

Mecanismos lingüísticos de la risa en el teatro
cómico breve del Siglo de Oro

T e s i s

que para optar al grado de

Doctora en Letras Hispánicas

p r e s e n t a

María del Carmen Dorado Arroyo

Asesor: Dr. Aurelio González

México, D. F., agosto, 2006

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, los estudios sobre el teatro cómico breve se encuentran en un estado particularmente productivo. A partir del nutrido conjunto de exploraciones –en las que se han analizado algunos de los aspectos más importantes e inmediatos a resolver sobre esta materia– se han abierto innumerables vetas de estudio sobre la multiplicidad de elementos implicados por dichas piezas.

Una breve ojeada a las diversas aproximaciones alrededor de este tema pone de manifiesto, en primer lugar, la importancia de los entremeses, mojigangas, bailes, loas y jácaras en la literatura del Siglo de Oro. Y, simultáneamente, muestra la multiplicidad de aspectos y posibilidades de estudio de una manifestación teatral muy sugerente del barroco español. A esto se suma la evolución de las perspectivas de análisis sobre el teatro cómico breve, el cual, si bien nunca ha dejado de ser objeto de investigación, adoleció de cierta indiferencia por parte de la crítica –por lo menos en comparación con otras formas teatrales de la misma época. No obstante, desde hace varias décadas se ha disipado tal desinterés. A partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, no se han dejado de indagar las distintas cuestiones implicadas por estas piezas. Sin duda, la recurrente exigencia¹ por examinar este tipo de dramaturgia contribuyó en gran medida al estudio sistemático e ininterrumpido de esta expresión.

Puede decirse que en menos de medio siglo, las apreciaciones sobre el teatro cómico breve han cambiado radicalmente. Este hecho se percibe en distintos aspectos, aunque sin duda uno de los más importantes ha sido su determinación nominal. Si bien la discusión sobre cómo debe ser denominada esta clase de textos ya no es vigente², pues ya se ha

¹ Un reclamo común a lo largo de la historia de estos estudios es la falta de interés por tales piezas. Diversos estudiosos de esta tema afirman que la indiferencia académica ha resultado en una aproximación limitada a dichas obras, explicable, según Eugenio Asensio, por la valoración literaria dominante: “la modestia de un género menor que los contemporáneos no estiman digno de la historia, la falta de documentación precisa nos condena a dejar en una discreta penumbra muchos aspectos”. *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1971, p. 13. Doce años después continúa la misma apreciación: “puede resultar increíble, pero la historia del teatro breve de nuestros Siglos de Oro está por hacer. A excepción de la recopilación de Emilio Cotarelo y de los estudios de Eugenio Asensio, William S. Jack y Hannah E. Bergman, el resto es un conjunto de lagunas e interrogantes”. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Támesis, Madrid, 1983, p. 9. Estas apreciaciones no son del todo aplicables actualmente, pero todavía hay numerosas cuestiones por explorar. Tal como señala Huerta Calvo en uno de sus libros más recientes: “son muchas las etapas que quedan por cubrir en la historia del teatro breve en España”. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001, p. 194.

² La denominación “teatro menor” no es clara, por lo que es incluso cuestionada tanto por Huerta como por Vitse en el Coloquio *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983.

establecido por consenso nombrarlo *teatro cómico breve*, hasta hace unos cuantos años todavía era llamado *menor*, *bajo* o *ínfimo*; apelativos que en cierta manera inscribían este tipo de textos dentro de un criterio estético o que por lo menos hacían ambigua su referencia. El desuso de tales calificativos es revelador en muchas maneras, porque el debate que llevó a desecharlos, y a alcanzar un acuerdo en el nombre que debía emplearse para designar ese tipo de teatro es muy significativo: no se trata únicamente de un intercambio de adjetivos, sino que en realidad presupone un enfoque particular con respecto al estatus y definición de esta clase de obras.

En muchas de las primeras investigaciones sobre estas piezas se propuso el empleo del adjetivo *menor*. Tal es el caso de *Los géneros menores teatrales en el teatro español del Siglo de Oro*³ y el ya citado *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. En dichas publicaciones, varios de los trabajos emplean tal apelativo (basta con observar los índices). Sin embargo, ya en estos volúmenes se cuestiona el uso de ese calificativo. Según Luciano García Lorenzo, debía replantearse la designación de este tipo de teatro, ya que el vocablo *menor* adolecía de cierta ambigüedad y de connotaciones negativas que muy poco contribuían al estudio de esta expresión:

Y volvamos de nuevo a la pregunta formulada al principio: ¿teatro menor o teatro breve? Si nos atenemos a la definición que el *Diccionario de la Real Academia* ofrece de estos términos, cualquiera de los dos puede aplicarse al tipo de obras que estudiamos, aunque, sin duda, la segunda responde más precisamente a la definición. Dice el *Diccionario...*: “*breve*. De corta extensión o duración”; *menor*. Que tiene menos cantidad de la otra especie”. El problema no está, pues, en el sentido exacto que las dos palabras tienen, sino en el que la tradición ha ido dando a la segunda –“menor” – olvidando que la “cantidad” se refiere al número mayor o menor de palabras que conforman las piezas para derivar a la “cantidad” de calidad existente en las obras. Y de esa manera, “teatro menor” lleva consigo una carga peyorativa y siempre en relación con el tradicionalmente “teatro mayor”⁴.

Desde el principio, el intercambio entre *menor* y *breve* encontró cierta resistencia; la extensión les parecía a muchos investigadores un criterio demasiado general y superficial en la determinación de un conjunto de textos tan complejos:

Incluso García Lorenzo llega a plantear el binomio teatro menor/teatro breve. Si es verdad que la primera fórmula resulta un tanto ambigua por la condición peyorativa

³ Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

⁴ Luciano García Lorenzo, “¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Laura Olmo”, en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, p. 284.

del adjetivo, es, creo, preferible a la más aséptica que indica sólo la brevedad, al menos para el caso del Siglo de Oro⁵.

La polisemia y la indeterminación de tal adjetivo fue muy debatida, pero los argumentos en contra del uso de dicho vocablo pronto fueron numerosos e irrefutables. Para Vitse, esa palabra implicaba no sólo una caracterización negativa, sino que además presuponía cierta valoración estética en tanto solían asociarse a la palabra *menor* connotaciones de inferioridad, lo que se tradujo en el uso de los adjetivos *ínfimo* y *bajo* para identificar y describir tales obras. Al emplear tal calificativo parecía que se le declaraba menor en función de otros géneros con mayor prestigio estético, lo cual remitía a la distinción de Tomashevski “(1928) entre géneros altos y géneros bajos, éstos sometidos a la marginación de aquellos, que vendrían a señalar la norma o gusto estético de prestigio”⁶. Pronto este criterio fue desechado y, a lo largo de la evolución de los estudios sobre este tema, se dejaron de lado los adjetivos *menor*, *bajo* e *ínfimo* por las implicaciones que conllevaban.

De esta manera, el cambio de *menor* a *breve* es explicado, de acuerdo con Canavaggio, por la evolución de la crítica literaria que declara más adecuada la brevedad que la jerarquía estética como elemento de identificación genérica:

la explosión de las categorías formales que caracteriza el momento presente, al imposibilitar cualquier jerarquía de los géneros teatrales, acarrea la descalificación del epíteto menor, ya improcedente y su sustitución por otro calificativo, el de “breve”, más a tono con la libertad ahora imperante⁷.

La dificultad de deslindar la noción de *menor* de sus connotaciones despreciativas, condujo a la adopción del adjetivo *breve* que, aunque más general, resultaba más útil, pues implicaba un enfoque que no era jerárquico, sino formal. Así, Huerta Calvo, quien en principio cuestionaba el uso de dicho adjetivo, terminó por aseverar que “el teatro breve – que así, y no menor, debe llamarse en justicia”⁸. El resultado final sobre la discusión terminológica para denominar estas piezas concluyó en un apelativo que si bien, como se

⁵Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de investigación”, en *El teatro menor en España...*, op. cit., p. 31.

⁶*Ibid.*, p. 36.

⁷ “Debate sobre la ponencia de Luciano García Lorenzo”, en *El teatro menor...*, op. cit., pp. 291 y 292.

⁸ *Edad de Oro...*, op. cit., p. 7.

verá más adelante, requiere de cierta precisión y explicación sobre lo que implica, presupone una caracterización más acorde con la realidad literaria del Siglo de Oro.

No hay duda de que la adopción de *breve* resultó más conveniente en muchos sentidos, ya que es más provechoso partir de un rasgo morfológico que de una cuestión estética: “si tuviéramos que elegir un término, dada la situación actual de ambos lexemas en su referencia al teatro, nos inclinaríamos por ‘breve’; un teatro breve en cantidad y no menor en calidad”⁹. El consenso en su denominación no implicó una simple etiqueta para nombrar un conjunto de obras, sino que también presupuso la necesaria discusión sobre la naturaleza de este tipo de textos. Al mismo tiempo que se resolvía el problema sobre la designación de esta clase de obras, se fueron analizando y precisando algunos aspectos fundamentales para la comprensión del teatro cómico breve, lo que redundó en una singular evolución de los estudios sobre esta materia.

La historia de las aproximaciones al teatro cómico breve abarcan un periodo muy corto. No obstante, en apenas unas cuantas décadas se han dilucidado muchas de las cuestiones esenciales para avanzar en el estudio de dichos textos dramáticos. De nuevo, sin embargo, son singulares las distintas etapas sufridas por esta serie de investigaciones.

La fecha de inauguración en el examen de estas piezas parece ser 1911, año en que se publicó la más completa antología de esas obras hasta ahora¹⁰. A pesar de lo lejano de su recopilación, todavía en nuestros días es incuestionable el invaluable trabajo¹¹ de Emilio Cotarelo y Mori, quien con su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*¹² ofreció un repertorio que constituye la base para cualquier estudio sobre dichas piezas. No obstante, a pesar de lo sugerente y fundamental, según el propio Cotarelo, de tal tipo de dramaturgia, tuvo que pasar más de medio siglo para que se retomara el estudio de esas obras con una óptica moderna. Entre los iniciadores de esa etapa de estudio se encuentran Hannah Bergman¹³ y Eugenio Asensio. Este último no sólo realizó la radiografía del entremés, género medular del teatro cómico

⁹ Luciano García Lorenzo, art. cit., p. 284.

¹⁰ Hay que mencionar, sin embargo, que ya Léo Rounet había traducido y publicado muchos de esos textos en su antología: *Intèrmedes Espagnols*, A. Charles Éditeur, Paris, 1897.

¹¹ De hecho, el corpus de esta investigación se basa fundamentalmente en dicha compilación.

¹² Universidad de Granada, Granada, 2000. [Edición facsímil de Bailly-Ballière, Madrid, 1911, Nueva Biblioteca de Autores Españoles: 17-18] (en adelante citado *CE*).

¹³ *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.

breve, sino que además cuestionó algunos planteamientos de Cotarelo, los cuales, desde su punto de vista, debían ser reformulados:

Don Emilio Cotarelo, hace más de medio siglo, desbrozó la historia del teatro menor imprimiendo más de 350 piezas anteriores a 1650 ¿? Precedidas de un dilatado prólogo, inmenso depósito de materiales insuficientemente trabajados. En él nos brinda un registro descriptivo de autores y de obras mayores y menores, sin cribar el grano de la paja, sin distinguir entre la mediocridad y la genialidad, sin fijar la cronología y variaciones de cerca de dos siglos de producción entremesil: le viene pintiparado aquello de que los árboles no dejan ver el bosque¹⁴.

Aun así, no deja de reconocer que “sin el socorro de su obra amazotada no podríamos dar un paso”¹⁵. A partir de la publicación de ese libro, y hasta la fecha, no se han dejado de producir indagaciones al respecto. Además, a estos trabajos les ha acompañado cierta preocupación por señalar el estado de la cuestión en esta materia, al tiempo que se proponen perspectivas de estudio. En uno de sus artículos iniciales, Huerta Calvo ofrece una bibliografía que a su vez constituye un estado de la cuestión y una prospectiva¹⁶ de investigación sobre el teatro cómico breve. Ya en esta primera aproximación, critica a los estudios que le anteceden y pone de manifiesto cuatro principales perspectivas hasta entonces características de los estudios sobre este conjunto de piezas:

- 1) Aquellos centrados en obras específicas sin reflexiones de carácter más general o que pudieran explicar más allá del texto analizado. Éste es quizá el conjunto de trabajos más numeroso. Debe advertirse, sin embargo, que si bien su carácter especializado no ofrece una reflexión más profunda y esclarecedora del teatro cómico breve, aun así su contribución es invaluable, pues muchas de las claves para comprender este grupo de obras en su totalidad se han derivado de los análisis específicos de algunas de ellas.
- 2) Cierta número, mucho más reducido, de textos monográficos que se han centrado en el análisis detallado, minucioso y profundo de cada uno de los géneros comprendidos por el teatro cómico breve. Aunque especializados en una sola forma, las aportaciones realizadas por estas investigaciones son una fuente obligada para

¹⁴ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ No es gratuita la presencia de este vocablo en el título de su disertación, pues presupone el carácter generador de los trabajos de Huerta Calvo, de sus sucesores, alumnos y todos aquellos investigadores en el tema.

todo crítico que pretenda acercarse a este campo de estudio. Asensio sobre el entremés, Jean-Louis Flechniakoska sobre la loa¹⁷, Gaspar Merino sobre el baile¹⁸ y más tarde Catalina Buezo sobre la mojiganga¹⁹ han aportado observaciones esenciales que si bien explican cada una de estas formas por separado, también revelan algunos aspectos comunes que permiten englobarlas bajo una misma forma genérica. A este conjunto de monografías se suman una serie de artículos que han tratado de precisar todavía más las características de este tipo de obras y que, a lo largo de los nuevos descubrimientos, han hecho más valiosas las observaciones individuales sobre tales géneros, al delinearlas con mayor precisión.

- 3) Menos frecuentes son las aproximaciones realizadas sobre el teatro cómico breve en conjunto. De entre ellas destacan sin duda las tímidas exploraciones de Hannah Bergman²⁰, el mismo Javier Huerta Calvo²¹ y Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera²², quienes esbozan algunos de los aspectos que la reflexión sobre este fenómeno supone. En todos esos casos, sin embargo, no se trata de un intento de esclarecimiento de lo que un acercamiento al teatro cómico breve supone como categoría textual, pues las observaciones e hipótesis formuladas sobre sus rasgos supragnericos, su principio de identidad y su principio de diferencia se derivan de análisis particulares o se encuentran diseminados asistemáticamente en diversos fragmentos de sus obras, por lo que sus aportaciones, aunque muy valiosas, no dejan de responder a sus propios imperativos.
- 4) Una cuarta perspectiva sobre este fenómeno se encuentra integrada por las observaciones que sobre este hecho se han realizado desde textos que si bien no la erigen como su único objeto de estudio, la tratan de manera colateral o ancilar a sus

¹⁷ *La loa*, Támesis, Londres, 1983.

¹⁸ *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981, (2 vols.).

¹⁹ *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*. Reichenberger-Caja de Madrid, Kassel, 1993.

²⁰ "Introducción", en *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970 (en adelante citado *REB*).

²¹ Entre sus estudios más importantes se encuentran: *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001. "Preliminares a un viaje entretenido", *Ínsula*, 639-640 (2000). *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en el siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1995. "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación", en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, 23-62. "Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores", *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, 3 (1980), 69-81.

²² *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Támesis, Madrid, 1983.

preocupaciones más amplias. En este apartado se incluyen todos aquellos trabajos sobre el teatro en dicha época. Las observaciones sobre los géneros, las preceptivas, la representación, el público, la recepción, los escenarios, la fiesta, el carnaval y en sí todo lo que implica el espectáculo teatral pone de manifiesto los diversos aspectos implicados por el teatro cómico breve.

Tras la revisión de la bibliografía sobre estas obras puede decirse que si bien se ha avanzado en gran medida en el estudio de estas manifestaciones, todavía quedan muchos elementos por explorar. Los dos que más interesan a este trabajo remiten al problema que supone el estudio de una serie de textos constituida a su vez por unos géneros distintos y a la vez parecidos. Es intención de este estudio determinar por un lado cómo cada uno ostenta propiedades que los hacen entidades autónomas y establecer cómo, a pesar de su diversidad, a todos ellos les es común el empleo de mecanismos cómicos similares para provocar la risa en el espectador. Es esta similitud, basada en lo cómico, la que permite, por lo menos a este trabajo, la exploración de cada una de estas manifestaciones a pesar de su pluralidad.

Se debe advertir, sin embargo, que debido a la enorme cantidad de diferentes mecanismos cómicos en el teatro cómico breve, sólo se analizarán aquí a aquellos de carácter lingüístico. La elección de tales recursos responde a diversas cuestiones. Es fácil deducir que una de ellas es su naturaleza inmediata; ya que estos procedimientos son identificados sin necesidad de otros elementos más que su materia verbal. A este hecho se suma la indudable importancia del lenguaje en la representación de dichas obras, a ningún crítico escapa la variabilidad y relevancia de los recursos verbales cómicos en la serie genérica examinada. Por último, habría que destacar la multiplicidad de formas y funciones de los mecanismos lingüísticos de la risa en el teatro cómico breve, elementos que son muy sugerentes y ofrecen valiosa información sobre la literatura y la sociedad de los siglos XVI y XVII.

Una vez elegidos los procedimientos a explorar, era necesario determinar el *corpus* pertinente para llevar a cabo este estudio. Sin duda, la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* de Emilio Cotarelo y Mori constituye la base bibliográfica fundamental para el análisis de estas piezas. Como ya se mencionó, dicha antología continúa siendo la fuente imprescindible para toda investigación sobre el teatro cómico

breve. Igual de importante, aunque menos copiosa, es la reimpresión de Hannah Bergman del *Ramillete de entremeses y bailes* arriba citada; si bien varias de las obras ahí editadas se encuentran contenidas en la recopilación de Cotarelo y Mori, también se reproducen otras que sólo pueden consultarse en dicho texto. A esas colecciones se suman las también imprescindibles antologías: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* de Javier Huerta Calvo²³, *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Pedro Calderón de la Barca (editadas por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera)²⁴ y la minúscula recopilación, pero también muy valiosa: *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología* de Catalina Buezo²⁵. Por último, se debe mencionar el invaluable trabajo de edición de Gaspar Merino Quijano, en cuya tesis doctoral sobre los bailes dramáticos del siglo XVII edita un abundante conjunto de piezas de tal género, a los cuales hubiera sido casi imposible acceder si no es por su inestimable trabajo.

La elección de tales textos tiene como finalidad tratar de incorporar al análisis el mayor número de piezas posibles. De esta manera, el corpus seleccionado permite a esta investigación señalar una mayor cantidad de recurrencias o diferencias en el uso de determinados mecanismos cómicos, a la par de proporcionar una perspectiva más amplia. Así, se logró un mayor equilibrio entre los innumerables entremeses, bailes y loas recopilados –cuyo número supera en mucho otros géneros del teatro cómico breve– y el reducido número de jácaras y mojigangas editadas hasta ahora. En este sentido, todas esas antologías proporcionaron un amplio espectro que se trató de aprovechar al máximo para formular observaciones en las que se pudieran revelar fenómenos más generales e incluyentes y menos específicos e individuales.

