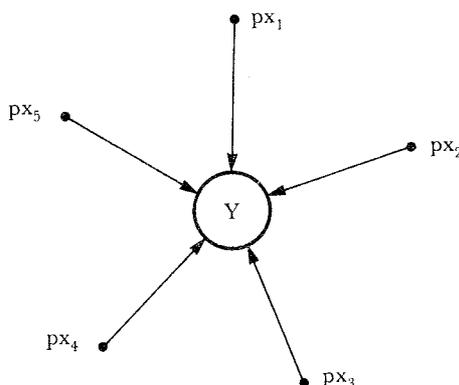
⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁶ P. CAMPORESI, *Il paese della fame*, Il Mulino, Bolonia, 1978, p. 93.

⁵⁷ *Colección*, p. 551b.

La locura por la literatura: el loco-figurón

El esquema de la modalidad recién analizada es susceptible de inversión. La estrategia del autor en el juego de los personajes se centra en uno solo, suficientemente llamativo en razón de un vicio particular, un comportamiento o un hábito anormales. El conjunto de personajes activos (px_n) tiende entre sí un haz de relaciones que convergen siempre en este personaje nuclear, gran “figura” o *figurón*, como en el gráfico queda expresado:



Es decir: frente a un solo personaje activo en el tipo anterior aquí pueden ser muchos; y ante un personaje pasivo múltiple allí, en este caso sólo hay uno. Hay que decir, por otra parte, que la figura del personaje activo (px) no es muy clara en esta modalidad, pues la variedad de los mismos puede desfilarse o girar alrededor del pasivo (py) sin que lleven a cabo una acción transitiva sobre éste.

La modalidad, según nos adentramos en el siglo XVII, es lo suficientemente extensa como para que aquí sólo nos detengamos en el caso de que el *figurón* sea un loco o se haya vuelto loco. Ninguno tan famoso en este orden como el anónimo de *Los romances*, histórico a todas luces por su presunta influencia en la inspiración de Cervantes para idear su Quijote. La obrita está protagonizada por Bartolo, que ha dado en la demencia de tanto leer el Romancero, a cuyos héroes y hazañas pretende emular:

De leer el Romancero,
ha dado en ser caballero,
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero (*ibid.*, p. 158a).

Parejo asunto desarrolla el entremés de *Los refranes del viejo celoso*⁵⁸, atribuido durante mucho tiempo a la pluma de Quevedo, y donde el vejete protagonista sufre la enfermedad-locura de dictar refranes a cada poco; y también el de *Las jácaras*, de Calderón, en que Mari Pizorra ha enloquecido de leer tantos romances de tema germanesco:

GRACIOSO: Su enfermedad ¿no es más que esa locura?

VEJETE: ¿No es harta?

GRACIOSO: No, para tan grande cura.

VEJETE: ¿Cómo no, si la tema en que ahora ha dado
es en cantar con grande desenfado
jácara noches y día?⁵⁹

De esta suerte, la locura producida por los excesos de atención hacia cierto tipo de literatura popularizada y, a veces, marginal o infraliteraria —refranes, romances, jácaras— vincula la fortuna del Quijote a la del entremés. De fecha temprana data la mojiganga de *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila, versión dramática muy libre del Capítulo III de la Primera Parte, con adiciones de otros episodios:

DON QUIJOTE: Volver quiero a velar las reales armas
antes que vuelva el castellano noble
a armarme caballero, como he dicho.

SANCHO: Mejor fuera dejar esas locuras
y volvernós a casa poco a poco
antes que te persigan como a loco.

DON QUIJOTE: Si esta grandeza alcanzo, Sancho Panza,
al cuello te he de echar una cadena.

SANCHO: ¡Plega a Dios que algún día no me vea,
por tu temeridad y tu locura,
metido en una sarta de galeotes,
rapadita la barba y los bigotes!⁶⁰

Ya no versiones de la novela cervantina, sino parodias de la misma aprovechando lo disparatado del tipo, son *El visir de la Perdularia*, *Don Guindo* y *Las aventuras del caballero don Pascual del Rába-*

⁵⁸ Véase FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas*, ed. L. Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1967.

⁵⁹ E. RODRÍGUEZ-CUADROS y A. TORDERA (eds.), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Castalia, Madrid, 1982, p. 88.

⁶⁰ Ed. L. García Lorenzo, *ACer*, 17 (1978), p. 270.

no. En *Don Guindo*, de Francisco Bernardo de Quirós, es la lectura de la novela cervantina la causante de la locura del protagonista:

CRIADO 1º: ¿Quién es éste a quién servís?
 Porque el exceso he extrañado.
 MAYORDOMO: Éste leyó a Don Quixote
 y tal locura le ha dado
 que allá en su tierra vendió
 sus trastos y con criados
 dice que es un gran señor
 y tan loco es y tan vano
 que estando a la muerte un día,
 de un garrotillo mandaron
 sangrarle y no consintió
 que barbero o cirujano
 llegase a él, que decía
 que había de ser hidalgo
 de ejecutoria, o si no
 que había de estarse malo⁶¹.

Y en *Don Pascual del Rábano* es ya la caricatura abierta de *Don Quijote*:

JERGÓN: ¿Que es esto, Gila Camuesa?
 BLASA: ¿Qué ha sucedido, vecina?
 GILA: ¡Mi muerte, Blasa Carpeta!
 Mi mal, Benito Jergón,
 que mi marido es loquera
 sin dejar de ser lo que es,
 pues le han dado en la cabeza
 todas las caballerías
 que la ociosidad inventa,
 y a ser caballero andante
 hace de su casa ausencia⁶².

⁶¹ C. C. GARCÍA VALDÉS, "El sordo y *Don Guindo*, dos entremeses de 'figura' de Francisco Bernardo de Quirós", *Seg*, 37/38 (1983), p. 262.

⁶² Véase R. SENABRE SEMPERE, "Una parodia temprana del *Quijote*: entremés de *Las aventuras del caballero don Pascual de Rábano*", en *Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad, Granada, 1979, t. 3, pp. 349-361; la cita, convenientemente modernizada, en la p. 353. Para la proyección festiva de *Don Quijote*, véase F. LÓPEZ ESTRADA, "Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del *Quijote*)", *BHi*, 84 (1982), 291-327.

VIII. RECAPITULACIÓN

La alabanza humanística del “loco” cundió en múltiples realizaciones literarias que van desde el tratado filosófico a la novela y la crónica bufonesca. Era lógico que los géneros situados en la parte más inferior del escalafón literario se prestaran a recoger los elementos propios de la visión bufonesca del mundo. En el teatro fue el *entremés* —versión española de la *farsa*— el género prototípico a este efecto. Muchas de sus figuras —entre las que descuellan el bobo y el sacristán— son deudoras del espíritu del bufón medieval.

La transformación barroca del entremés, mediante el procedimiento de la alegoría, otorgó cierta trascendencia al tema de la locura, cáncer que corrompe la sociedad y la llena de fatuos o “podridos”. Al mismo tiempo se insiste en el poder alienante de cierta literatura “popular” y a la moda. De ahí los diversos figurones enloquecidos por la lectura, que no vienen sino a dar en uno de los motivos más caros a la estética del Barroco: la confusión de las fronteras entre la realidad y la ficción.

JAVIER HUERTA CALVO

Universidad Complutense de Madrid

APÉNDICE

Como complemento de este trabajo ofrecemos un entremés de Francisco Antonio de Monteser (? -1668) que lleva por título precisamente *Los locos*. Monteser pertenece a la segunda generación de entremesistas del siglo XVII*. Autor de alguna comedia burlesca, estuvo casado con la actriz Manuela Escamilla, y murió en trágicas circunstancias.

De esta pieza —publicada en *Ociosidad entretenida* (Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1668), dice Cotarelo: “El entremés de *Los*

*De este autor prepara la edición y el estudio de su teatro breve completo Marta Jiménez Alfaro para *Teatro breve español. Nueva Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, al cuidado de Javier Huerta (Barcelona, en curso de publicación).

locos se hizo en 1660, en las fiestas de la boda de la infanta María Teresa con Luis XIV, cuando ya se preparaba la jornada, pues todo el entremés se refiere a ella. Es gracioso y satírico, ridiculizando principalmente a los que gastan su hacienda en aparentar más de lo que son, a quienes presenta en escena como hospedados en la casa de los locos (*Colección*, p. ciii).