Una vez resuelto el eje de análisis y el corpus a examinar se hizo necesario discutir algunos aspectos preliminares, detallados en el primer capítulo. Tal apartado está a su vez dividido en varias secciones. Puede decirse que la parte inicial constituye el estado de la cuestión del teatro cómico breve y sus formas, en donde se incluyó una sucinta aproximación a los distintos enfoques de estudio de dicha serie genérica con la finalidad de esclarecer algunos de los elementos fundamentales de ese tipo de obras. Esta primera

²³ Taurus, Madrid, 1985 (en adelante citado *TB*).

²⁴ Castalia, Madrid, 1983 (en adelante citado *EJM*).

²⁵ Castalia, Madrid, 1992 (en adelante citado *TBA*).

exploración, condujo a este estudio a buscar una definición y delinear los componentes formales y funcionales del teatro cómico breve.

Ya establecidas las propiedades de tal serie genérica, fue pertinente indagar sobre el problema de la risa en los siglos XVI y XVII. Con la intención de formular tal concepción libre de anacronismos, en general, dicha aproximación se basó en los preceptos vigentes durante la época señalada. Aunque, por la complejidad y heterogeneidad de la cuestión, fueron incluidas todas las investigaciones actuales que permitieron elucidar algún punto.

En la parte final de este capítulo se realizó a la vez un inventario y una explicación de los diferentes mecanismos cómicos lingüísticos del teatro breve. Tal sección constituye, sin duda, el eje medular del trabajo, pues establece el repertorio de los recursos examinados y plantea la directriz analítica de los mismos.

Después de catalogar los mecanismos a estudiar, en los siguientes tres capítulos se los explora y detalla. El tercer capítulo de esta tesis se centra en toda una serie de sociolectos de ciertos grupos representados en las piezas del teatro cómico breve. Esta serie de expresiones responde a la propia organización social de la época y, al mismo tiempo, provee información sobre el imaginario de tal periodo. No hay que olvidar, sin embargo, que estas formas de habla son producto de un artificio literario y que, sin importar, su correlación con algunos sectores lingüísticos de la época, son sistemas creados por los autores de la época a partir de ciertas convenciones, con una finalidad, por lo menos en el caso de este tipo de teatro, esencialmente cómica.

En este apartado tienen lugar algunas hablas dialectales, otras extranjeras y, por último, aunque igual de importantes, algunas jergas ocupacionales. En los tres casos, la aproximación a tales expresiones implicó la identificación de sus propiedades, la caracterización de sus hablantes –casi siempre en relación con un estereotipo– y el esclarecimiento de su intencionalidad cómica y, por tanto, de su funcionamiento en el teatro breve. En esta sección se hizo una somera aunque sustancial aproximación al sayagués, al vizcaíno, al morisco, al habla de negros, al portugués, al italiano, al francés, a lenguas inventadas, al lenguaje de germanía y al latín macarrónico. Todas y cada una de estas formas de expresión resultaron esenciales para la reconstrucción de algunos de los mecanismos cómicos fundamentales de la serie genérica en investigación, pues un gran

número de procedimientos verbales de la risa se derivan de la representación teatral de esos sistemas lingüísticos tan diversos.

Debe aclararse, sin embargo, que si bien hasta la fecha, el enfoque de estudio de este tipo de hablas ha sido de carácter sociológico, no es posible soslayar el hecho de que son lenguas producto de parodias, invenciones, reproducciones ficticias, etc., En fin, formas de expresión artificiales que, aunque representan cierta realidad lingüística del Siglo de Oro, no dejan de constituir entidades creadas desde una conciencia literaria que las ha metamorfoseado en mecanismos cómicos verbales.

El cuarto capítulo fue dedicado a las formas de expresión popular reproducidas en el teatro cómico breve. En esta sección encontraron su espacio los refranes, las maldiciones, los cuentecillos risibles, las pullas, los juramentos y los conjuros. A la par del estudio de sus componentes, estructuras y funciones, estas diversas manifestaciones verbales implicaron el análisis de la cultura popular española de los siglos XVI y XVII, por lo que una necesaria exploración de los contenidos semántico-ideológicos de tal tipo de textos se planteó como una cuestión inherente a los mismos. Debo advertir, sin embargo, que muchos aspectos extratextuales tuvieron que ser soslayados, pues por la propia naturaleza de la investigación era complicado incluirlos sin transformar la fisonomía de la tesis.

Finalmente, el quinto capítulo se ocupa de los juegos verbales presentes en el teatro cómico breve. Para la elaboración de este último apartado fueron esenciales las indagaciones que al respecto se han hecho sobre estos procedimientos a partir de los textos de Quevedo y Góngora. Los juegos verbales polisémicos (dilogía, antanacsis), homonímicos (calambur), así como el retruécano, la paranomasia, la jitanjáfora, la creación léxica y la onomástica burlesca fueron los elementos a dilucidar y exponer en este apartado. Por su diversidad y complejidad fue necesario examinarlos con detenimiento, ya que a la par de sus procedimientos de construcción, había que determinar su posible intencionalidad y funcionamiento en el teatro cómico breve.

Por la multiplicidad de mecanismos cómicos lingüísticos, así como por la complejidad de sus componentes formales y funcionales, no se puede decir que se haya hecho un estudio que haya agotado las propiedades de estos recursos verbales; sin embargo, se puede afirmar que el presente trabajo constituye un intento por sistematizar uno de los aspectos más mencionados en la crítica sobre dicha serie genérica, pero, paradójicamente,

uno de los elementos menos estudiados, por lo que se espera que la presente investigación contribuya en algo al esclarecimiento de los mecanismos lingüísticos de la risa del teatro cómico breve del Siglo de Oro.

CAPÍTULO 1

EL TEATRO CÓMICO BREVE

Deslindes preliminares

Hasta ahora, la definición del teatro cómico breve parece estar implicada por el significado de los dos adjetivos bajo los que es denominado. Sin duda, lo explicativo de estos calificativos trasluce los rasgos esenciales de este conjunto de obras; pero, simultáneamente, pone en evidencia cierta generalización e imprecisión genérica, pues ambos vocablos adolecen de una multiplicidad referencial muy difícil de delimitar, lo que hace casi imposible no designar un sinnúmero de obras a partir de esas características.

Quizá por lo indeterminado de esta nominación se ha explorado muy poco lo que implica tal categoría. De hecho, desde los primeros estudios sobre esos textos se ha soslayado la discusión acerca de lo que dicho concepto presupone en términos genéricos. A lo largo de la historia de las investigaciones sobre tales obras, sólo se han efectuado unos cuantos apuntes alrededor de esta cuestión y son muchos los aspectos que no han sido esclarecidos. Si bien este tipo de teatro, como se mencionó, es en apariencia explicado por su brevedad y comicidad, no acaba de delinearse, describirse y clasificarse del todo como género –si es que esta noción le es aplicable. Se impone, por tanto, una reflexión sobre lo que el teatro cómico breve presupone como categoría textual.

Una primera visión de conjunto evidencia lo complejo de este hecho; con la finalidad de dilucidar la especificidad y naturaleza de esta clase de teatro, es necesario analizar tales piezas en general. Así, para poder establecer lo que es considerado como teatro cómico breve, se deben tratar de abstraer los rasgos comunes de las diferentes obras agrupadas bajo esta noción. De esta manera, las propiedades similares entre el entremés, la loa, la jácara, el baile y la mojiganga¹ contienen, de acuerdo con este criterio, la definición del teatro cómico breve. Las similitudes y las diferencias entre dichos textos presuponen la tipificación de tal manifestación dramática. Desde esta perspectiva, al explicar las características de cada una de estas obras se podrán encontrar aquellos elementos que permiten englobarlas bajo una sola categoría y, al mismo tiempo, se establecerán aquellas diferencias genéricas que las hacen constituirse en conjuntos delineados autónomamente.

¹ Hay que advertir que también hay otra serie de piezas que por ser breves y cómicas se incluyen en este conjunto: fines de fiesta, sainetes, villancicos teatrales, etc. Sin embargo, sólo se consideran en el presente estudio las cinco formas citadas.

Es esta tensión entre sus características semejantes y diferentes la que parece resolver la definición del teatro cómico breve. No obstante, pocos autores examinan tal aspecto. Desde los acercamientos iniciales a estas piezas se percibe que, más que identificar los elementos que las vinculan, se enfatizan los que las distinguen. De esta manera, muchos de los estudiosos sobre el tema ni siquiera cuestionan la relación que existe entre el teatro breve y sus formas; de hecho, se refieren sólo a las segundas, mientras dejan de lado la discusión sobre su denominación conjunta como teatro cómico breve. Esta postura es adoptada por uno de los grandes precursores en el estudio de estos textos. Ya Cotarelo y Mori, en 1911, se centra sólo en la definición y descripción por separado de cada uno de estos géneros, a los que no denomina como teatro cómico breve, sino que alude a ellos como una colección de “piezas cortas de teatro”, cuyas diferencias son más acentuadas que sus similitudes, por lo que sugiere examinarlas de manera independiente:

aunque estos interludios contengan muchas circunstancias comunes y hasta haya existido una especie de compenetración de unos en otros, según veremos, tienen, con todo, tales diferencias y tan características, que el buen método y la claridad piden de consuno que los estudiemos separadamente².

Tal apreciación crítica ha sido decisiva en la perspectiva de estudio de este conjunto de textos, al grado que constituye la dominante en la mayoría de los acercamientos a dichas obras³. Por ello, aunque algunos autores han intentado una explicación en conjunto de estas expresiones, lo hacen a partir de sólo algunas de esas formas sin establecer con claridad el eje común que las agrupa. Quizá el ejemplo paradigmático de esta perspectiva de investigación es otro de los estudios fundamentales sobre tal tipo de teatro: *Itinerario del entremés*⁴, de Eugenio Asensio. Dicha obra constituye sin duda, junto con Cotarelo, uno de los hitos en el acercamiento a estas piezas dramáticas, pero a diferencia de él, sus apreciaciones tienen como núcleo un solo género del teatro cómico breve del cual se derivan todas sus propuestas y reflexiones. Si bien sólo analiza el entremés, constituye la

² Emilio Cotarelo, *CE*, p. ii.

³ Mucho se ha escrito de manera individual sobre las diferentes formas del teatro breve, pero son muy pocos, como ya se mencionó, los estudios generales acerca del mismo. Basta con revisar superficialmente la bibliografía al respecto, en la que destaca el libro *Bibliografía descriptiva del teatro español (siglos XV-XX)*, Universidad de Navarra-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999. En dicha recopilación puede apreciarse la innumerable cantidad de artículos y libros escritos sobre cada una de las formas breves (en especial del entremés) y, al mismo tiempo, puede percibirse la escasez de planteamientos globales sobre el teatro cómico breve.

⁴ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 8.

base de muchos estudios posteriores, pues abrió nuevas perspectivas de estudio de esas obras⁵. De hecho, puede decirse que su aproximación y análisis del género medular del teatro cómico breve proveyó el modelo para delinear las restantes formas.

Una postura simular prevalecerá en los estudios sobre el teatro breve de numerosos autores. Entre ellos destaca Huerta Calvo, quien desde sus primeros acercamientos reconoce que el teatro cómico breve es una forma incluyente en la que “entran géneros muy diversos, como en este mismo coloquio se echa de ver: sainete, baile, entremés, letrilla dialogada, jácara, auto, coloquio”⁶. Sin embargo, aunque señala la existencia de aspectos similares que permiten englobarlos bajo tal categoría, como Cotarelo, prefiere centrar sus estudios en las distintas formas de manera individual y, aunque insiste en que se trata de “una familia numerosa”, la explica a partir del entremés: “constituye el teatro breve un grupo genérico de enorme variedad. La célula madre del grupo es el entremés; a partir de ella van generándose otras, que sobre la base de elementos comunes, van añadiendo a su propia especificidad”⁷. Aunque los “elementos comunes” a los que alude son derivados del entremés, pueden percibirse en sus múltiples acercamientos varios rasgos constantes del teatro cómico breve en general, diseminados en sus diversas reflexiones. Así, a pesar de que en sus trabajos predomina el examen de la “especificidad” de cada género, las diversas reformulaciones que ha hecho a lo largo de más de veinte años, permiten desentrañar de forma indirecta toda una serie de planteamientos acerca de la naturaleza y las propiedades compartidas por los textos incluidos en el teatro cómico breve. De esta manera, su criterio diferenciador no es un obstáculo para que sus exploraciones individuales constituyan el fundamento de muchos de los estudios sobre tal dramaturgia y, de hecho, gracias a sus acercamientos, se han podido resolver muchas lagunas (como puede verificarse en las innumerables citas de dicho autor en este trabajo).

Con Hannah E. Bergman se inaugura una perspectiva diferente, pues empieza a cuestionarse de manera sistemática y directa la relación entre las distintas formas integrantes del teatro cómico breve. En una sucinta, pero esencial introducción a una

⁵ La investigación de Asensio es referencia obligada para cualquier estudioso de esta clase de piezas. Su análisis sobre las características genéricas de los entremeses, así como su detallada historia de los mismos, resultan en muchos sentidos vigentes y continúan siendo germen de numerosos estudios sobre el teatro cómico breve.

⁶ “Los géneros teatrales menores...”, en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, p. 31.

⁷ *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 49.

antología de entremeses y bailes, reflexiona sobre tales géneros en general y también analiza la loa, la mojiganga y la jácara de manera independiente. Después de un examen individual de cada forma, no puede dejar de señalar la profunda interconexión entre dichas obras, cuya heterogeneidad no constituye del todo un obstáculo para trazar sus rasgos comunes. Desde su punto de vista, los múltiples elementos de cada uno de estos géneros coexisten con un conjunto de propiedades formales y funcionales compartidas, a pesar de su indeterminación terminológica y de su imprecisión e hibridez genérica:

Aunque el término entremés, en el sentido de “breve representación teatral” se documenta desde mediados del siglo XVI, y es el que más comúnmente se emplea, no es el único con que designan poetas y editores las piececillas que amenizan los entreactos. Una época que se contentaba con el solo término *comedia* para casi toda obra larga inventó florida serie de designación para las breves: loa, entremés, baile, comedia antigua, representación graciosa, sainete, jácara, mojiganga, fin de fiesta. Las agrupan en sub-géneros pequeñas diferencias de forma y función; son, sin embargo, borrosas las fronteras entre uno y otro, y no es raro que la misma pieza se imprima ahora con una designación ahora con otra⁸.

Bergman señala la existencia de propiedades formales y funcionales comunes a todas las piezas cómicas breves y, aunque no profundiza en este hecho, traza el camino para su exploración. Poco más de una década después, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera adoptarán la misma postura de Bergman y tratarán de esbozar una poética general del teatro cómico breve. Si bien su trabajo es una monografía sobre la obra corta de Calderón, realizan una aproximación, aunque somera, al problema de la categorización del teatro cómico breve. Para ellos:

si seguimos con atención las referencias (ya hemos visto que escasas) que la preceptiva dramática dedica a la obra corta, en ningún momento éstas inducen a una distinción apriorística en géneros o subgéneros. Es evidente por encima de todo el sustrato común de lo festivo, lo irracional, lo paródico, lo carnavalesco. En todo caso, y retomamos la idea expresada en el capítulo anterior, lo que constituye a un género es su función y ésta (hacer reír) es el horizonte inmediato y común de jácaras, entremeses y mojigangas. La diversidad de formas no implica, por tanto, diferencia esencial de funciones aunque sí la condensación significativa de unos rasgos dramáticos sobre los que el autor pulsará con más insistencia⁹.

Su propuesta trasciende el estudio mismo del corpus calderoniano porque sus apreciaciones implican la formulación de diversas hipótesis sobre un campo muy poco

⁸ Hannah E. Bergman, *REB*, p. 11.

⁹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 27.

explorado hasta ese momento. Una de sus primeras preocupaciones, esencial también para el desarrollo de este trabajo, es la naturaleza genérica de estos textos, la cual explican a partir de su función común: hacer reír. De esta manera, si bien la jácara, la mojiganga, el entremés, el baile y la loa se diferencian por múltiples propiedades individuales, presentan un rasgo esencial común: su carácter cómico, el cual constituiría su rasgo supragenérico definitorio.

Con la finalidad de abstraer el sustrato común de los géneros teatrales cómicos breves, proponen la determinación de una poética nuclear de la cual se derivarían las demás. Ésta se basaría en las características del entremés, el subgénero esencial y primario, cuyas propiedades básicas e inherentes podrían explicar al género de la obra corta cómica y, por tanto, a las otras formas del teatro cómico breve:

Proponemos, pues, nuestro concepto de entremés [...] como un intento supra-genérico, de toda la obra corta cómica del siglo [...] la lectura detenida de las obras cortas de Calderón nos permiten una delimitación del género, de su estructura dramática y de su funcionalidad como espectáculo, de la cual podemos iluminar los distintos subgéneros en que se concreta. Por tanto, lo que aquí decimos se refiere al género de la obra corta a modo de definición globalizadora, que se completa con lo dicho a propósito de la preceptiva de las teorías de lo cómico en el Siglo de Oro y se matiza bifurcándose en las infinitas combinaciones que constituye el “corpus” entremesil.¹⁰

Desde esta perspectiva, dos aspectos fundamentales deben ser considerados para definir y describir el teatro cómico breve: la poética del entremés y la preceptiva de lo cómico en el Siglo de Oro. Su propuesta, por tanto, implica dilucidar los aspectos del entremés para esclarecer las otras formas teatrales cortas. Con la finalidad de determinar su categoría textual proponen identificar al teatro cómico breve como un género cuyas propiedades básicas pueden derivarse del entremés. Así, los rasgos comunes entre el entremés y las distintas formas de esta clase de teatro constituyen, desde su perspectiva, los elementos definitorios de tales piezas, las cuales se encuentran englobadas por un género cuyas diferentes actualizaciones dan como resultado distintos subgéneros: entremés, loa, baile, jácara y mojiganga. En principio, podría aceptarse tal concepción; sin embargo, al carecer de una discusión sobre lo que los conceptos de “género” y “subgénero” implican, la cuestión no acaba de resolverse. Aunque los rasgos del entremés –brevedad, comicidad e

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

inclusión en un espectáculo mayor– son, en efecto, comunes a todas las piezas cómicas cortas, no se dilucida cómo estas propiedades unen formas genéricas tan disímiles y con evoluciones textuales tan distintas. La necesaria precisión del uso de tales categorías se evidencia cuando identifican la comicidad como el elemento esencial en la explicación genérica de ese conjunto. Para ellos, como ya se mencionó, la función cómica es el rasgo supragénérico en el que se fundamenta el estatus de este conjunto de obras:

Pero como lo que constituye en definitiva a un género es su función, la atención debería centrarse más bien en el concepto que de lo cómico –en el amplio sentido de la palabra– tiene la preceptiva de la época. Desde ese punto de vista la obra dramática corta queda definida básicamente por dos conceptos sobre los que los teóricos vuelven con insistencia [...] la *burla* y en el concepto clásico del *turpitudine et deformitas*¹¹.