ENTREMÉS FAMOSO DE LOS LOCOS
de don Francisco de Monteser

[f. 56r]

PERSONAS:

Don Blas, Don Alexo, 2 locos
2 locas, vna muger

Salen Don Blas y Don Alexo

- Alexo*— ¿Qué os parece de la Corte,
Don Blas?
- Blas*— Muy bien, Don Alexo, [f. 56v]
y más estando hospedado
por tal amigo.
- Alexo*— (A éste tengo
regalándole en mi casa 5
con cierta mira.)
- Blas*— Si bueluo
de la jornada con vida,
veréis mi agradecimiento.
- Alexo*— (Éstos que agradecen tarde
dan más y prometen menos.) 10
Mientras llegamos a Atocha,
¿no me diréis el pretesto
con que a Tembleque dexasteis,
y solo, con gran misterio?
Me dezís que a la jornada 15
vais, y que a la buelta es cierto
que seréis corregidor.
- Blas*— Vos lo sabréis a su tiempo.
Sólo os digo que vna noche,
estando tomando el fresco 20
en Tembleque con algunos
—que son los más estupendos
sujetos que ay en la Mancha,
pues aunque el conocimiento

- dellos os falte*, pues sólo 25
 deziros que es Pedro Crespo
 Juan del Poyo, el regidor;
 y el bemficiado Argüello
 veréis que en letras diuinas
 ni humanas no ay más ingenio—, 30 [f. 57r]
 dixéronme, pues, que vn hombre
 de tan claro entendimiento,
 que sabe en vna elección
 alborotar vn Consejo,
 tan satírico en sus dichos, 35
 y en fin, vn hombre tan diestro
 en los artes liberales,
 que puntea vn instrumento,
 que sabe tirar la barra
 y haze sus coplas en verso, 40
 es lástima que encerrado
 esté entre quatro chaquecos.
 Esto escuché apenas, quando
 me miré bien por de dentro
 y hallé que quedaron cortos 45
 de mi grande entendimiento.
 Vendí parte de mi hazienda,
 víneme a la Corte, y quiero
 seguir en esta jornada
 al Rey. No diré mi intento, 50
 pero bolueré de allá
 o corregidor, o muerto.
- Alexo*— No quiero apuraros más.
Blas— ¿De qué santo es este templo?
Alexo— Es Hospital General. 55
Blas— ¿Y esto que han labrado nueuo?
Alexo— Es la Casa de los Locos.
Blas— ¿Caben todos aquí dentro? [f.57v]
Alexo— No todos, que sueltos andan
 los más.
Blas— ¿Y podré yo verlos? 60
Alexo— Sí, que esso es cosa muy fácil.
Blas— Allá cantan.
Alexo— Escuchemos.

Cantan dentro las locas y locos.

(triste) { ¡La locura es mayor
 estar alegre o triste sin razón!

* *Falte* (v. 25): *falten* en el original.

(alegre) { El ser locos o no,
consiste en que otros den
en que lo son.

65

Blas— Cierta que cantan muy bien,
si son locos los que cantan.

Alexo— En cantar alegre y triste
casi a un tiempo lo declaran.

70

Blas— Entremos y lo veremos.

Alexo— Ésta es la primera sala.

(Éntranse)

Sale la madre de las locas.

[Madre]— A esta banda estén los locos,
las locas a estotra banda,
que oy de música es la cura:
las mugeres alegradlas,
los hombres entristecerlos,
que vn hombre alegre declara
poco juizio, y la muger
triste es loca rematada.

75

80

Cantan [las locas y los locos]

[f. 58r]

(Alegre) { ¡La locura es mayor
estar alegre o triste sin razón!
(triste) { El ser locos o no,
consiste en que otros den
en que lo son.

85

Locas— ¡Qué alegría!

Locos— ¡Qué pesar!

Sale[n] Don Blas y Don Alexo

Alexo— ¡Sea el juizio de esta casa!