De esta manera, trasladan el problema genérico a uno solo de sus rasgos definitorios: su función a partir de los postulados sobre lo cómico. Así, ellos mismos parecieran dar por sentados los otros dos aspectos que ya habían señalado como característicos del teatro cómico breve en general. Debido a lo fundamental de la función del teatro cómico breve, otros autores adoptan este mismo punto de vista. Tal es el caso de Marc Vitse, quien asevera que para dilucidar la categorización genérica del teatro cómico breve, el análisis se debe centrar en la función de tales obras:

Nos centraremos prioritariamente en la función desempeñada en cada periodo distinto por el texto teatral breve, con sólo escasas alusiones a aspectos tan importantes como los de denominación y definición nominal; o también los de categorización en géneros, subgéneros, subgéneros de subgéneros con sus respectivas dramaturgias¹².

Aunque en muchos aspectos, el criterio funcional es esencial, no es el único que permite delimitar un género y, en el caso de estas formas, la generalización implicada por el rasgo *comicidad* resulta demasiado vaga e imprecisa, por lo que muchas otras variantes deben ser consideradas para definir esta expresión genéricamente.

Esta reflexión reafirma la idea de que se requiere por lo menos de una aproximación operatoria que permita esclarecer genéricamente el teatro cómico breve y las distintas formas que lo integran: el entremés, la loa, el baile, la mojiganga y la jácara.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Marc Vitse, “El laberinto mayor del teatro menor”, en *El Teatro menor en España...., op. cit.*, p. 328.

Antes de iniciar la reflexión que conduzca a la determinación y definición genérica de este conjunto de textos, habría que señalar algunas categorías útiles para la mejor precisión de este asunto. En principio habría que mencionar la misma ambigüedad del concepto de género, que por la misma apertura que supone, implica la coexistencia de rasgos estructurales, temáticos, lingüísticos y funcionales:

clase o tipo de discurso literario –determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras– a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra ‘entra a una compleja red de relaciones con otras obras’ (Corti) a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración) y con un específico registro lingüístico¹³.

No es intención de este trabajo hacer una larga disertación sobre los problemas implicados por esta categoría –lo cual rebasa en mucho los límites de este estudio–, sólo se intenta establecer el punto de partida para determinar lo que parece adecuado al problema en cuestión. Si se considera con Todorov que “la respuesta parece evidente: los géneros son clases de textos”¹⁴, entonces el problema no es determinar qué significa la noción de *género* sino esclarecer las implicaciones y presuposiciones inherentes al uso de esta categoría. Así, en principio, deberá explicarse qué se entiende por *clase*. De nuevo, la solución de Todorov es de una llaneza insólita; para él, “el único problema que plantea es el de su sencillez: se puede encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, agruparlos en una clase”¹⁵. El interés se desplaza ahora al concepto *propiedad*, pues estos rasgos comunes y persistentes de un texto a otro son los que hacen concebirlos como pertenecientes a una clase; de hecho, afirma Todorov: “como sabemos, toda clase de objeto puede convertirse, por un paso de la extensión a la comprensión, en una serie de propiedades. El estudio de los géneros [...] debe tener como objetivo último el establecimiento de esas propiedades”¹⁶.

De esta forma, la determinación genérica se puede llevar a cabo por las características comunes que presenta un conjunto de textos. Así, “el género es la

¹³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, p. 236.

¹⁴ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), Arcos, Madrid, 1988, p. 36.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Loc. cit.*

codificación históricamente constatada de propiedades discursivas”¹⁷ que resulta en la constitución de un modelo abstracto generado y generador de textos con características similares que permiten agruparlos en una clase. Esta noción supone a su vez el género como “architexto, o texto de textos –descansa, pues, en una armónica articulación entre constitución formal –*dispositio* y *elocutio*– y contenido temático e ideológico –*inventio*”¹⁸. Tal perspectiva nos conduce a la necesaria deducción de que frente a las distintas formas del teatro cómico breve, el crítico está ante géneros específicos (entremés, loa, jácara, baile y mojiganga) que se encuentran insertos en una categoría englobadora.

La relación entre el teatro breve y los géneros que lo constituyen es jerárquica y explicable en términos de inclusión, principio muy “debatido por los críticos renacentistas y neoclásicos”¹⁹, en tanto suponía la inclusión de ciertas formas en otras. De hecho Escalígero afirma: “en cada esfera, hay un cierto objeto oportuno y preeminente, que puede servir de patrón para los demás”²⁰. Tal modelo en el caso del entremés, la loa, el baile, la jácara y la mojiganga es provisto por los tres rasgos esenciales que los unen: la brevedad, la comicidad y su intercalación en un espectáculo mayor; características que los integran a una clase superior, la cual es designada por Huerta Calvo –punto de vista adoptado en este trabajo– como una serie genérica que se caracteriza por “la práctica reiterada de un género”²¹, en la que se advierte siempre “un conjunto de características predominantes o dominante genérica, y otras de tipo innovador o cambiante –variables– [...] El conjunto de las variables define la especificidad de un texto respecto del modelo”²². Las relaciones entre los textos se explican en términos jerárquicos; en el caso del teatro breve, éste sería concebido como una categoría incluyente, pues al ser definido como serie genérica implicaría la integración de un conjunto de géneros:

La serie genérica representaría un concepto muy amplio, obtenido a partir de caracteres comunes extremadamente genéricos, mientras que los géneros constituirían un concepto más restringido basado en elementos comunes [...]

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ Javier Huerta Calvo, “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 146.

¹⁹ Alastair Fowler, “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios...*, *op. cit.*, p. 101.

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Loc. cit.*

²² *Loc. cit.*

Estaríamos así ante dos conceptos obtenidos a partir de dos diferentes niveles de abstracción²³.

La diferenciación entre serie genérica y géneros para designar al teatro breve y sus formas resulta adecuada y clara. Por un lado, da cuenta de los elementos dominantes comunes a todos los tipos de texto que incluye; mientras que, por otro, señala la existencia de variables que permiten distinguirlos como géneros diferenciados los unos de los otros.

Como categoría textual puede decirse, por tanto, que el teatro cómico breve es una serie genérica²⁴ integrada por diferentes clases de textos que, aunque comparten propiedades constantes básicas, presentan rasgos distintivos entre sí. La loa, el baile, la jácara, el entremés y la mojiganga son géneros pertenecientes a un conjunto global que los determina, pero que, al mismo tiempo, los singulariza a partir de ciertos elementos. En principio, suelen reconocerse, como ya se mencionó, la brevedad, la comicidad y su intercalación en un espectáculo mayor como sus propiedades básicas; sin embargo, incluso estas características son actualizadas de acuerdo con aspectos formales y funcionales propios de cada género (un ejemplo paradigmático es el lugar de cada uno de ellos en la representación, pues ocupaban un espacio específico durante el espectáculo teatral).

Podrá parecer muy poco útil la designación de este tipo de textos como serie genérica. No obstante, a pesar de que pudiera considerarse una obviedad, determinar su estatus genérico, permite designar cada una de estas formas como una clase de textos específicos, cuyos rasgos puedan superar su designación imprecisa como subgénero, subgénero de subgénero, etc. Y simultáneamente, contribuirá a explicar la relación jerárquica con una unidad superior que define estos géneros y que, al mismo tiempo, les otorga su categoría textual. Esta precisión ofrece la posibilidad de una percepción integradora de géneros cuyas divergencias no niegan su carácter circunscrito a un conjunto mayor que las relaciona y al mismo tiempo las diferencia.

²³ Javier Huerta Calvo, "Ensayo de una tipología actual de los géneros...", art. cit., p. 189.

²⁴ No se debe olvidar, sin embargo, que esta precisión sólo funciona en la perspectiva de este estudio, por lo que no podrá evitarse el uso de términos como "subgénero" por parte de los estudiosos de este tema.

1.1 Características del teatro cómico breve: apuntes para la definición de una serie genérica

Las propiedades formales y funcionales de los géneros del teatro cómico breve, y por tanto, su definición han sido explicadas, como ya se mencionó, a partir de una de las acepciones de *entremés* vigente en el Siglo de Oro. Tal es el punto de vista adoptado por Evangelina Rodríguez, Antonio Tordera y Javier Huerta Calvo, quienes citan el significado de tal manifestación literaria, según el *Diccionario de Autoridades*, para definir a su vez esta serie genérica.

Retomar el sentido del *entremés* como una “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio”²⁵, les permite a estos autores, por su amplitud, dar cuenta no sólo de los elementos que constituyen tal género, sino que también –al concebirlo como la “forma nuclear”²⁶ de la que se derivan o en la que se aglutinan las demás– les allana el camino para explicar y describir los otros géneros del teatro breve: loa, jácara, mojiganga y baile, pues comparten entre sí, en mayor o menor grado, los tres aspectos señalados en tal definición:

- 1) El carácter breve de su representación.
- 2) Su tono jocoso y burlesco.
- 3) Su inclusión como parte de un espectáculo mayor.

El teatro cómico breve es definido como una serie genérica cuyos diferentes tipos de textos presentan tres características básicas constantes. La loa, la jácara, la mojiganga, el baile y el entremés poseen estas tres propiedades primarias sin importar su temática, *dramatis personae*, recursos escénicos, mecanismos lingüísticos o procedimientos literarios.

Tales piezas poseen una dramaturgia condicionada por estos tres rasgos supragenéricos invariables en todas ellas. En este sentido, Luciano García Lorenzo insiste en que “las obras

²⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *CE*, p. xxviii.

²⁶ “El entremés [...] la forma nuclear, en torno a la cual se aglutinaron otras que provenían no del teatro sino de distintos géneros literarios e, incluso, de fiestas populares [...] Al igual que el drama satírico de la Antigüedad respecto de la tragedia, todas estas formas breves tenían como función servir de contrapunto a la acción principal de la comedia grande”. Javier Huerta Calvo, “Preliminares a un viaje entretenido”, *Ínsula*, 639-640 (2000), p. 4.

agrupadas bajo ese calificativo poseen unas características comunes que, en mayor o menor medida, se dan en todas ellas”²⁷. A diferencia de Evangelina Rodríguez, Antonio Tordera y Javier Huerta Calvo, la determinación del teatro cómico breve en el presente trabajo no se basa del todo en la distinción tripartita del *Diccionario de Autoridades*, pues la brevedad no es una propiedad aislada, sino que se encuentra condicionada por el lugar y la función de tales piezas dentro del espectáculo teatral. En el mismo sentido, tampoco se puede simplificar la noción de cómico a la *burla* y al tópico de la *turpitud et deformitas*, ya que la comicidad en el Siglo de Oro implica un diverso conjunto de elementos señalados por la preceptiva genérica de la época, la cual a su vez otorgaba un estatus específico a cada texto de acuerdo con el tipo de comicidad que empleara. Por ello, esta investigación se centrará en los aspectos formales y funcionales que caracterizan estas obras. Suelen reconocerse, como ya se señaló, tres rasgos esenciales para la definición de esta clase de teatro:

- 1) Su extensión breve.
- 2) Su lugar y su función en el espectáculo teatral.
- 3) Su comicidad jocosa y burlesca.

En este capítulo sólo se analizarán los dos primeros rasgos²⁸, los cuales no pueden aislarse, pues se determinan y condicionan mutuamente. Aunque pudiera hablarse de la extensión de manera independiente, se tendría que hacer referencia continua a su lugar y función en la representación y viceversa. En este sentido, dichas características intrínsecas al teatro cómico breve son además inherentes una a otra. Por ello, coincido con Serralta, para quien:

la autodefinition de los subgéneros del teatro menor áureo (por su denominación, esencialmente) se hacía en función de su *duración* (más corta que las comedias) y su *lugar* en la representación, no por su temática y su estructura, como lo hacen los críticos modernos²⁹.

Aunque, a diferencia de él, desde el punto de vista aquí adoptado, la temática y la estructura de estas obras también se encuentran condicionadas por la brevedad, el lugar y la

²⁷ Art. cit., p. 281.

²⁸ La comicidad en función del teatro breve es objeto del siguiente capítulo. A diferencia de las dos propiedades examinadas en este apartado, la risa y sus mecanismos en tales obras responde a una cuestión que si bien se encuentra fijada por su lugar y función en el espectáculo teatral, presenta ciertas características que permiten y exigen su análisis de manera independiente.

²⁹ “Debate sobre las ponencias de Miguel Ángel Garrido y Javier Huerta Calvo”, en *El teatro menor en España...*, op. cit., p. 63.

función de tales piezas en el espectáculo teatral. No es difícil constatar una serie de motivos y personajes recurrentes como resultado de la dramaturgia presupuesta a partir de sus tres rasgos supragenéricos. Tampoco es arriesgado asegurar que todos estos textos potencian al máximo sus características estructurales a partir de dichas propiedades. De hecho, puede decirse que la condensación máxima de sus elementos formales, como se verá más adelante, es resultado también de las tres propiedades de esta serie genérica.

1.1.1 Brevedad, lugar y función del teatro cómico

Sin duda alguna, el carácter sucinto de tal serie genérica es, en superficie, el aspecto que menos discusión supone, pues los críticos coinciden en señalarlo como un rasgo esencial de su forma y posibilidades de representación. Sin embargo, al mismo tiempo, esta cualidad proporciona muy poca información sobre la naturaleza del teatro cómico breve, ya que, como bien señala Vitse, dicha propiedad es muy poco útil en la determinación de estos textos, pues crea una gran confusión textual al incluir una innumerable clase de obras:

La brevedad hace cohabitar en un mismo espacio literario indefinido el “género mínimo” de Robert Jammes o el “género ínfimo” de Serge Salaün con unidades cada vez más amplias, desde las jácara hasta sainetes largos o ejemplos de género chico de uno o dos actos. Aparece a las claras el criterio del tamaño en toda su falaz impertinencia, digo en su no-pertinencia para la labor decisiva de la clasificación genérica [...] sin permitir la delimitación operatoria de cualquier género “fundamental” o “típico”. ¿Habrán entonces modo de salir del callejón de esta carencia teórica?³⁰.

En los acercamientos iniciales a estas piezas, se consideró la noción de *breve* demasiado simple y hasta en cierta forma vacía. De hecho, como ya se citó, Huerta Calvo la calificó, en uno de sus primeros artículos, como una designación muy “aséptica” que sólo refería a la extensión sin implicar ningún elemento significativo. Si bien esto suscitó una gran polémica, no hay duda que la extensión sigue siendo una característica fundamental para la identificación e integración de estas obras en un determinado rubro, en tanto no supone un mero rasgo formal derivado únicamente de una cuestión cuantitativa. A diferencia de lo que podría suponerse, la corta extensión de dichas piezas presupone, por un

³⁰ *Loc. cit.*

lado, la determinación de sus elementos genéricos y, por otro, pone en evidencia el funcionamiento de la totalidad del espectáculo teatral del Siglo de Oro, pues también por su brevedad, se encuentra articulado a una unidad mayor que lo determina, pero a la que, simultáneamente, también proporciona una contextura particular al constituir parte de una entidad compleja de la que no es parasitaria ni ajena.

En principio, habría que señalar que la peculiar extensión de estas piezas afecta algunas de sus propiedades estructurales y temáticas; ya que por constituir el inicio, el cierre o el intermedio entre una y otra jornada, tal tipo de textos está obligado a recrear en muy poco tiempo una situación completa. En este sentido, la articulación de las piezas breves a una unidad mayor dio como resultado “una determinada dramaturgia, con un esquema bastante fijo de recursos”³¹. Estos mecanismos parecieran, por tanto, estar condicionados fundamentalmente por la extensión de esas piezas, propiedad que suele explicar los rasgos formales, los motivos y los personajes de dichos géneros, pues “la brevedad de estas obras supone poner rápidamente en situación al espectador, desarrollar aceleradamente y con gran atractivo una serie de situaciones”³². Desde esta perspectiva, es fundamental el despliegue de todos los recursos a su disposición, pues la condensación exigida por este conjunto de obras supone la máxima potenciación de los rasgos que lo caracterizan con la finalidad de desplegar la mayor cantidad de recursos posibles. La concentración de sus componentes implica a su vez la mayor explotación de los mismos, pues la brevedad exige un efecto más contundente y único.

A tales condicionantes genéricas presupuestas por la brevedad, se suman toda una serie de aspectos que evidencian la complejidad de este rasgo en la definición del teatro cómico breve, pues la exigua dilucidación que tal característica aporta sobre esta serie de textos adquiere una nueva dimensión al relacionarla con la estructura total del espectáculo dramático de la época; ya que la brevedad de los mismos es explicada en función de un todo al que se integran, pues, para empezar, son considerados breves en relación con otra unidad y no de manera independiente.

El criterio para determinar la noción de brevedad para este tipo de textos en el Siglo de Oro parece basarse en la comparación. Tales piezas son consideradas como cortas a

³¹ Catalina Buezo, *TBA*, p. 11.

³² Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 31.

partir de su distinción con la comedia nueva o el auto con las que eran representadas –y no en relación con otros géneros también cómicos y breves como los cuentecillos risibles o los *exempla*. Al revisar la extensión de los géneros teatrales de la época, no hay duda que la diferencia entre comedia o auto y géneros breves es sustancial. Mientras que las comedias y los autos están compuestos por miles de versos, las piezas cortas más extensas apenas alcanzan unos cuantos cientos, y de hecho, hay un gran número de loas y jácaras de solamente unas líneas. De esta manera, es evidente que su estructura, temática y función están condicionadas por sus dimensiones.

La proporción menor de tales obras, en relación con la unidad mayor que acompañaban, exigía de estos géneros una articulación específica con la totalidad del espectáculo teatral, en el cual tenían un lugar y una función predeterminados. Las formas del teatro cómico breve se encontraban intercaladas en una unidad mayor que las condicionó genéricamente, pues estaban subordinadas a la representación en su conjunto: “la representación dramática seguía un orden establecido y era la suma de géneros distintos entre los cuales sobresalía la comedia –o el auto”³³.

El hecho de que este conjunto de textos formara parte de una unidad en las que eran incluidas como segmentos autónomos, aunque supeditados a un espectáculo mayor, presupone, por tanto, en su forma y contenido una presencia más reducida y limitada en la escena teatral. Puesto que eran componentes de una función unitaria, donde la comedia era el elemento principal, se volvía necesario que fueran más cortos en relación con la obra a la que se subordinaban, ya que “el espectáculo que se le ofrecía al espectador del siglo XVII, en los corrales de comedias, era un bloque compacto en el cual la comedia era sólo uno de los componentes, bien que privilegiado”³⁴.

La subordinación de este género a otro no implicaba que fuera inferior o parasitario –la calidad literaria o el papel ancilar y de relleno no son criterios para precisarlo– sino que en realidad daba cuenta de que tenían un lugar y una función distintas dentro de las representaciones teatrales. De esta forma, las piezas cortas ofrecidas a lo largo de la escenificación “no eran mero relleno o pasatiempo [...] lo prueba el hecho de que los

³³ *Loc. cit.*

³⁴ José María Díez Borque, “Presentación” a C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Labor, Barcelona, 1975, p. 17. *Apud* Javier Huerta Calvo (ed.), *TB...op. cit.*, p. 10.

espectadores los aguardasen con verdadera impaciencia, como complemento insustituible de la comedia”³⁵. Constituían en conjunto con la obra que acompañaban, una unidad de espectáculo.

La manera en que estos géneros eran llevados a escena, junto con la comedia o auto a la que se integraban, evolucionó a largo del barroco; a pesar de esta variabilidad, puede reconocerse una especie de programa que Catalina Buezo describe como característico de la época:

En efecto, desde 1615 se inicia la representación en el corral de comedias con música de guitarras y canciones. Seguía a continuación la loa, destinada a captar la atención del público a fin de que la representación de la comedia pudiera dar comienzo. Entre la primera y segunda jornada de ésta se representaba un entremés, entre la segunda y la tercera un baile, y se concluía con un segundo baile o un segundo sainete al fin de la tercera jornada³⁶.

Este programa, no obstante, no es inamovible³⁷ y si bien es el esquema más común en las representaciones de los corrales, no lo es en las fiestas teatrales palaciegas ni en las sacramentales (no hay que olvidar que había otro tipo de representaciones)³⁸.

La integración de estos textos suponía algo más que una mera inserción superpuesta y subordinada a otra obra de mayor extensión, ya que, como señalaba Bergman, no puede hablarse de una simple función accesoria, sino más bien como menciona Díez Borque respecto al entremés, si bien válido para los demás géneros del teatro cómico breve, su función era complementaria, pues un género no se supeditaba al otro, sino que convivían e interactuaban en la escena teatral de manera conjunta:

la representación, como unidad superior, viene a englobar, de este modo, comedia y entremés; unidades las dos que, si cuantitativamente ofrecen una gran diferencia se alinean en un mismo plano desde un punto de vista cualitativo: cada cual independiente y dependiente a su vez, distintas y, sin embargo, complementarias³⁹.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ Catalina Buezo, *TBA*, p. 12.

³⁷ La variabilidad de este esquema es señalada por varios autores de la época, para Suárez de Figueroa ya no se presentan los mismos componentes: “comúnmente en España se dividieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera, aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés y las tres jornadas”. *Plaza universal de todas ciencias y arte*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Gredos, Madrid, 1972, p. 175.

³⁸ Por ejemplo, de acuerdo con Huerta Calvo, la fiesta teatral sacramental estaba compuesta sucesivamente por una loa sacramental, un entremés, un auto sacramental y una mojiganga. Es decir, que no había ninguna pieza que hiciera un corte durante la representación del auto, sino que en cierta forma sólo la enmarcaban.

³⁹ Javier Huerta Calvo, “Para una poética...”, art. cit. p. 74.

La relación entre el teatro cómico breve y la comedia ha intentado ser explicada, según Huerta Calvo, a partir de diferentes analogías. La primera aquí analizada se fundamenta en la relación episodio-fábula. Esta equivalencia parece basarse en un principio de articulación de unidades. Tal concepción es formulada por López Pinciano, quien define los entremeses como episodios, los cuales son “un emplasto que se pega y despega de la fábula sin quedar pegado de él”⁴⁰. En este sentido, las piezas breves son unidades independientes de la obra, pero que contribuyen a la construcción y configuración del espectáculo teatral.

Desde esta perspectiva, se subraya el lugar de las piezas breves en el conjunto del espectáculo teatral del que eran una parte aunque siempre determinadas y en relación con una unidad mayor. López Pinciano enfatiza la conexión intrínseca desde un punto de vista unitario que guardan estos dos elementos al articularse en una unidad mayor, el espectáculo teatral total: “los episodios son aquellas acciones, las cuales –aunque son tan fuera de la fábula que se pueden quitar de ella quedando perfecta– deven ser tan aplicados a ella, que parezcan una misma cosa”⁴¹. La relación episodio-fábula enfatiza entonces la interdependencia orgánica y al mismo tiempo cierta autonomía diferenciadora de cada una de tales unidades. Desde tal punto de vista, las piezas breves guardan un vínculo estructural no necesario con la comedia, pero sí con la representación teatral como conjunto: “los entremeses pasaban a ser episodios, no de la fábula –esto es, de la comedia– sino de la unidad teatral mayor: el espectáculo”⁴². Aunque en este caso Huerta Calvo sólo se refiere al entremés, sus apreciaciones resultan válidas para el resto de las piezas breves.

Sugere por la necesaria relación que propone esta analogía entre la totalidad del espectáculo y sus componentes, la comparación enfatiza la conexión jerárquica entre dichas formas teatrales, las cuales están inseparablemente unidas, pero simultáneamente diferenciadas por su lugar y función en la representación. Su interdependencia y autonomía se manifiestan como dos rasgos necesarios –complementarios– aunque singulares que dan cuenta de dos aspectos fundamentales para la comprensión de este género múltiple, siempre bajo el eje esencial de la representación, pues sólo dentro de ella adquieren existencia y

⁴⁰ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética, Obras completas*, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, t. I, p. 374.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa...*, *op. cit.*, p. 32.

especificidad⁴³: “en el juicio del crítico, debe estar presente [...] la *representación* por encima de las unidades genéricas que la conformaban como tal”⁴⁴.

Tal como explica Díez Borque, en realidad se trata de un problema de complementación. La actuación conjunta de los distintos elementos constitutivos de la representación da como resultado la integración plena de los diferentes componentes del espectáculo teatral: “una tensión hacia la nivelación de situaciones extremas que cierra al fin una unidad orgánica pese a la aparente heterogeneidad”⁴⁵.

La relación episodio-fábula, sin embargo, no da cuenta con claridad de la naturaleza de la relación entre las piezas breves y el espectáculo teatral, ya que parece subrayar un nexo más bien de carácter estructural, el cual si bien es esencial, no explica del todo la integración de tan diversas obras en una unidad mayor. Tal vez por ello, se han establecido otras analogías que permiten dilucidar otros aspectos revelados a partir de otro tipo de conexiones. Así, se ha planteado también que la relación entre la comedia y las obras cortas deriva genealógica y funcionalmente el teatro cómico breve del drama satírico. Como el vínculo episodio-fábula, pretende explicar su integración a una unidad mayor, la comedia en el barroco y la tragedia en el teatro griego:

El paradigma más reiterado de unos y otros pertenece al teatro griego. Brocense, Pinciano y Cascales [...] derivarán el entremés del *satyrikón* o drama satírico, cuya representación en Grecia tenía lugar con motivo de las tetralogías trágicas, y cuya función dentro de las mismas tenía un carácter distensivo respecto a la excitación pasional producida por el núcleo trágico⁴⁶.

Esta comparación parece enfatizar el carácter funcional de ambas piezas; por lo que la analogía se basa –por lo menos de manera inicial, más que en características formales y de contenido entre ambas clases de obras– en el papel que cumplían en la representación. De esta manera, la equivalencia se deriva de su misión como unidades de contraste que cumplían en la totalidad del espectáculo teatral. Sin embargo, las diferencias entre ambos

⁴³ No hay que olvidar, sin embargo, que las piezas del teatro cómico breve son formas autónomas e independientes, que si bien se encuentran insertas y funcionan en relación con una unidad mayor, también presentan una serie de características que niegan, a pesar de lo que diversos autores señalen, toda posibilidad de funcionar sólo de manera ancilar: “sin menospreciar estos razonamientos, este tipo de enfoque tiende a descuidar la reflexión sobre la obra corta en sí misma a pesar de que siempre se reconozca que con el tiempo estas formas adquirirían un estatuto autónomo con respecto de la comedia.” Javier Huerta Calvo, “Para una poética...,” art. cit., p. 38.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

géneros –según Huerta Calvo, a partir de algunas reflexiones de García Berrio– trascendían lo meramente funcional, pues también implicaban divergencias de carácter estilístico:

la analogía entre drama satírico y entremés era, pues, de índole funcional: ambos géneros servían a modo de descanso y alivio de las tensiones producidas por la tragedia y, en particular, por su lenguaje, pues el cambio de tono que imponía el drama satírico rompía con la solemnidad trágica⁴⁷.

La función de contrapunto se producía, entonces, en diferentes niveles, pues este tipo de obras suponía además de un estilo bajo, una comicidad basada en lo grotesco⁴⁸ y lo ridículo: “imitaban las personas más viles, describiendo sus acciones con grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy lujuriosos, y desvergonzadamente”⁴⁹. Puede percibirse en esta descripción la comicidad de algunas piezas del teatro breve, basadas tanto en un estilo bajo como en una serie de personajes y acciones inferiores que, justo por lo burdo y licencioso, fueron continuamente atacados.

De esta manera, la relación parece basarse en una complementariedad; tanto el estilo alto, como los personajes superiores y sus acciones trágicas tenían su contrario en el drama satírico, aunque, de acuerdo con Horacio, con una función muy específica: “romper con la solemnidad trágica y su alta retórica”⁵⁰. Su finalidad es distensiva y su objeto es atemperar la exaltación de los ánimos producida por la tragedia. No obstante, en el teatro cómico breve no siempre las piezas cortas actúan de esta manera. Es cierto que durante el Siglo de Oro, los entremeses constituían un componente de contraste, tal como señala el mismo Pinciano en relación con los entremeses y el drama satírico:

Faltaba a la trágica representación el deleite y el gusto que dan las cosas de risa y pasatiempo [...] y, por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso; y, entre acto y acto, a veces enjería los dichos sátiros –podremos decir entremeses–, [...] entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo⁵¹.

Los entremeses constituían pasajes de transición de una jornada a otra en los que imperaban el tono humorístico, además de personajes y motivos populares. La función

⁴⁷ Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores...”, art. cit., p. 37.

⁴⁸ Huerta Calvo afirma que en estos dramas –o por lo menos el único completo que queda (*El cíclope*)– son protagonizados por “personajes mitad hombres mitad animales, caracterizados por llevar siempre el miembro viril en posición erecta”. *Edad de oro...*, op. cit., p. 16.

⁴⁹ Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Támesis, Londres, 1977, p. 127.

⁵⁰ *Apud*, Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, op. cit., p. 31.

⁵¹ Alonso López Pinciano, op. cit., p. 372.

cómica de los entremeses tenía un lugar muy preciso en el espectáculo, el cual estaba condicionado por su función de “divertir” y “alegrar”. Y de hecho, es esta función la que se encuentra presente ya en las primeras representaciones de piezas breves integradas a una representación mayor:

Lo que aquí se ha de decir
serán cosas
devotas y provechosas,
y porque no vos durmáis
algunas cosas graciosas
diremos con que riáis⁵².

La concepción de la escenificación de obras tan diversas, a partir del principio unitario de la efectividad espectacular, se encontraba en relación con la necesidad de cumplir el tópico *útil y deleitoso*, el cual, de acuerdo con Díez Borque, era una práctica común desde los orígenes del teatro. Bajo este punto de vista, el espectáculo teatral funciona como una unidad mayor articuladora de todos sus componentes, con una función englobadora de los textos cómicos breves que en ella se insertan, pues en las representaciones “es bueno entrexerir algo fuera de ella a fin de que entretenga [...] do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina”⁵³.

En principio, habría que aceptar que sin duda entre “los pasos de veras” hay “mezclados otros de risa”⁵⁴, por lo menos en lo que a la representación de las tragedias, autos sacramentales y algunas comedias nuevas se refiere. Sin embargo, no hay que olvidar otro tipo de representaciones, donde el todo está integrado en una esfera de comicidad: en la fiesta teatral “burlesca no hay posibilidad para el contrapunto entre pieza mayor y piezas menores, porque todas son burlescas”⁵⁵. Lo mismo sucedería con las comedias de enredos, de capa y espada, de figurón, etc. En las que no hay oposición trágico/cómico. De nuevo, es evidente que las relaciones entre las unidades del espectáculo total no pueden explicarse únicamente a partir de un criterio de oposición porque no es éste el código que siempre actúa en su articulación⁵⁶.

⁵² *Apud*, Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁴ Agustín de Rojas, *Loa de la comedia*, *CE...op. cit.*, p. 348.

⁵⁵ Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁶ De acuerdo con Díez Borque, el tema ha suscitado cierta polémica porque no se ha establecido con precisión la función ideológica de estas piezas menores, a las que incluso se ha querido ver como transgresoras y contestatarias: “el tema es polémico y ha dado lugar a posturas discrepantes: para algunos,

Aunque es difícil tener acceso a los programas teatrales de la época, aun así existen algunos y otros se han reconstruido hipotéticamente, en ellos se muestra la manera en que pudieron haberse integrado estas piezas en la totalidad del espectáculo teatral. Francisco Rico, en 1971, publicó *El desdén con el desdén*, de Moreto, con dos de sus entremeses, para él: “restaurar en los entreactos un par de piezas menores de Moreto ayuda a comprender la estructura y el carácter de la comedia”⁵⁷. Una década más tarde, Díez Borque editó un auto sacramental de Calderón con una loa, entremés y mojiganga que, si bien no son los que acompañaron⁵⁸ dicha obra, evidencian la intención del editor por reproducir un espectáculo teatral, cuyo “significado [...] nace del contraste integrador”⁵⁹. No hay que olvidar, sin embargo, que esta reconstrucción es moderna y aunque probablemente tenga visos de lo que sería el espectáculo teatral en el Siglo de Oro, como el mismo Díez Borque afirma: “el problema de la investigación sigue siendo encontrar la estructura *completa y real* de representaciones del siglo XVII”⁶⁰.

Aun así pueden aventurarse ciertas hipótesis. En principio habría que enfatizar que el criterio de integración de dicho espectáculo total no es siempre el contraste en un sentido antagónico. Basta con pensar en el programa completo de la fiesta teatral burlesca *Las bodas de Orlando*⁶¹. En esta obra, esa supuesta oposición actúa de una manera distinta, pues todos los elementos, tanto de la unidad mayor como de las piezas breves, son de carácter jocoso y burlesco. En menor grado, pero también sin un claro antagonismo, en *El desdén con desdén*, de Moreto, las situaciones y el gracioso Polilla recuerdan en mucho a algunos de los personajes y situaciones propias de las obras cómicas breves. Lo mismo sucede en la fiesta teatral mitológica de Calderón *Fieras afemina amor*, en la cual el gracioso Licas transforma y refuncionaliza un poco el pretendido contrapunto. No obstante,

anula o subvierte el mensaje de la ‘pieza mayor’[...] por otra parte, no tienen fundamento, a mi juicio, los argumentos de ironía, pues más avezados estaban los controladores a captar significados segundos que el pueblo llano, ni los de una pretendida marginalidad de la farándula”. *Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 81 y 82.

⁵⁷ Francisco Rico (ed.), Agustín Moreto, *El desdén con desdén*, Castalia, Madrid, 1971, p. 56.

⁵⁸ Díez Borque explica su intención al publicar estas obras: “me parece perfectamente lícita esta reconstrucción de espíritu y tono, ante la imposibilidad de mí para conocer, exactamente, las piezas menores que acompañaron al mencionado auto”. *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ José Ma. Díez Borque, *Espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Laberinto, Madrid, 2002, p. 150.

⁶¹ Javier Huerta Calvo (ed.), *Una fiesta burlesca del Siglo de Oro: Las bodas de Orlando (comedia, loa, entremeses)*, Mauro Baroni, Lucca, 1998.

es incuestionable que por su asunto hay efectivamente una relación distinta entre sus componentes, en comparación con las obras hasta ahora analizadas. Por último, puede percibirse que el criterio de la oposición es fundamental en la fiesta sacramental de *La segunda esposa y triunfar muriendo*, de Calderón, en la que la temática, los *dramatis personae* y el estilo son totalmente contrarios y se hallan en franca disparidad con las piezas cómicas breves.

Establecer la manera en que se articulaban estas unidades es un problema que requiere de mucha exploración todavía, puede decirse que a pesar de que no siempre se estructuran formal y funcionalmente por contrapunto, existe cierta temática, personajes, motivos y sobre todo estilos específicos de cada uno. Aunque en *El desdén con desdén* aparecen con frecuencia escenas cómicas, por su espacio cortesano, el carácter noble de sus personajes, además de algunos tópicos provenientes de una tradición mitológica y sus particulares juegos conceptuales, no se puede decir que haya una equiparación posible en forma y función con las piezas breves. Así, en el entremés *Las galeras de la honra* personajes *honrados* consultan a la Borja, quien para solucionar sus problemas les sugiere ser amorales (una mujer debe asesinar, un hidalgo ser cobarde y una doncella ser liviana). De igual forma, en el baile *Los oficios*, las mujeres son vulgares y se pelean físicamente en escena mientras se insultan. Por todo ello, es muy claro que existe una clara diferenciación temática, estilística, estructural y funcional entre tales obras. Lo mismo pasa en *Fieras afemina amor* y en un sentido distinto en *Las bodas de Orlando*, pues los personajes de la comedia son nobles (realeza y caballeros), a diferencia de los pastores, labradores, vendedores, mujeres infieles y burladores de las piezas breves.

En el espectáculo teatral del Siglo de Oro, sin embargo, puede explicarse dicha diferenciación a partir de un criterio distinto. Más que un contrapunto obligado y antagónico –aunque muchas veces presente– se producía una especie de compenetración entre el espectáculo y todos sus componentes, en el que sin duda la comedia era el más importante, pero en el que las piezas breves constituían una parte dentro del espectáculo que parece ir más allá de la mera oposición estilística y temática:

Y ahora venga la comedia
y el entremés que le sigue,

por azúcar y canela,
que en todo manjar de gusto
es del donaire pimienta⁶².

El empleo de “azúcar”, “canela” y “pimienta” como equivalentes a la función de los entremeses en la totalidad del espectáculo teatral, más que establecer un papel de contrapunto, enfatiza el carácter armónico y unitario⁶³ de un conjunto diverso pero orgánico⁶⁴. No se trata de un contraste basado en la mera oposición bajo/alto, sublime/vulgar, culto/pedestre sino de una articulación condicionada por la noción de espectáculo de la época, en la que la heterogeneidad y diversidad de temáticas, estilos, personajes y variantes genéricas de todo tipo eran admitidas como parte de un universo dramático múltiple, tanto funcional como formalmente, aunque siempre con la intención de maravillar al público:

que traigo
diez comedias tempestades
y en cada jornada un rayo,
en cada tono un pasquín,
en cada entremés un pasmo,
en cada baile un asombro
y en todo junto un milagro.

(Luis Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó
Tomás Fernández en la corte, CE*, p. 560)

⁶² *Baile de la comedia, apud* Emilio Cotarelo, *CE*, p. cxliii.