Blas— ¿Quién es madre de los locos?

Loca 1— La aprencción continuada.

90

Loco 1— La sinrazón del poder,
sin poder tomar vengança.

Loco 2— Y la discreción, si está
siempre la cuerda tirada.

Madre— Yo soy la madre. ¿Qué quieren
vustedes?

Alexo— Mi camarada
y yo, si vsted gusta, ver
los locos.

- Madre*— Viene a estremada
 ocasión, porque aora están
 quietos y podrá lograrla, 100
 que oy de música es la cura,
 y es lo que más los amansa.
- Blas*— Díganos, ¿qué sala es ésta?
- Madre*— Ésta, señor, es la sala
 adonde se están curando 105
 los que su dinero gastan [f. 58v]
 sólo en que se rían dellos.
- Blas*— ¡Qué locura tan estraña!
 A Dios que nos guarde el juicio
 le deuemos dar mil gracias. 110
- Alexo*— ¿Y vsted por qué está, señor?
- Loco 2*— Diréselo en dos palabras.
 Yo, señor, soy estremeño,
 y házenme aquí demasiada
 merced algunos señores. 115
 Yo, que soy dado a la gala,
 que me prestassen* caualllos
 de las calles les rogaua.
 Costáuame el conseguirlo
 todo vn día de antesala. 120
 Prestáuánmelos, y yo
 con chorizos de mi patria
 pagaua al cauallerizo,
 y al moço que le encintaua
 daua vn doblón, y iba luego. 125
 En las fiestas celebradas,
 luciendo la Corte, algunos
 dezían: “¡O, qué estremada
 figura!” Si era el cauallo
 algo flaco, mormurauan: 130
 “¡Tanta cinta en vn rocín!”
 Si era bueno, dezían: “¡Ala!
 ¿No es éste el bayo del Duque?
 ¡Qué mal le lleua! Y no es nada
 el lacayo”. “¿Quién es éste?”, 135
 dezía el que más me honraua
 picador. Otro dezía:
 “Aquellos pies no reparan
 que son de hombres de su tierra”.
 Refíanse, y me costana 140
 ruego, doblón y chorizos
 el que de mí se burlaran.

* *Prestassen* (v. 117): *presentassen* en el original.

Canta la madre:

Vn cauallo prestado
 que bien se güella,
 muncho más que a la calle 145
 pisa al que lleua. (*Repiten*)

Blas— ¿Y vsted por qué está, señora?

Loca 1— Yo, señor, soy vna hidalga,
 y entre otras mil cosas buenas
 tengo mi punta de vana. 150

Oí dezir que las señoras
 tienen músicas y enanas.
 Yo tenía vn escudero
 viscaýno, vna criada
 gallega y vna chiquilla, 155

y quando me visitauan
 las amigas, las dezía:
 “¿Qué! ¿No gust[a]n de mi enana?”*
 Sacáuales la chiquilla,
 y todas le preguntauan
 la edad. Dezía: “Tres años”. 160

Respondían muy taymadas: [f. 59v]
 “Ésta no es enana, amiga”;

a que yo les replicaua:
 “Crecerà y aprenderá,
 que nadie nació enseñada”. 165

Al vizcaýno y gallega
 hize músicos; cantauan
 cada vno en su lengua vn dúo.
 Tenía mil combidadas 170

a la música, y tras esto
 no querían hazer nada
 los criados, con dezir
 que el pecho a perder le echauan
 siruiéndome, y la chiquilla 175
 dezía: “Yo soy enana”.

Conque por que me siruieran
 les di la ración doblada.
 Empobrecí, y se rieron
 de mí, y vineme a esta casa. 180

Canta la madre:

Sustentar sabandijas
 sólo lo intentan
 los que les desvanecen
 de lo que yerran. (*Repiten*)

Blas— ¿Y vs*ed, señor, por qué está?

* El original dice: “que no gusten de mi enana” (v. 158).