⁶³ Aunque esto es visto desde una óptica moderna, pues es casi imposible recuperar la estructura y la manera de funcionar de dicho espectáculo: “sobre la famosa homogeneidad o función integradora de la comedia, de acuerdo; hay una dependencia del entremés en la función del Siglo de Oro, no se puede negar, es una dependencia a la vez teórica y práctica. Pero esto no nos dice nunca cómo se hace esta integración, diría yo, fragmentada. Es decir, es una integración con cortes absolutos entre la comedia mayor y la pieza menor. Cortes de versificación y tono. La ruptura es total. Y más que esto, es rarísimo que un mismo poeta escriba el conjunto, o sea, que son dos los poetas que funcionan, o tres, o más. Por consiguiente, una reconstrucción que escogiera una obra menor para contrastarla con otra obra mayor, sería una reconstrucción totalmente moderna. En esto, la reconstrucción de la ‘supuesta’ homogeneidad sería totalmente moderna”. Marc Vitse, “Coloquio”, en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, p. 232.

⁶⁴ La importancia y el gusto por los entremeses varía entre el público del Siglo de Oro. Así, un viajero afirma que en España vio la representación de “comedias espirituales entremezcladas de diferentes intermedios bastante ridículos para sazonar lo que de serio tiene la pieza y de aburrido”. José María Díez Borque, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1977, p. 144 *apud*. Agustín de la Granja, “El entremés: la larga risa del teatro breve”, en Ignacio Arellano (ed.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, Reichenberger, Kassel, 1994, p. 188. Se sabe incluso que había asistentes a las funciones de los corrales sólo para ver estas piezas intermedias: “René Andioc ha demostrado que, a veces, el público se interesaba más por el sainete o la tonadilla que por la misma comedia. Muchos espectadores abandonaban el teatro inmediatamente después de la representación del intermedio, sin esperar la última jornada de la comedia”. Jean Sentaurens, “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público teatral?”, en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, p. 82.

En este sentido, como señala Aurora Egido a partir de Aguiar e Silva, la *variatio* era una forma de integración de diversas temáticas, estilos, motivos e incluso géneros para construir una unidad mayor y complementaria que expulsara el miedo al vacío y resolviera las contradicciones inherentes a la conjunción de elementos tan plurales: “la variedad como rasgo barroco lleva implícita, según Aguiar e Silva, la tendencia a unificar lo múltiple y a asociar lo contradictorio, bajo los efectos de una estética que no admite el vacío”⁶⁵. La mezcla de elementos distintos entre sí tenía ante todo la finalidad de crear la idea de un espectáculo maravilloso, fascinante e imposible de causar aburrimiento: “la retórica clásica velaba por el logro de la variedad en el *ornatos* para evitar el tedio que se deriva de la uniformidad”⁶⁶.

A pesar de estos distintos niveles de complementación y criterios de integración de alguna manera, las fronteras parecen estar claramente delimitadas, pues ni los autores de la época ni los espectadores parecen confundir la función y el lugar de las unidades escenificadas. Cada una tenía un espacio en la representación claramente marcado, lo cual a su vez pareciera estar evidenciado y condicionado por elementos espectaculares y también específicos de la dramaturgia de cada uno de los géneros que interactuaban en un mismo escenario teatral, explicable, según Lobato, en términos de la *admiratio* suscitada por la variedad, la cual no sólo era específica de las representaciones callejeras o de corrales, sino que incluso se intensificó en el teatro palaciego:

la fiesta teatral no sólo fue comedia ni hubo un solo autor que se ocupara de ella. Además de la loa y la comedia, hubo entremeses, jácaras, bailes y fines de fiesta para separar las tres jornadas de la obra mayor y para marcar el fin del espectáculo con una especie de apoteosis final. Esta costumbre de integrar diversas piezas en un mismo espectáculo corresponde también al teatro en la calle, como es el caso de los autos sacramentales, y las representaciones en los corrales de comedias. Aún con más razón se dio en las fiestas para palacio donde se quiso crear un espectáculo dramático completo al servicio de la diversión y de la *admiratio*⁶⁷.

La *admiratio* y la *varatio* propias de la estética barroca explican la articulación de unidades con formas y funciones múltiples, las cuales, sin importar su relación de franco

⁶⁵ “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Edad de Oro*, 6 (1987), p. 98.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁷ María Luisa Lobato, “Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias”, en Bernardo J. García (coord.), *La fiesta barroca cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, pp. 262 y 263.

contraste o no, se integran en una unidad superior con una estructura coherente y orgánica de acuerdo con los criterios de representación del Siglo de Oro. La analogía episodio-fábula, de igual manera que la establecida con el drama satírico, pone en evidencia la composición armónica de los componentes de una unidad que se encuentra determinada por una sucesión de elementos cada uno con un lugar y una función más o menos precisa. Desde este punto de vista, basta con pensar en la función de las loas y las mojigangas; la primera actúa como apertura del espectáculo y la segunda lo cierra. En ambos casos, la comicidad es un vehículo imprescindible y eficaz para llevar a cabo su objetivo. Por otra parte, las piezas que van inscritas, que no meramente yuxtapuestas, tienen también un lugar en la representación muy característico y una función de mucho mayor contraste que, por ejemplo, la loa. Sin embargo, no hay duda de que en el Siglo de Oro cada una de estas partes estaba considerada como un integrante inherente a la totalidad de un espectáculo con una estructura reconocible por su lugar y función en la representación. De hecho, aunque no hay una verdadera cohesión entre cada uno de estos componentes, puede percibirse que responden a un criterio estético⁶⁸ no muy comprensible para nuestra mentalidad moderna:

La costumbre teatral no pedía que existiera cohesión entre las distintas piezas. Teatro mayor y teatro breve podían ofrecerse en un mismo espectáculo y al mismo tiempo conservar su autonomía como piezas independientes de autor, de contenido y de tono muy distinto, en razón de la *varatio* tan propia del espíritu barroco⁶⁹.

De esta forma, la función y el lugar del teatro cómico breve estaban condicionados por su integración a un espectáculo mayor, el cual a su vez le exigía la brevedad como parte de su naturaleza dramática, que se encontraba determinada por los códigos dramáticos de la época, los que regían su duración en relación con el espectáculo mayor. Este aspecto, además, condicionó su lugar en la estructura general de la representación y su particular función en la totalidad del espectáculo.

El teatro cómico breve es una serie genérica cuya extensión se encuentra determinada por su integración complementaria a una unidad superior. Su carácter sucinto es producto de su inherencia a un espectáculo mayor en el que se inscribe en diferentes

⁶⁸ El principio artístico que rige tal concepción parece basarse en el goce producido por la variedad: “con la mezcla estilística y temática [...] la estética de lo monstruoso o, la de lo diverso, venía apoyada por los logros del deleite que justificaban la amplificación o la desmesura, a impulsos (como en la mezcla tragicómica”. Aurora Egido, art. cit., p. 95.

⁶⁹ María Luisa Lobato, art. cit., p. 263.

momentos con funciones muy específicas, pero siempre con la finalidad de divertir y entretener al público por medio de la comicidad, sin importar la naturaleza de la obra teatral a la que acompaña.

En dichas piezas, los mecanismos de la estereotipia concretados en determinados personajes, formas de habla y situaciones facilitan la instauración del código cómico de esta serie genérica. Para ello cuenta con repertorios de figuras, recursos escénicos y expresivos con una alta condensación semántica. El significado de éstos es fácilmente reconocible por el público de la época⁷⁰, el cual, a partir de esos rasgos semánticos y también pragmáticos, reconoce y verifica la función cómica de tales piezas, al mismo tiempo que percibe que se encuentra ante una transición dramática, ya sea inicial, intermedia o final. Las obras cortas actúan como una especie de suspensión de la representación de la tragedia, auto o comedia, a cuyo carácter de intervalo cómico el público no sólo estaba acostumbrado, sino que además lo concebía como parte de la totalidad del espectáculo al que asistía.

En conclusión, puede decirse que el teatro cómico breve es una serie genérica constituida por un conjunto de piezas que en el Siglo de Oro solían integrarse a una unidad de representación mayor. La relación establecida con la totalidad del espectáculo estaba condicionada por el lugar y función de cada una de estas piezas. Todos los géneros del teatro breve tenían una intencionalidad cómica que interactuaba, ya sea por contraste o por maximización con la obra teatral que acompañaban, de la cual además solían diferenciarse temática y estilísticamente.

1.1.2 Temática

Como ya se mencionó, la temática del teatro cómico breve se encuentra condicionada por un rasgo formal. Es evidente que los motivos, personajes y situaciones del teatro cómico breve son alta e inmediatamente significativos. En muy poco tiempo tienen que dar la mayor información posible al público. Por ello, como señala Márquez Villanueva: “las piezas menores se mueven dentro de una tensión entre la tradición

⁷⁰ “Las exigencias de la reducción temporal también determinan las *estructuras de la complicidad* y el aspecto referencial, la utilización de un fondo común (“cultura verbal”, folklore, conocimiento de la actualidad) en el que se apoya el autor para salvar distancias y ahorrar preparaciones (o sea tiempo)”. Frédéric Serralta, “Debate sobre la ponencia de Luciano García Lorenzo”, en *Teatro menor en España...*, op. cit., p. 290.

folklórica –que le presta los tópicos y estereotipos principales– y cierta actualidad literaria, que los hace asentarse en el presente”⁷¹. La temática del teatro cómico utiliza el repertorio heredado de la cultura popular, que reproduce tipos y estereotipos culturales al actualizar figuras y tópicos colectivos del imaginario de la época; pero también hace uso de los distintos motivos proporcionados por el análisis del contexto del que emergen, al que representan y al que significan.

En el primer caso, “del fondo folklórico extrae [...] sus temas y motivos más reiterados (toda clase de burlas, robos, pependencias, engaño a los ojos, timos, etc)”⁷². De hecho, puede percibirse de inmediato la relación de motivos del teatro cómico breve y otras manifestaciones de carácter popular, como el cuentecillo, el refrán, la facecia y el romancero, entre otros, en los que se reproducen situaciones y motivos fácilmente reconocidos por el público como parte de su bagaje folklórico. Aparte de tales expresiones de la cultura popular, suele reconocerse al Carnaval como una de las fuentes fundamentales de este catálogo temático; éste proporciona al teatro cómico breve un sinfín de tópicos y personajes que son exaltados en estas piezas dramáticas; en ellos el “desfogue exaltado de los instintos, la glorificación de comer y beber, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada”⁷³ proporciona a este conjunto de textos algunas de sus situaciones y motivos más recurrentes.

Suele reconocerse como eje temático de estos géneros teatrales la burla: “el tópico textual básico de la pieza breve es la *burla*, cuyo desarrollo implica a unos personajes con función de activos o inteligentes frente a otros pasivos e ignorantes”⁷⁴. Dicho tópico supone la caracterización de determinados personajes, situados en circunstancias muy específicas que son desarrolladas a partir de ciertos recursos constantes en estas obras. Así, el tema central de estas piezas condiciona a su vez varios de sus componentes, pues la burla requiere del uso de diversos procedimientos ya preestablecidos aun antes de haber sido escritos y menos aún representados, basta con pensar en el vestuario del sacristán. Al momento de entrar en escena, en tal personaje se actualiza de manera inmediata una forma

⁷¹ Apud Javier Huerta Calvo, “Los géneros menores...”, art. cit., p. 41.

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés...*, op. cit., p. 20.

⁷⁴ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 43.

de proceder y hablar, una serie específica de motivos (por ejemplo, el adulterio) y un probable fin (burlar o ser burlado).

La temática de esta serie genérica, sin embargo, no se mantiene inalterable, surge una transformación paralela a la evolución de dichas piezas. Su mutación pasa del catálogo de tipos y motivos de la memoria y el imaginario colectivo a los que podían ser inmediatamente observables en la realidad. El paso entre una y otra temática supone un acercamiento distinto al entorno, pues apunta a un mayor realismo en la creación de personajes, situaciones y atmósferas que en gran medida tratan de representar, reproducir o reflejar aspectos actuales en su momento:

puede afirmarse que, según transcurre el siglo, esta última va ganando terreno a aquélla; de ahí la cada vez mayor insistencia en los temas costumbristas, las referencias a la vida cotidiana madrileña o los halagos y complacencias cortesananas que tanto proliferan en el teatro menor destinado a representarse en palacio⁷⁵.

En esta línea temática se desarrollan un numeroso conjunto de textos en los que se producen “múltiples referencias a lo cotidiano [...]: la casa, la moda, los paseos, las típicas manías de señoritos y damiselas”⁷⁶. Los motivos, tipos y situaciones de tal conjunto de obras son de corte más costumbrista, su finalidad es dar cuenta de aspectos de un entorno fácilmente reconocibles por el público, quien ve en ellos aspectos de su contexto inmediato. Por ello, Huerta Calvo no duda en ver en estos textos cierta descripción de la realidad en la que se encuentran inmersos, fuera de la tópica circunstancial del espectáculo teatral, la lectura de los entremeses y demás piezas cómicas breves “proporciona, en ocasiones, ciertos indicios de los gustos y preferencias sociales: así la misoginia, el antisemitismo, la xenofobia y otras ideas de orden conservador”⁷⁷. Es en cierta forma una especie de propaganda de la ideología de la época que da cuenta de la perspectiva del teatro pero que al mismo tiempo evidencia la del público.

Aparte de estos rasgos temáticos, destaca además el carácter autorreferencial de esos textos, en los que se convierten en tema de sí mismos; en este sentido, es bastante común el tema del teatro en el teatro, de hecho existe una cierta obsesión “por enseñar los entrebastidores del teatro”⁷⁸, lo cual da posibilidades temáticas muy diversas que van desde

⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores...”, art. cit. p. 41.

el desarrollo de las formas a las que pertenecen, los distintos códigos sobre los que operan, su carácter ficticio, la referencia de los actores, la vida en el teatro, las vicisitudes de toda representación, la actitud del público, etc. Esta veta temática aporta una riqueza fundamental en los motivos y situaciones comunes a la época, en los que se manifiesta el uso mismo de los géneros como un medio para explotar todas las posibilidades dramáticas de tales piezas.

La particular extensión, la función y el lugar de las piezas cómicas breves también condicionan, como ya se mencionó, la estructura y contenido del teatro breve. En esas obras, los mecanismos de la estereotipia son fundamentales, pues constituyen una base esencial en la formulación de sus temas y tópicos.

Por último, no hay que olvidar que si bien se pueden trazar líneas temáticas generales; cada uno de los géneros del teatro cómico breve adopta algunos temas específicos que de hecho lo diferencian genéricamente –tal es el caso de la jácara cuya temática es rufianesca. Como este aspecto constituye una propiedad genérica serán desarrollados de manera individual en la descripción de los diferentes tipos de géneros.

1.2 El teatro cómico breve y sus géneros

La definición de este conjunto de obras como una serie genérica supone la existencia de diversas formas relacionadas con un modelo supragenérico que les proporciona algunas de sus propiedades fundamentales. Estas mismas cualidades permiten deslindar cada uno de estos géneros, ya que evidencian sus rasgos distintivos y definitorios. El carácter singular de esta clase de textos, a pesar de las constantes que comparten, se pone de manifiesto en la diferenciación más o menos precisa de cada género durante el Siglo de Oro. De acuerdo con diversos testimonios, tales obras eran identificadas con cierta exactitud: “los escritores del XVII tenían, generalmente claro, el concepto de cada modalidad, distinguiendo entre jácara, baile, loa, mojiganga y entremés”⁷⁹.

Hay que advertir, no obstante, que a veces tal precisión es inaprensible, pues como señala Hannah Bergman no se puede –por lo menos en cierto momento– establecer con

⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

claridad las fronteras entre uno y otro género. Aunque es cierto que los autores barrocos podían identificar con claridad estas formas breves, a lo largo de su evolución se mezclaron de tal manera que es difícil diferenciarlas, incluso nominalmente: “reconocen ese estado de fluidez términos compuestos y utilizados ya en ediciones antiguas: loa entremesada, entremés cantado, baile cantado, baile entremesado, jácara entremesada”⁸⁰.

La pretendida y aparente claridad de identificación de cada uno de los géneros funciona sólo en algunos textos, pues “las fronteras se desdibujan mucho a lo largo del siglo XVII, produciéndose un verdadero sincretismo de géneros”⁸¹. Motivo por el que en un gran número de ellos interactúan diversos elementos de otras clases de textos, especialmente a partir de los rasgos dramáticos que adoptaron del entremés. Este fenómeno no es del todo problemático para el crítico, quien por medio de las interferencias puede verificar las propiedades comunes a todas estas obras; la recurrencia de procedimientos, estructuras y mecanismos le posibilitan señalar componentes iterativos y, al mismo tiempo, deslindar las particularidades de cada forma teatral de acuerdo con los rasgos específicos que presentan. Además, si bien es cierto que hay un sincretismo genérico, una pérdida de fronteras y una continua interferencia y contagio, aun así existen numerosos elementos propios y específicos de cada género, por lo que la reflexión genérica de esta cuestión debe moverse en ambas direcciones: tanto en los componentes que unen formas teatrales tan diversas, como en aquellos que las singularizan.

La definición y descripción de cada uno de los géneros de esta serie ha sido ya realizada por diversos críticos; de hecho, es uno de los aspectos centrales en los estudios sobre este tema. El entremés, la loa, el baile y la mojiganga han sido objeto de estudios monográficos (sólo hasta ahora no existe un análisis individual de la jácara) y también de numerosos artículos e introducciones a antologías de esta serie genérica. Así es que la definición y determinación de cada una de ellas no resulta tan problemática como la del conjunto en que son incluidas.

⁸⁰ Hannah Bergman, *REB*, p. 11.

⁸¹ Catalina Buezo (ed.), *TBA*, p. 11.

1.2.1 Entremés

La etimología de la palabra *entremés* ha sido objeto de una extensa discusión. Si bien en principio no parece haber coincidencia ni en el origen ni en el desarrollo semántico de tal vocablo, las distintas apreciaciones acaban por converger en una misma explicación. En 1911, Cotarelo hace una larga disquisición y traza de una manera muy minuciosa la historia de ese vocablo. Después de rechazar su origen a partir de las voces: *inter-medium*, *intromesso* e *intermezzo*, afirma que “la palabra del latín vulgar que produjo la de *entremés* fue la de *intromissum*”⁸². Sin embargo, no hace una exploración más detallada de lo que esto implica; por lo que sólo resulta una alusión o referencia vacía que poco satisface al estudioso de este tema. De hecho, él mismo afirma que: “no es momento el seguir el desarrollo de esta voz en los idiomas neolatinos, y cómo fue cambiando hasta llegar a designar”⁸³ estas breves piezas. Con la finalidad de aclarar su uso en la escena española prefiere referir al empleo de tal vocablo en los documentos de la época.

Tendrían que pasar más de siete décadas⁸⁴ para que se explorara nuevamente el origen de dicha palabra. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera citan a Leo Roanet para afirmar con él que es durante el medioevo francés cuando la voz *entremets* define “des spectacles mimés qui avaiante pur bout, pendant les festins soléennes, de divertir et de délaser les convives”⁸⁵. Aunque esta concepción no contradice a Cotarelo, tampoco esclarece del todo los elementos implicados por la etimología de *entremés*.

La confusión se multiplica cuando Huerta Calvo afirma en un estudio reciente que la etimología de esta noción se encuentra ya resuelta pero con una solución distinta:

sobre el origen de la palabra *entremés* hay ya mucho escrito y nada mejor que remitir al lector a la entrada correspondiente en el *Diccionario de Corominas Pascual*, donde se encuentra justificada su derivación del catalán *entremès*, con un significado gastronómico en primer lugar –‘manjar entre dos platos principales’– y con otro de carácter parateatral en segundo lugar –‘entretenimiento intercalado en un acto público’⁸⁶.

⁸² Emilio Cotarelo, *CE*, p. liv.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ Resulta inusitado que Eugenio Asensio y Hannah Bergman, ambos especialistas del entremés, no se ocupen de este asunto. Ambos prefieren iniciar sus disquisiciones a partir del significado vigente de tal vocablo en los diccionarios de la época.

⁸⁵ Léo Rouanet, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶ *Edad de oro...*, *op. cit.*, p. 85.

El carácter francés o catalán de la palabra, no obstante, no niega un mismo origen. De acuerdo con Schaffer: “France may be consider the home from which it passed into Spain through the intermediary stage of Catalan”⁸⁷. Así, pasó del francés al catalán y de éste al español.

De cualquier forma, es evidente que aun sin aclarar su etimología, no hay duda que en el Siglo de Oro, y actualmente, no parece haber problemas para identificar y nombrar los textos pertenecientes a esta clase gracias a sus rasgos inconfundibles, establecidos de manera categórica, como ya se citó, por el *Diccionario de Autoridades*. El entremés constituye, según Huerta, la forma nuclear en torno a la cual se aglutinaron los demás géneros del teatro cómico breve. La influencia decisiva de esta forma teatral sobre las demás puede percibirse en los rasgos que, según Covarrubias, glosado por Huerta Calvo, caracterizan este género:

- 1) Su naturaleza esencial; “una representación de risa y graciosa”.
- 2) Su situación formal en el conjunto del espectáculo: “que se entremete entre un acto y otro de la comedia”.
- 3) Su función respecto al público espectador, o lo que, con óptica moderna denominaríamos intencionalidad del mensaje: “para alegrar y espaciar al auditorio”⁸⁸.

Tan nítida concepción de las características de este tipo de obras podría hacer suponer que se trata de un género claramente delimitado y, en principio, así lo es. No obstante, puede percibirse en ambas concepciones cierta generalidad⁸⁹ que no acaba de determinar con precisión tal clase de textos.

No es difícil verificar que, en efecto, el entremés es *una forma dramática breve de comicidad burlesca y jocosa*. La extensión y la comicidad, son de hecho como ya se mencionó, las propiedades genéricas básicas del teatro cómico breve. Pero estas características no definen únicamente el entremés, sino también toda la serie genérica

⁸⁷ William Schaffer, *The early entremes in Spain: The raise of a dramatic form*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1923, p. 12.

⁸⁸ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en el Siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1995, p. 20.

⁸⁹ La amplitud de estas propiedades ha sido fundamental para la comprensión y explicación de las otras formas del teatro cómico breve; pues estas características parecen definir no sólo el entremés, sino toda la serie genérica del teatro aquí analizado. De acuerdo con lo examinado, son comunes a estos géneros los tres componentes esenciales señalados en esta descripción del entremés, por lo que no es difícil concluir con Huerta que, en efecto, es el género que se instituye como modelo de los demás –de hecho, como se señalará más adelante, en su evolución las piezas cómicas breves en general derivan hacia una forma entremesada–, la razón de este hecho parece encontrarse en su mayor flexibilidad y movilidad como género dramático.

analizada. Por un lado, esta concepción nos permite definir todo ese conjunto de obras, pero por otro lado, difumina las particularidades del entremés que –a diferencia de la loa, la jácara, el baile y la mojiganga– no parece presentar rasgos distintivos a partir de tal acepción. Lo mismo sucede con las otras dos cualidades señaladas: *su intercalación en un espectáculo mayor y su función de divertir y entretener al público*. Ambas son también compartidas por los otros géneros del teatro cómico breve, por lo que en realidad, de nuevo nos enfrentamos a una generalización que singulariza muy poco el entremés. Es significativa, sin embargo, la concepción vigente de dicho tipo de textos, ya a mitad del siglo XVI, según Lázaro Carreter:

el término *entremés*, tras numerosos accidentes semánticos, llegó a adquirir poco antes de 1550, la acepción de pasaje con personajes populares y de tono preferentemente humorístico, que aparece en principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria con ella⁹⁰.

Dicha definición concreta la comicidad burlesca y jocosa a partir de los personajes populares que protagonizan este género. Además, señala la independencia de este tipo de textos, los cuales eran muy distintos en tono y asunto a las obras “serias” que acompañaban. En el mismo sentido, define Lope de Vega al entremés, sólo que él enfatizará todavía más el carácter vulgar del estilo y de las situaciones representadas en tales piezas, así como lo burdo de sus personajes:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de hija de un herrero;
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto⁹¹.

A diferencia del *Diccionario de Autoridades* y del *Tesoro de Covarrubias* ambas definiciones ponen énfasis en la temática y los *dramatis personae* propios del entremés, los cuales además, a la par de sus mecanismos, no se mantuvieron inalterables, pues la propia

⁹⁰ Fernando Lázaro Carreter, “El arte nuevo y el término entremés”, *Anuario de Letras*, 5 (1965), p. 88.

⁹¹ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática...*, op. cit., p. 53.

evolución de estas piezas y los distintos rasgos que fue adoptando a lo largo de su historia manifiestan el carácter movedizo y cambiante de esta especie, cuya variabilidad es resultado de su metamorfosis como género literario –la cual, como se verá más adelante, afectó a todas las formas del teatro cómico breve. En este sentido, afirma Asensio, “la verdadera definición de una especie literaria como el entremés, desligada de normas escolares y estrechamente aprisionada por la circunstancia, es el despliegue de su historia y el censo de sus obras mejores”⁹². No es intención de este trabajo realizar esta tarea. Sin embargo, es necesario señalar que para la cabal comprensión de dicho género debe explicarse a partir de su historia. De esta forma, no se puede delinear al entremés sin tomar en consideración el proceso evolutivo que sufrió, al cual se aludirá sólo en cuanto contribuya a su dilucidación.

No hay una fecha exacta para indicar cuándo empieza a usarse el vocablo *entremés*; aunque, en general, de acuerdo con los documentos de la época suele concebirse el siglo XVI como el momento en que es usado dicho vocablo con el significado de obra dramática: “la palabra ‘entremés’ en el sentido de pieza intermedia se documenta por primera vez en 1549”⁹³. Los diferentes investigadores de este hecho suelen atribuirle al mismo autor el uso de tal voz para designar ese género:

corresponde a Juan de Timoneda el mérito de haber empleado por primera vez el término referido a la pieza dramática que sería tan popular. Aparece en su *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre muy gracioso*, publicado en 1565, aunque es bueno aclarar que demoró en fijarse su nueva acepción⁹⁴.

La aparición de tal palabra, sin embargo, no coincide con la del género que designa, pues el surgimiento del entremés suele remontarse al origen mismo del teatro español, de acuerdo con Huerta: “se considera al *Auto del Repelón* como ‘célula entremesil’, desprendida, naturalmente, de las condicionantes formales y funcionales del género en el siglo XVII”⁹⁵. Es indudable que quien le da su forma inicial es Lope de Rueda, quien es, según Asensio, el “creador del entremés”. Su legado de temas, personajes, comicidad, recursos formales y escénicos constituyen el germen del que se derivarán tales piezas

⁹² Eugenio Asensio, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁹³ Hannah Bergman, *REB*, p. 36.

⁹⁴ Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992, p. 15.

⁹⁵ Javier Huerta, “Los géneros menores”..., art. cit., p. 46.

teatrales: “la escuela de Rueda –uso de la prosa de tono coloquial, permanencia del rufián y el bobo como ejes de la acción, temas afines a los suyos– perdura durante el siglo XVI y se adentra en el primer decenio del siglo XVII”⁹⁶.

Puede decirse que con Rueda ya se puede percibir una primera forma del género *entremés*. Se trata de una pieza corta escrita en prosa, de estilo y personajes bajos cuyo objetivo es causar gracia, como señala Timoneda, al hacer uso del vocablo *faceto*⁹⁷:

Venid alegremente al *Deleitoso*,
hallarlo heis repleto y caudaloso
de pasos⁹⁸ y entremeses muy facetos⁹⁹.

En esta primera etapa, el entremés presenta una temática, un lenguaje y un repertorio de personajes poco complejos, cuyo eje dramático solía ser la burla y cuya comicidad era también de gran simplicidad:

Los entremeses más antiguos, a juzgar por los pocos ejemplos que han quedado, se escribían en prosa más que en verso y eran de una comicidad burda y vulgar. Sus personajes eran figuras tradicionales, su comicidad dependía en gran parte de las deformaciones lingüísticas, y su asunto preferido era la burla sencilla practicada en el *bobo* por un personaje más avisado¹⁰⁰.

A pesar de estos rasgos, los primeros entremesistas, en especial Lope de Rueda, legaron a sus herederos: “no tan sólo un almacén de tipos pintorescos o un surtido de recetas infalibles para agenciar carcajadas, sino también un modelo de diálogo”¹⁰¹ que permitirá representar en toda su comicidad posible la sociedad española de ese tiempo.

Debido al énfasis en temas, motivos y personajes grotescos, además de situaciones burdas, vulgares e inferiores y también por su temprana procedencia, diversos autores, entre los que destaca Eugenio Asensio, lo relacionan con el Carnaval, pues muchos de sus elementos parecen provenir de tal manifestación popular:

⁹⁶ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁷ “Discreto y gracioso en el hablar o inventar cuentos gracioso”. *s. v. faceto, Autoridades*.

⁹⁸ *Paso y entremés* son sinónimos, así lo asevera Cotarelo: “fue aclimatándose el nombre de *entremés* a las piezas de teatro que al mismo tiempo se llamaban *pasos*”. *CE*, p. lx. De hecho, para Díez Borque el paso constituye una etapa en la historia del entremés: “entre la primera y la segunda jornada se intercalan estas breves piezas jocosas y divertidas, que tienen sus raíces en formas dramáticas medievales, perfeccionadas con *pasos* renacentistas con un esquema fijo de tipos, situaciones y recursos”. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p. 277.

⁹⁹ *Apud* Emilio Cotarelo Mori, *CE*, p. lix.

¹⁰⁰ Hannah Bergman, *REB*, p. 12.

¹⁰¹ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 58.

las características del Carnaval se imbuyen en el texto entremesil, que resulta así una especie de eco del mismo. La serie de actos violentos realizados en el Carnaval (“proferir injurias”, “hacer sátira pública de las interioridades”, “robar objetos”, “ensañarse con determinadas personas”) [...] es asumida por los personajes del entremés en forma absoluta¹⁰².

Si bien en principio, Asensio señala cierta relación intrínseca entre entremés y Carnaval, también acepta que el género sufre una evolución que a su vez transforma la fisonomía del género porque entran en función otro tipo de elementos aparte de los carnavalescos:

fuera de estas leves supervivencias cada vez más ahogadas por la creciente literalización del género, sería difícil descubrir en nuestras piezas rasgos específicos sugerentes de ritos o ceremonias paganos o cristianos¹⁰³.

Dicha metamorfosis se percibe en la evolución de sus personajes, estructuras, motivos y temática; mutación que responde a un enriquecimiento de sus formas y al uso de muy diversos elementos provenientes de múltiples tradiciones, a la par de la metamorfosis ideológica de la sociedad española, por lo que señala Catalina Buezo:

lo que es aplicable al entremés del siglo XVI no vale para el de la centuria siguiente, puesto que, si por un lado perviven en el teatro breves ecos y reliquias de una comunidad regida por el ciclo de las estaciones y más próxima a la naturaleza y al Carnaval, no podemos tampoco olvidar que el entremés primitivo, renacentista, y el entremés barroco responden a modelos ideológicos distintos¹⁰⁴.

De acuerdo con Huerta Calvo, la estética del entremés se transforma con el mismo devenir de la literatura y la sociedad española. Así, pueden diferenciarse claramente los principios de construcción del entremés a partir de las distintas concepciones que lo generan. Son dos las estéticas que parecen regir la evolución del entremés. Por un lado se encuentra la estética renacentista, a partir de los principios literarios de tal corriente, el entremés ejerce una gran soltura en sus temas y estructuras; mientras que durante la época barroca adopta una mayor fijación de sus elementos, pero paradójicamente, una mayor sofisticación de los mismos:

en función de este criterio distinguiremos, por tanto, dos grandes etapas en la evolución del género: una primera o renacentista, de extraordinaria dinamicidad

¹⁰² *Ibid.*, p. 47.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁴ Catalina Buezo, *TBA*, p. 11.

expresiva y de gran libertad ideológica, y una segunda, o barroca, de extremada estilización y fantasía, pero de un convencionalismo temático mayor¹⁰⁵.

A nivel temático y socio-ideológico también se perciben ciertas diferencias. En su primera etapa renacentista representa una realidad más inmediata y reconocible, aunque siempre con una intención cómica que la deforma¹⁰⁶. Por el contrario, durante el barroco puede percibirse una mayor intención satírica y alegórica:

dadas las raíces folklóricas y carnavalescas en que es necesario entroncar el género, es difícil aventurar una explicación socio-ideológica de estos fenómenos. Cabe constatar, desde luego, un mayor acercamiento a la realidad, marginal siempre, en el entremés primitivo o renacentista, frente a la mayor distanciaci3n ante la misma del entremés posterior o barroco, el cual derivará la mayoría de las veces en alegoría, fantasía satírica y sofisticaci3n coreográfica¹⁰⁷.

Lo que subyace sin duda en este género, a pesar de todas las variaciones sufridas, es una poética muy enraizada dentro de los cánones de la época que, como se ha señalado continuamente, responde a los principios de lo cómico planteados en las preceptivas clásicas¹⁰⁸, hecho multicitado a partir de los versos, ya señalados, de Lope en su *Nuevo Arte de hacer comedias*. De esta forma, el entremés se construye con una finalidad, temática y personajes muy determinados por sus condicionantes genéricas:

la cuesti3n del elemento dramático resultaba esencial para la preceptiva clásica, y así lo entiende Lope, para quien la serie de “dramatis personae” de los entremeses era conforme con dicha preceptiva, pues que se componen de gente plebeya y nunca se ha visto “entremés de rey”¹⁰⁹.

En este sentido, no resulta extraño que actuara como el modelo de los demás géneros de esta serie, pues su poética y sus rasgos teatrales se encontraban en cierta forma más determinados que en las otras piezas breves que pronto asimilaron muchos de los componentes de esta forma nuclear para potenciar con mayor fuerza sus posibilidades dramáticas. No es inusitado, por tanto, que se señale con frecuencia que: “n’el genero del

¹⁰⁵ Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ No hay que olvidar, sin embargo, que “su aparente realismo es en el fondo caricatura, sátira, parodia”. Hannah Bergman, *REB*, p. 12.

¹⁰⁷ Javier Huerta Calvo (ed.), *TB*, p. 22.

¹⁰⁸ “Si la concentraci3n cómica es la nota esencial del entremés, no ha de extrañarnos que nada menos que Lope de Vega –que en la comedia nueva mezcló reyes y plebe, risa y llanto– le hallase afinidades con la comedia de los preceptistas”. Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa...*, *op. cit.*, p. 21.

teatro ‘minore’, l’entremés é la forma piú típicamente dramática”¹¹⁰. Las posibilidades de representación del entremés¹¹¹: su mayor viveza en la construcción de personajes, situaciones, diálogos y posibilidad de integrar infinidad de elementos (música, baile, máscaras, etc.) produjo que su forma se constituyera en el modelo de la serie genérica, por lo que:

así pues, el entremés, centro y corazón de donde partía toda la fuerza y la vida de estas piezas intermedias, llegó a penetrar en la *loa* desde que, sobre todo en las de presentación de compañías, se les dio algo de enredo y se las puso en diálogo. Penetró en la jácara al cantarse en todo o en parte; y en el baile, cuando éste no se limitó a servir de *letra* a la música, sino que desarrolló un asunto más o menos complicado y, en fin, llevó también su influencia a la mojiganga y fines de fiesta, según acabamos de indicar¹¹².

Analizado por la mayor parte de la crítica dedicada a este asunto, pronto se ha puesto en evidencia que “como forma literaria breve, el entremés presenta un alto grado de convencionalización formal y temática”¹¹³. En este sentido, puede hablarse de un determinado conjunto de elementos estructurales y temáticas profusamente examinados, entre otros, por Huerta Calvo, quien distingue cinco componentes de toda pieza breve: acción, situación, personaje, lenguaje y representación, los cuales:

tienen una distinta aparición cualitativa en la misma, de tal manera que podemos hablar de entremeses en los cuales predomina la acción, frente a otros de carácter estático, en que lo relevante es la aparición de un personaje singular, la textura del discurso o la presentación de un cuadro localista. También hay piezas en que todos estos componentes están subordinados a los efectos del espectáculo o puesta en escena: vestimenta, baile, coreografía, música, etc.¹¹⁴

La presencia de estos cinco elementos da como resultado la estructura adoptada por los entremeses que puede ser de cuatro tipos:

¹¹⁰ Giancarlo Depretis, *L’entremés como genere letterario*, Orso, Torino, 1999, p. 23.

¹¹¹ Explicable en términos de Asensio por su mutabilidad genérica: “el entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada”. *Op. cit.*, p. 40.

¹¹² Emilio Cotarelo, *CE*, p. cxliv.

¹¹³ Huerta Calvo, *TB*, p. 50.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

- 1) Estructura de acción: “los personajes mantienen entre sí una relación de oposición, que sistemáticamente se traduce en una burla”¹¹⁵; Huerta la divide a su vez en dos clases: burla propiamente dicha y burla amorosa.
- 2) Estructura de situación: “suma del espacio y tiempo de la pieza [...] en su aspecto histórico y ambiental”¹¹⁶. En este tipo de entremeses “el autor parece haber captado un determinado momento de la vida cotidiana de la época”¹¹⁷. Especie de cuadro costumbrista, en él se retratan unos modos de comportamiento y hasta un lenguaje específico.
- 3) Estructura de personaje: también denominados “desfile de figuras” y “revista de personajes”, su “estructura se fundamenta precisamente en el desfile sistemático de personajes estereotipados, o sea figuras, ante un juez, árbitro o examinador que los califica en sus defectos o manías”¹¹⁸. En este tipo de entremés el elemento satírico encuentra una mayor facilidad para manifestarse y una eficacia “corrosiva” superior que la que tiene en otras expresiones literarias.
- 4) Estructura de debate: en éstos predomina el componente lingüístico, “el interés de estas piezas no reside en la acción, ni en el marco que la rodea, sino en el material discursivo que pone en juego los diálogos, o las características especiales del habla de un personaje determinado”¹¹⁹.

Todas estas modalidades dan cuenta de las posibilidades dramáticas del entremés como género y su subsecuente función como modelo para las demás formas del teatro cómico breve, las cuales se apropiaron de muchos de los recursos de dicha clase de piezas teatrales.