- Loco 1*— Yo, señor, soy la Alcarria.
 Vine aquí a vna pretensión,
 y viendo que dan entrada
 los vsieres de saleta [f. 60r]
 para hablar al Rey, deseaua 190
 ser su amigo, y para serlo,
 a comer los combidaua;
 y por regalarlos más,
 les daua a pabo por barba,
 muchos cabritos rellenos 195
 y muchas sopas doradas,
 todo cosa de primor;
 y el hombre que echa las aguas
 de su estómago, me hazía
 bebidas; yo les echaua, 200
 por que tuuiesen olor,
 más de tres onzas de algalia.
 Y tras gastar mi dinero,
 oí que me mormurauan
 diciendo: “Este majadero 205
 no quiso infernar su alma
 quando nos dixo que a hazer
 penitencia combidaua”.
 Ellos de mí se rieron,
 y yo me quedé sin blanca. 210
- Canta la madre:*
 Vaya quien da banquetes
 para hazer hartos,
 a buscar paladares
 desaliñados. [Repiten]
- Blas*— ¿Y vsted por qué está, señora?
- Loca 2*— Yo, señor mío, deseaua [f.60v]
 introducirme en la Corte
 con señoras de importancia.
 Para esto tomé por medio
 jugar los juegos de cartas. 220
 Jugaua a todos muy mal,
 perdía cuanto jugaua,
 y si ganaua, se iba
 en baratos y en criadas,
 y quedaua muy contenta 225
 con dezir por la mañana
 a mis amigas: “Anoche
 perdí vna mano muy rara:
 jugó bastos la Condesa,
 y la Marquesa burlaua, 230
 y cogióme la Duquesa

- la espadilla atrauessada”.
- Tras costarme mi dinero,
dixo el dueño de la casa,
preguntándole quién era: 235
- “Muger que juega y aguarda
sin cumplimiento, y, en fin,
vn trasto de buena pasta”.
- Conque gasté mi dinero
en que mí se burlaran. 240
- Canta la madre:*
- Es otra dicha nueva
para las bobas
el merecer la risa [f.61r]
de las señoras. [Repiten]
- [Madre]— ¿Qué le parecen mis locos? 245
- Blas*— Que son temas estremadas,
y a Dios que nos guarde el juicio
le deuemos dar mil gracias.
- Madre*— ¿Y vsted es forastero?
- Blas*— Sí, señora: de la Mancha. 250
- Madre*— ¿Y a qué viene vsté a la Corte?
- Blas*— Es que voy a la jornada
con el Rey, pues aunque no
me ha combidado, mi casa
tiene inmemorial costumbre 255
de acompañar las jornadas.
- Madre*— ¿Y qué preuenciones lleva?
- Blas*— Un cavallo y vna adarga,
porque es preciso, si ay fiestas,
tener quadrilla en las cañas. 260
- Madre*— ¿Lleua galas?
- Blas*— Vn vestido
morado lleuo de lama
con lentejuelas de oro,
y al canto vn galón de plata.
- Madre*— ¿Y esso es cierto?
- Blas*— Sí, señora. 265
- Madre*— Pues vusted se quede en casa.
- Blas*— ¿Qué dize?
- Madre*— Que ha de quedarse.
- Blas*— ¡Galantería estremada!
¡Que siempre tenga esta estrella
por dondequiera que vaya! 270
- Madre*— Que es loco, y en que se rían
de vsted su dinero gasta. [f. 61v]
- Blas*— ¡Fauor al Rey, que le quitan
el lustre de su jornada!

- Vna*— La Reyna de Francias
viene hermosa y lindas: 320
¿qué fiestas le harás?
- Otra*— ¡Hasle vizcaýna!
- Vno*— Aora a nosotros nos toca
el representar a Francia.
- Vna*— ¡Aló, monsiures! 325
¡Alé, madama
María Teresa, [f. 62v]
reyna de Francia!
- Blas*— A Francia me quiero ir.
- Madre*— No puede passar la raya. 330
- Blas*— ¿Pues quién me lo impide?
- Madre*— El río.
- Blas*— No impide. ¡Pues qué ignorancia!
- Madre*— Quando le dan las manos
estas naciones, 335
las izquierdas le sobran
para dos orbes. (*Repiten*)
- Otra*— Si están dadas las manos
Francia y España,
el río no diuide, 340
sino señala. [*Repiten*]