1.2.2 Loa

Como algunas de las formas del teatro cómico breve, la loa presenta una clara definición en los diccionarios de la época. Para Covarrubias, es el “prólogo o preludio que

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁷ *Loc. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

hacen antes de la representación”¹²⁰. Para el *Diccionario de Autoridades* funciona como la introducción que “antecede en las fiestas cómicas que se representan o cantan”¹²¹. No es de extrañar que ambos textos la denominen *prólogo*, pues según Flecniakoska son funcionalmente similares:

Antes de estudiar la loa y sus antecedentes en España es imprescindible recordar que no se trata, por lo menos en lo funcional, de un caso excepcional en la historia del teatro. Los griegos, los latinos, los cofrades de la Edad Media francesa, los italianos del Renacimiento, los jesuitas en los colegios, todos han experimentado la necesidad de interpelar al público antes de la representación esencial. Plauto y Terencio la llaman *Prologus*, la Edad Media francesa *Praescentor* o *Protocolo*, los jesuitas *Interpres* o *Prologus* y los italianos *Prologo*¹²².

De hecho, el origen de la loa hay que buscarlo, según Huerta, en el *prologus* del teatro latino e italiano, el cual es equivalente a “los prólogos o introitos”¹²³ que recitan los pastores de[l] [...] teatro del siglo XVI buscando la benevolencia de un auditorio al cual se explicaba el argumento de la obra que iba a presenciar”¹²⁴. En su primera etapa, la loa servía en muchos casos como explicación de la historia a representar. Cotarelo asevera que en este sentido, la loa se inserta en una tradición literaria, cuyo objetivo es la presentación de la obra a escenificar:

Nuestro primitivo teatro, desde que se dio cuenta verdadera de su existencia, siguió la tradición clásica en esto de introducir con breves prefacios las obras que iba produciendo. Por eso Juan del Encina sólo una vez emplea lo que ya, para entendernos, llamaremos *loa*, aunque este nombre no se les dice hasta mucho más tarde¹²⁵.

De acuerdo con Meredith, el vocablo *loa* aparece por primera vez en una obra de Argensola¹²⁶. Es casi al final del siglo XVI que el uso de este vocablo se generaliza y empieza a adquirir los rasgos definitorios que la caracterizan:

¹²⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹²¹ s. v. *loa*, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984. (en adelante citado como *Autoridades*).

¹²² Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, p. 31.

¹²³ Flecniakoska enfatiza la relación prólogo-introito-loa, a tal grado que, según él, son intercambiables: “En las primeras obras del siglo XVI estos prólogos se llaman introitos y muchas veces van acompañados por un argumento. Aunque no se denominen loas, contienen ya los elementos fundamentales de lo que será este género en la primera mitad del siglo XVII”. *Loc. cit.* De hecho, Flecniakoska cita a Agustín de Rojas para señalar cómo los mismos dramaturgos consideran el introito y la loa como iguales: “haciendo introito en ella / que ahora llamamos loa”. *Loa de la comedia*, CE, p. 348.

¹²⁴ Catalina Buezo, *TBA*, p. 13.

¹²⁵ Emilio Cotarelo, *CE*, p. vii.

¹²⁶ “The first occurrence of the term *loa* applied to the prologue of the secular drama is in the *Alejandra* of Lupercio Leonardo de Argensola, written not earlier than 1581. It is, therefore, in the usage of the religious

Es a fines del siglo XVI cuando el término *loa* se generaliza, luego, sobre todo, de la aparición de *El viaje entretenido* (1634, aunque compuesto mucho antes), miscelánea de Agustín Rojas, que incluye como elemento fundamental de su estructura la inserción de varias de estas piezas al hilo del diálogo que mantienen los comediantes Ríos, Ramírez, Solano y Rojas¹²⁷.

Desde los primeros usos de la palabra *loa*, se enfatiza su función esencial como un medio para iniciar la representación. No hay duda en que la principal característica de este género es que actúa como apertura del espectáculo. Ya Cascales señalaba que la *loa* era un género que anunciaba la función, pedía silencio, disculpas por las posibles fallas y también, aunque no en todos los casos, aclaraba algunos aspectos que pudieran ser ininteligibles para el espectador:

sirve para preparar los ánimos de los oyentes a que tengan atención y silencio, y miren con buenos ojos la comedia, y para defender el autor de alguna calumnia, faltas y descuidos que le murmuran, o para explicar algunas cosas intrincadas, que podrían impedir la noticia de la fábula¹²⁸.

La *loa* establece en principio la comunicación con el público. En este sentido, como afirma Spang, es fundamentalmente pragmática porque su intención primaria y básica es señalar al público, por medio de la interpelación directa, el comienzo del espectáculo:

Desde el punto de vista funcional llama la atención el considerable pragmatismo de la *loa*; su función no es, propiamente hablando, dramática sino pragmática, es comparable al exordio de un discurso que también tiene el cometido de crear silencio, de captar el interés y la benevolencia del público¹²⁹.

Flecnikoska también subraya esta propiedad, para él la *loa* funcionaba a modo de apertura de lo ficticio, pues establecía un vínculo directo con el público para dar paso a la representación. Supone, por tanto, el inicio del diálogo entre lo representado y el público y es por ello “un artefacto ficticio”¹³⁰ que abre lugar a las “fábulas e ilusiones” que eran dramatizadas. La presencia en el tablado de los primeros actores suspendía el tiempo y el

drama of the second half of the sixteenth century that any clue to the origins of the *loa* must be sought”. Joseph A. Meredith, *Introito and loa in the Spanish drama of the Sixteenth century*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1928, p. 103.

¹²⁷ Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, op. cit., p. 51.

¹²⁸ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, en García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Planeta, Madrid, 1973, p. 68.

¹²⁹ Kurt Spang, “Aproximación a la *loa* sacramental y palaciega: notas estructurales”, en Ignacio Arellano (ed.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*, Reichenberger, Zaragoza, 1994, p. 12.

¹³⁰ Jean-Louis Flecnikoska, op. cit., p. 32.

espacio real para permitir el acceso al código de la dramatización, siempre con la finalidad de captar la atención del público.

La *captatio benevolentiae* parece constituir el eje esencial de la loa. Esto era claramente percibido por los preceptistas de la época. Así, Alfonso de Carvallo afirma:

Es la comedia siempre dividida
 en Prótesis do va siempre creciendo;
 y estando ya entablada y conocida,
 va Epitasis los casos rebolviendo;
 en Catástrofe es siempre fenecida,
 los casos y marañas descubriendo;
*en la Loa procura con prudencia
 silencio, quietud y benevolencia*¹³¹.

El efecto buscado por la loa es de hecho un componente propio en estas obras. Con frecuencia aparecen fórmulas dirigidas al público para que guarde silencio, perdone los errores y disfrute la función:

Mandad, señores, callar
 y escuchar atentamente,
 ques obra muy de notar
 y della podéis sacar
 ejemplo cualquier viviente.
 Si en la representación
 hubiere falta o errores,
 supla vuestra discreción
 y reciba mi intención
 como en devotos señores.

(*Loa y argumento, CE, p. 397*)

Uno de los mecanismos fundamentales para obtener la benevolencia del público era la risa¹³². De esta forma, muchas de las loas del Siglo de Oro se caracterizan por su comicidad, pues nada más fácil, rápido y eficaz para llamar la atención que lo cómico:

Y [si] no callaren dos horas
 que dura la farsa, ruego
 a Dios yo le vea casado
 con las viejas que les cuento.

(*Loa curiosa, CE, p. 424*)

¹³¹ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Reichenberger, Kassel, 1997, p. 263.

¹³² Es curioso, sin embargo, que en su evolución la loa fue disminuyendo su carácter cómico, con lo cual pierde también eficacia e interés: “las loas sacramentales de la primera mitad del siglo XVII [...] tienen un carácter más popular y jocoso que las escritas en la segunda mitad”. Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, op. cit., p. 171.

Es evidente, en principio, que la loa se define a partir de su finalidad dentro de la totalidad de la representación. Al ser la marca inicial de la escenificación teatral presupone el establecimiento de lo espectacular frente al auditorio. Junto a este primer rasgo suele reconocerse su carácter laudatorio como otra de las propiedades típicas de esta clase de obras, o por lo menos de un gran número de ellas. Para Spang, esto incluso es intrínseco a la definición de dicho género porque es una acepción vigente en la época:

El término *loa* se puede considerar una acepción dramática, por así decir, metonímica, del sustantivo *loa* que ya remite a un aspecto fundamental desde los orígenes del género que es la alabanza. El *Diccionario de Autoridades* dice: “Llámase así [loa] porque su asunto es siempre de alabanza de aquél a quien se dedican”¹³³.

De esta manera, además de su función de apertura de lo ficticio, la loa con frecuencia –aunque no siempre–, es encomiástica¹³⁴. Debe señalarse, sin embargo, que esta cualidad está estrechamente emparentada con la *captatio benevolentiae*¹³⁵ a la que aspiran las representaciones. Para obtener el favor del público, los autores de tales piezas no dudan en enumerar toda una serie de elogios sobre las virtudes de la ciudad en que se presentan, del público, de las obras que van a escenificarse, de los actores, dramaturgos y de todo lo que les pueda ganar el favor de los espectadores:

NIÑA: Ilustre ciudad famosa,
con cuya luz y gobierno
has hecho tu nombre eterno.
[...]
A tu divina presencia,
vengo, señora, cual ves,
a suplicarte me des
de representar licencia.

(Sin título, Agustín de Rojas, *CE*, p. 338)

Justo por la rigidez temática, lingüística y dramática de esta estructura pronto se buscaron variaciones. El carácter de la loa no se mantuvo inmóvil. Debido a lo poco novedoso y monótono que resultaban los elogios una y otra vez repetidos de función en función, poco a poco la alabanza fue trasladándose a la temática misma de estas obras. Así,

¹³³ Kurt Spang, art. cit., p. 10.

¹³⁴ “As its name implies, the *loa* was originally an introductory monologue in praise of the audience or of the occasion to be celebrated”. Ronal E. Surtz, *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1979, p. 144.

¹³⁵ Este aspecto de hecho es enfatizado por la preceptiva de la época. Para Carvallo: “todo debe ir ordenado al fin que dije, que es captar la benevolencia y atención del auditorio”. *Op. cit.*, p. 263.

hay loas en alabanza de las mujeres feas, de la primavera, de los días de la semana, de los dedos, de la lengua, etc. De nuevo, Alfonso de Carvallo observa este hecho, pero insiste en la función esencial de buscar una recepción solícita e indulgente:

Ahora le llaman loa por loar en él la comedia, el auditorio o la festividad en que se hace. Mas ya le podremos llamar así, porque han dado los poetas en alabar alguna cosa como el silencio, un número, lo negro, lo pequeño y otras cosas en que se quieren señalar y mostrar sus ingenios, aunque debe ir ordenado al fin que yo dije, que es captar la benevolencia y atención del auditorio¹³⁶.

La loa es un tipo de obra de funcionalidad múltiple que, según Ignacio Arellano, incluye la *captatio benevolentiae*, la presentación de las compañías, el resumen de la fábula de la comedia, las vicisitudes de los actores, las características y los elementos de la representación e incluso la explicación de algunos conceptos dramáticos esenciales¹³⁷.

En sus inicios, la loa solía caracterizarse por ser escrita por el mismo autor de la comedia o auto sacramental a representar. Sin embargo, esto cambió con el tiempo y es en la época de Agustín de Rojas, cuando según Buezo, “el prólogo o argumento dejará de ser un mero extracto de la comedia escrito por el mismo autor, apareciendo como una pieza suelta que amplía sus temas y motivos”¹³⁸. Así, la loa alcanza una independencia inusitada, lo que quizá también contribuye en su evolución dramática, pues se relaciona de una manera distinta con el conjunto teatral al que se integra:

De la consideración de la loa como parte casi inseparable de la comedia (puesto que el prólogo no quería servir sino de anticipación y síntesis del asunto, de ahí que lo escribiera el mismo dramaturgo) se pasa a una dependencia del conjunto de la representación, o sea, del espectáculo: por consiguiente, en adelante ya no fue necesario que la loa fuera escrita por el propio autor de la comedia, sino que otros ingenios se especializaron en su composición¹³⁹.

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ Debido a que muchas loas son autorreferenciales, Rosa Ma. Pino afirma que éstas tienen una función preceptiva: “pero la prueba más patente de que la loa es un género con una función difusora de conceptos literarios son los numerosos tratados y estudios de teoría de la literatura que utilizan loas como textos básicos para conocer los principios poéticos de un escritor e incluso de una época. Así, y por citar unos pocos, M. Newels, F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, M. Romera-Navarro, A. A. Parker, B.W. Wardropper o J. G. Weiger”. Rosa María Pino, “Apuntes sobre una función preceptiva de las loas”, en *Apuntes sobre la loa...*, *op. cit.*, p. 83. Hay que advertir, no obstante, que ésta no es una función, sino un rasgo, compartido además por toda la serie genérica del teatro cómico breve. No es intención de las loas difundir nociones literarias, sino simplemente hacer uso de ellas para una mayor efectividad cómica.

¹³⁸ Catalina Buezo, *TBA...*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁹ Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 51.

La loa no sólo cambió temática y funcionalmente¹⁴⁰, sino que también se transformó en su estructura. De esta manera, “formalmente, la loa pasa del monólogo recitado y de versificación uniforme al diálogo polimétrico por influencia del entremés”¹⁴¹. En este sentido, la loa:

De origen independiente y tan antiguo como el entremés [...] en sus principios era un monólogo recitado al empezar la función [...] Junto a las loas que mantienen la forma primitiva –versificación uniforme, monólogo, recitación– hallamos otras en que entran los elementos de diálogo, polimetría, canto, baile y vestimenta de capricho que habían desarrollado las otras formas del teatro menor¹⁴².

Esta independencia, sin embargo, no fue del todo benéfica, pues se transformó gradualmente hasta perder su temática, estructura y función inicial, absorbida por las exigencias dramáticas que la fueron metamorfoseando en entremeses, bailes o mojigangas:

Por consiguiente, se producen varios fenómenos en la segunda mitad del XVII: las loas se asimilan a los bailes entremesados; por entonces el baile entremesado en boga es la mojiganga, que consigue el estatuto de género independiente; loas y mojigangas tienen funciones y características semejantes. De ello se desprende que presumiblemente la mojiganga dramática recogiera las funciones de la decadente loa, género que se asimila con Quiñones de Benavente al entremés y más tarde al baile teatral. Esto explicaría la inclusión en algunas mojigangas de personajes que solían aparecer en las loas, como el Silencio o el Aplauso. Con todo, los interlocutores de las loas son normalmente los actores, porque en esencia la loa no es un género teatral sino un “prólogo a la representación”. De ahí que acabe o confluyendo con el entremés o con otros géneros escénicos con conflicto dramático que de él se derivan (el baile y la mojiganga)¹⁴³.

Es a principios del siglo XVII que la loa empieza a difuminarse en otros géneros y a perder los rasgos esenciales que la caracterizaban como un género independiente. De hecho, poco a poco pierde sus propiedades temáticas y estructurales. Por lo que es reconocida sólo por su función de apertura:

¹⁴⁰ Debe señalarse además que en sus inicios por la simplicidad de sus mecanismos, las loas son en su mayoría anónimas, pero conforme se fue haciendo más compleja y rica su forma y función, fue cultivada por algunos de los autores más importantes del teatro cómico breve: “en principio, las loas eran anónimas pero al ir adquiriendo valor y especificidad como género, los autores no dudaron en darles su nombre y baste recordar a Agustín de Rojas, Quiñones de Benavente, Calderón, Lope, Diamante, Marchante..., etc. Este aumento de categoría coincide, precisamente, con una progresiva complicación desde simples monólogos, al principio, a formas más complejas, próximas al entremés del que, a veces, es muy difícil distinguirla”. José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, *op. cit.*, p. 275.

¹⁴¹ *Loc. cit.*

¹⁴² Hannah Bergman, *REB...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴³ Catalina Buezo, *TBA*, p. 15.

La loa desaparece progresivamente de los tablados desde 1617 –las que compone Quiñones de Benavente son asimilables a los entremeses. Por esos años se afianza como género dramático independiente del entremés el baile dramático¹⁴⁴.

Es por ello que Flecniakowska tiene que dar por concluida su investigación a mediados del siglo XVII: “el propio Flecniakowska reconoce tener que concluir su investigación sobre 1645, pues en esa fecha la loa se comporta ya más como un *entremés con figuras* que otra cosa”¹⁴⁵.

Tordera y Rodríguez explican el desvanecimiento y la asimilación de la loa en otros géneros por su incapacidad para renovarse tanto funcional como estructuralmente. Desde su perspectiva:

La rigidez de su estructura no favorecía, claro está, su constante regeneración ante un público ávido de “pasma” y novedad [...] Uno de sus cometidos (la “*captatio benevolentiae*”) no hace sino acentuar la inflexibilidad del género. Otro (la risa) está suficientemente asumido por los géneros adyacentes (entremés, mojiganga)¹⁴⁶.

A ello se suma su “ineficacia dramática”, pues tal como señala Buezo: “en esencia la loa no es un género teatral sino un ‘prólogo a la representación’. De ahí que acabe o confluyendo con el entremés o con otros géneros escénicos en conflicto dramático que de él se derivan (el baile y la mojiganga)”¹⁴⁷. Este hecho se explicita por la inexistencia de continuidad de este género, el cual parece haber desaparecido del todo de la escena teatral. Las hipótesis son múltiples, pero casi todas apuntan a su extremada rigidez estructural y funcional:

Su “ineficacia dramática” es posible se pruebe por el hecho de que *no tiene tradición de continuidad en el teatro posterior*, frente a la “resistencia” de géneros tan susceptibles a la pervivencia metamorfoseada, pero manteniendo sus claves dramáticas, como serían el entremés o la mojiganga¹⁴⁸.

Como todas las formas del teatro breve, la loa supone la puesta en juego de múltiples elementos y códigos para la creación de una forma con muchas y muy distintas funciones, matices temáticos, procedimientos, etc., que dan cuenta de su maleabilidad y movilidad como género teatral:

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 13 y 14.

¹⁴⁵ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁶ *Loc. cit.*

¹⁴⁷ Catalina Buezo, *TBA*, p. 15.

¹⁴⁸ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 32.

los múltiples aspectos de la loa, sus objetivos y categorías (habría que estudiar también las mezclas genéricas) [...] van, pues, más allá de las consabidas funciones propiciatorias o cómicas. Desde la *captatio benevolentiae* del público del corral y la provocación a risa con una loa en alabanza del cerdo o la mosca, hasta la identificación de las misiones política y religiosa en los monarcas españoles, pasando por la preceptiva teatral y la lección teológica, las loas contienen una riqueza de matices, ideas y registros poéticos dignos de la mayor atención¹⁴⁹.

A pesar de su diversidad, Cotarelo –y Huerta siguiendo su modelo– propone una clasificación de la loa en la que distinguen cinco tipos. Por el contrario, Arellano sólo hace mención de tres. En este trabajo se retoma la primera tipología por considerar que es la más integradora:

- 1) Loa sacramental: “así llamadas por anteceder siempre a la representación de los autos en la fiesta del Corpus, por haberse conservado unidas a éstos en las colecciones también escasas que de ellos se formaron”¹⁵⁰. Se caracterizan por su contenido alegórico y teológico, de acuerdo con la fiesta de la que formaban parte.
- 2) Loa religiosa: denominada así por Huerta, sus temas se centraban en la Virgen, Jesucristo y los Santos. “Devotas, aunque no sacramentales, son algunas loas que se escribieron para acompañar las representaciones del Nacimiento, poco frecuentes en el siglo XVII”¹⁵¹.
- 3) Loa para fiestas reales: destinadas a anteceder las representaciones para el rey, suelen “finalizar con un canto a las excelencias de los monarcas o los personajes regios”¹⁵².
- 4) Loa para casas particulares: se representaban en fiestas de carácter familiar como bodas y bautismos.
- 5) Loa de presentación de compañías: de carácter metateatral, “son las que se ajustan con mayor propiedad a la estructura profunda del género. De su examen se extraen numerosos datos en torno a las formas de representación y otros aspectos relacionados con ella”¹⁵³.

¹⁴⁹ Ignacio Arellano, “La loa”, *Ínsula*, 639-640 (2000), p. 9.

¹⁵⁰ Emilio Cotarelo y Mori, *CE*, p. xxiv.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. xxx.

¹⁵² Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 51.

¹⁵³ *Loc. cit.*

Las loas que aquí interesan son aquellas de carácter cómico. No todas las loas presentan dicho rasgo que, de hecho, es una de sus propiedades esenciales para incluirlas en la serie genérica de teatro cómico breve. Podría parecer que algún tipo de loas por su clase, por ejemplo las sacramentales, están excluidas desde el principio; sin embargo, no pocas veces actúan como paródicas o irónicas con respecto al auto que acompañan. También podría pensarse que las loas para fiestas reales sólo intentan exaltar las magnificencias de la nobleza; no obstante, tampoco es siempre así. En la loa para la fiesta burlesca *Las bodas de Orlando* no sólo impera la comicidad, sino que incluso hay una burla un tanto descarada de la posible esterilidad del rey. Así, no importa el tipo al que pertenezcan, sino si presentan como una de sus funciones la de hacer reír al público frente al que son escenificadas.

1.2.3 Mojiganga

A diferencia de los otros géneros del teatro cómico breve, la mojiganga¹⁵⁴ carece de definición como forma teatral en los diccionarios de la época:

La aparición del término –no de la realidad a la que aludía– puede fijarse aproximadamente, teniendo en cuenta diversa documentación coetánea [...], a principios del primer decenio del siglo XVII. Sin embargo, ni Covarrubias en su Tesoro (1611) ni otros lexicógrafos coetáneos registran esta palabra¹⁵⁵.

Durante los primeros años del siglo XVII refería, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, a la “fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales. Por alusión se llama cualquier cosa ridícula, con que parece que alguno se burla de otro”¹⁵⁶. La primera acepción da cuenta de que, hasta entonces, la mojiganga era identificada como un espectáculo público caracterizado por los vestuarios estrafalarios y grotescos de sus participantes. En la descripción de una mojiganga que se presentó un martes de Carnestolendas, Cotarelo cita un documento que describe cómo unas personas salieron: “a caballo con máscaras y trajes muy peregrinos, dando vuelta por la plaza, corriendo como locos de un cabo a otro sin

¹⁵⁴ De hecho, afirma Cotarelo, la etimología de tal palabra no sólo resulta inadecuada sino que además en nada parece contribuir a la explicación de las obras así designadas: “la etimología del vocablo nos parece poco acertada. Ni la estructura, ni el sentido de la voz, nos conducen a derivación semejante”. Emilio Cotarelo, *CE*, p. ccxcl.

¹⁵⁵ Catalina Buezo, *Mojiganga dramática...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁶ *s. v. mojiganga, Autoridades*.

ningún orden y mucha confusión”¹⁵⁷. Ya en este somero relato se apunta a lo que habrá de definir la mojiganga teatral: los atuendos ridículos y el comportamiento disparatado y burlesco de sus personajes.

Diversos autores que se han acercado a este género dramático coinciden en señalar que el desarrollo de la mojiganga teatral se produce a partir de estas celebraciones públicas. Así lo aseveran Corominas y Rodrigo Caro, también lo reafirman Cotarelo y Buezo: “el desarrollo de la mojiganga como género literario es posterior á la fecha en que hemos visto aparecer como desahogo popular. Y que primero se representaron con frecuencia en los días de Carnaval”¹⁵⁸. Sin duda, la aseveración de Asensio de que el Carnaval es el generador del teatro cómico breve resulta más que adecuado para señalar el origen de la mojiganga, pues es incuestionable que ésta pasó de tal festividad a las representaciones teatrales.

Este vocablo polisémico, además con una etimología confusa, cuenta, según Corominas¹⁵⁹, con cuatro acepciones que, aunque tienen en común la noción de teatralidad, ninguna remite, según Huerta Calvo, a la forma dramática del teatro breve. Si bien no hay coincidencia en su definición, sí la hay en su origen, pues “se trata de un espectáculo que pasa de la calle a los tablados como pieza teatral breve”¹⁶⁰. La mojiganga:

era en su origen un entretenimiento no dramático¹⁶¹ que luego se agregó a entremeses y bailes y dio nombre a alguno de ellos. Se usa la palabra en 1637 en el sentido de “máscara” o procesión de comparsas ataviadas con trajes de capricho, y este elemento es el que se halla en las mojigangas teatrales¹⁶².

Sólo hacia finales del siglo XVII se fijan los dos significados más frecuentes de esta palabra: “como festejo carnavalesco y como pieza teatral breve”¹⁶³. Lo cual resulta sorprendente porque en las representaciones de la época ya formaba parte básica del espectáculo.

¹⁵⁷ Emilio Cotarelo, *CE*, p. ccxcii.

¹⁵⁸ *Ibid.*, ccxciii.

¹⁵⁹ Cf. s. v. *mojiganga*, *Corominas-Pascual*.

¹⁶⁰ Catalina Buezo, *Mojiganga dramática...*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶¹ La traslación de la calle al escenario implicó una reelaboración de sus elementos, pues “el paso del tablado a la escritura necesariamente fomentaba más la letra que lo coreográfico [...] Esto no excluye que gran parte de las mojigangas dramáticas contengan una trasposición casi literal de sus homónimas callejeras, y en éstas sí que privaban lo paraverbal sobre lo argumental”. *Ibid.*, p. 123.

¹⁶² Hannah Bergman, *REB*, p. 26.

¹⁶³ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 60.

Catalina Buezo, en su extenso estudio monográfico, ofrece una definición muy elaborada de lo que ella concibe como este género teatral¹⁶⁴, para ella es un:

texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco, con predominio de los elementos paraverbales –escenografía, coreografía, música, trajes– sobre lo argumental, representado para fin de fiesta¹⁶⁵.

A pesar de que la mojiganga pone mayor énfasis en la presentación de personajes, vestuarios y cierto caos carnavalesco, eso no impide que alcance una elaboración y construcción dramática compleja –basta con pensar en las mojigangas de Calderón:

La elementaridad dramática de la mojiganga, basada en el caos del movimiento y del ruido y en los vestidos ridículos y bufonescos, no impide la existencia de mojigangas con una trama de cierta elaboración¹⁶⁶.

En este sentido, la mojiganga se caracteriza por conservar: “de su origen carnavalesco el carácter estrafalario y su condición de secuencia temporal de libertad, pero a partir de ahí se bifurca en múltiples variantes, de las que la escénica es sólo una”¹⁶⁷. Pues de hecho, el espectador espera ver en escena lo que ha visto representado en los espacios públicos: “la mojiganga teatral tenía la obligación de rememorar a los espectadores los aspectos plástico-visuales que acostumbra a ver en estas mascaradas y en las comparsas callejeras”¹⁶⁸.

Una de esas variantes se acerca por asimilación al entremés, pues como los demás géneros de esta serie, poco a poco va adquiriendo propiedades de tal forma nuclear: “algunos elementos del entremés, género de cuyos ‘residuos’ se nutre y del que a veces sólo se diferencia por su énfasis en lo espectacular y paraverbal”¹⁶⁹. La diferencia se encuentra en su vistosa representación y en su afán por crear una atmósfera carnavalesca; por ello, en muchos casos, la mojiganga dramática posee el rasgo inconfundible del “desfile” de personajes tipo que se produce con la finalidad de recrear la atmósfera de dichas festividades. Esta parte del espectáculo teatral, señala Bergman, sacrifica el argumento por

¹⁶⁴ Ella misma acepta, no obstante, que “con todo, esta definición no abarca todo el *corpus* que estudiamos, porque bastantes mojigangas, como más arriba se indicó, son de tipo entremesado o, para ser más exactos, entremeses que tienen o bien un estribillo intercalado o un final de mojiganga”. Catalina Buezo, *Mojiganga dramática...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

¹⁶⁷ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁸ Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶⁹ Catalina Buezo, *Mojiganga dramática...*, *op. cit.*, p. 19.

la representación, en el sentido de que “el efecto depende de la música, del baile, de la decoración escénica, de la iluminación artificial, de los vistosos trajes de fantasía”¹⁷⁰.

La música, como se verá también en la jácara, tiene tal importancia que, según Buezo, se caracteriza por un tañido específico, lo que la acerca a otra forma del teatro breve: el baile. La mojiganga es la conjunción de muy diversos aspectos, entre los que destaca: el tono burlesco por las figuras ridículas que en ella desfilan: “la presencia de mitologías y personajes exóticos disfrazados caracteriza las mojigangas”¹⁷¹; Lobato califica a estos personajes como estafalarios, chocantes, extraños “ajenos a la realidad y pertenecientes en buena medida al mundo del *non sense*”¹⁷². Tipos carnavalescos de la cultura popular, reconocibles por un público que de inmediato los asocia a la noción de fiesta.

Tan importantes como los personajes son los trajes que usan, que por su origen callejero acentúan la importancia de sus protagonistas y actúan en cierta forma de manera simbólica de acuerdo con un código reconocible por el público. Tanto el vestuario que usan como muchos de los accesorios pueden ser calificados de icónicos:

lo mismo puede decirse de los complementos que identifican al personaje, capaz todo ello de presentar ante los ojos del espectador lugares, alimentos, abstracciones alegóricas, mitos, razas diversas, figuras de la tradición literaria y personajes del folklore¹⁷³.

Finalmente es necesario señalar lo esencial de la música y la coreografía, pues el desfile, aunque carente en su mayor parte de una línea argumental, exigía enfatizar el carácter festivo de esta especie de procesión burlesca, lo cual se lograba por medio de la presencia de canciones, bailes y estribillos que contribuían a reiterar esa atmósfera carnavalesca y popular.

En resumen, Buezo señala los aspectos que ella considera más relevantes en la caracterización de la mojiganga dramática, la que:

como su homónima callejera, camina hacia una situación de alegría final y de bullanga [...] Tiene una estructura musical y de baile en desfile o para-desfile: se inicia con una canción y las intervenciones musicales vertebran las escenas, para acabar con una estudiada escenografía grotesca que desborda el escenario. Se

¹⁷⁰ Hannah Berman, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷¹ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 62.

¹⁷² Ma. Luisa Lobato, “La mojiganga”, *Ínsula*, 639-640 (2000), p. 18.

¹⁷³ *Loc. cit.*

inscribe, pues, en la estética de lo grotesco y presenta la ficción del espectáculo total y participativo dentro de la fiesta teatral barroca¹⁷⁴.

Desde esta perspectiva, la mojiganga se presenta como un género híbrido con diversas funciones, una de las cuales era hacer reír, pero también mostrar las posibilidades espectaculares de este género. En resumen son tres los rasgos fundamentales de la mojiganga:

- 1) Un texto versificado de temática burlesca.
- 2) Una preeminencia de lo espectacular sobre el asunto.
- 3) Un lugar específico en la representación: el final.

Todos ellos han sido más o menos analizados. Sin embargo, se ha hecho muy poco énfasis en el lugar de estas piezas en el espectáculo global, pues: “la mojiganga de ser regocijo privativo del Carnaval, que se extiende a Pascua de Navidad y Corpus, pasa a ser el componente habitual que despide a los espectadores una vez terminada la comedia”¹⁷⁵.

Sin duda, no es arbitrario que se haya elegido la mojiganga como el cierre de la fiesta teatral. De alguna forma debe presentar rasgos comunes con la loa, ya que ambas construyen el círculo de la representación. Pareciera que las mojigangas, con su exuberancia plástica, su temática burlesca y grotesca desenfrenada actúan en cierta forma como la loa, pero a diferencia de ésta, no abren el espacio de la ficción, sino que con su confusión y caos evidencian el carácter espectacular del mismo y de esta forma rompen la ilusión creada durante varias horas:

ALMA Y ÁNGEL: Todo lo hagan bulla,
voces e instrumentos,
que en fines de fiesta
hay siempre mal pleito.
(Pedro Calderón de la Barca,
Las visiones de la muerte, EJM, p. 384)

La evidente intensificación de lo espectacular por los disfraces, por la música y por el despliegue escénico de los personajes pareciera manifestar a los espectadores que ya no se encuentran frente a una transición, sino frente al término apoteósico del espectáculo.

Como todos los géneros del teatro cómico breve, “por lo estrecho del círculo en que se movía, dado el carácter burlesco de los temas, ocasionó un rápido agotamiento de ellos,

¹⁷⁴ Catalina Buezo, *TBA*, p. 22.

¹⁷⁵ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, *op. cit.*, p. 182.

punto que aludieron a fines del siglo XVII los autores”¹⁷⁶. Debido a esto, “hasta fines del siglo XVII se puede hablar de ‘mojigangas’ como tales; luego, más apropiado es el término ‘fin de fiesta’ o ‘sainete’”¹⁷⁷. Es decir, que el término teatral con que eran designadas nació casi al mismo tiempo que su muerte en los escenarios. De nuevo, como la loa, la rigidez temática y estructural de este género lo condenó a una desaparición de los tablados también por su ineficacia dramática, incluso a pesar de que tomó muchos de los recursos del entremés para una mayor efectividad teatral.

1.2.4 Baile

Una de las acepciones del vocablo *baile*¹⁷⁸ en el *Diccionario de Autoridades* muestra la inequívoca concepción de esta palabra como una pieza teatral corta cuyos componentes esenciales son el canto y la coreografía: “el intermedio que se hace en las comedias españolas entre la segunda y tercera jornada, cantado y bailado y por ello llamado así”¹⁷⁹. Por esta precisa caracterización, Huerta Calvo afirma que “se trata de una de las especies mejor definidas por los tratadistas”¹⁸⁰.

El significado de baile citado y la aseveración de Huerta podrían hacer suponer que tal clase de obras dramáticas son fácilmente reconocibles y que sus elementos son evidentes para quienes los leen o estudian. No obstante, por la mezcla y traslación de algunas propiedades de unos géneros a otros, así como por la evolución propia de cada una de estas piezas, no siempre es así. En este sentido, Cotarelo señala ya en su definición la caracterización general de estas piezas, las cuales son un “intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y sobre todo el baile propiamente dicho”¹⁸¹. A pesar de los rasgos comunes de tales textos, Cotarelo también

¹⁷⁶ Emilio Cotarelo, *CE*, p. cccv.

¹⁷⁷ Catalina Buezo, *TB.*, p. 102.

¹⁷⁸ Los significados restantes son: “el festejo al que varias personas concurren con el objeto de danzar y bailar o el acto en sí de bailar” y “El que se baila según el tañido que se hace o toca con algún instrumento del cual toma el nombre, como *chacóna*, *jácara*, *canario*, *minué*, *contradanza*, *pavana*, etc.”. Mientras unos pretenden que sea derivado del griego *Ballo* (echar, arrojar), otros, como Pellicer y Covarrubias dicen que viene del latín *bajulo* (cargar, ayudar, transportar). Gaspar Merino Quijano, *Los bailes dramáticos del siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981, p. 129.

¹⁷⁹ s. v. *baile*, *Autoridades*.

¹⁸⁰ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 51.

¹⁸¹ *Loc. cit.*

distingue varios matices que al mismo tiempo evidencian una tipología que es resultado de la evolución del género:

puede ser monólogo o dialogado como el entremés, pero siempre es más corto, y la letra, acomodada para el canto, unas veces constituye todo el intermedio y otras sólo una parte. Había, pues, bailes todos *cantados* y otros en parte hablados, que se llamaron *entremesados*¹⁸².

A partir de esta declaración se pueden establecer:

- 1) Diferentes formas en su construcción dramática
- 2) Brevedad que lo diferencia del entremés
- 3) El canto como un elemento parcial
- 4) El canto como un elemento total

Por tanto, no se puede decir que exista una forma única y precisa de lo que debe ser entendido por baile, pues si bien suelen reconocerse como fundamentales el baile y el canto, también se debe señalar que estos aspectos conviven con otros que lo hacen una forma plural y mudable.

La escenificación del acto de bailar, según Cotarelo, es resultado de la afición de los españoles por este esparcimiento¹⁸³. Este gusto fue llevado a los tablados desde las primeras obras teatrales, pues “los orígenes de esta modalidad se remontan a las danzas, tanto aristocráticas como populares, de la Edad Media, incorporadas más tarde al teatro de Encina, Fernández y Gil Vicente”¹⁸⁴. Poco después habrían de aparecer también en otras piezas dramáticas, pero por su “lascivia” y “deshonestidad”¹⁸⁵, “fueron eliminándose de las comedias, refugiándose en los entremeses”¹⁸⁶. De nuevo, son los mismos textos los que dan cuenta de lo reprochable de estos movimientos en escena:

De la cintura abajo Dios le perdone.
Como murmuraciones son los bailes,
que empiezan blandamente, y vale luego
toda bellaquería como en quínolas.

¹⁸² Emilio Cotarelo, *CE*, p. clxiv.

¹⁸³ “España [...] siempre tuvo fama de cultivar este arte, como lo prueban los repetidamente citados pasajes de Marcial, Juvenal, Horacio y otros autores clásicos, no perdió el gusto por él durante la Edad Media, según acreditan textos de San Isidoro, y más que han sido recogidos por eruditos arqueólogos cual Pascual Rodrigo Caro”. *Ibid.*, pp. clxiv y clxv.

¹⁸⁴ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 52.

¹⁸⁵ Esto tiene que ver con la adopción del baile y no de las danzas: “El baile, pero no el ordenado, grave y ceremonioso de las danzas aristocráticas, sino en el expresivo, espontáneo y ruidoso que es el del pueblo”. Emilio Cotarelo, *CE*, p. clxxv.

¹⁸⁶ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 53.

(Hurtado de Mendoza, *El examinador Miser Palomo*, TB, p. 149)

En su primera etapa, los bailes estaban insertos como final del entremés, del cual eran autónomos. A finales del siglo XVI y principios del XVII, según Merino Quijano, era ya frecuente encontrar entremeses que terminaban en bailes¹⁸⁷ y no en golpes como solía suceder:

El baile (pieza teatral) tuvo un desarrollo interesante [...] Al principio era independiente del entremés: una breve composición lírica cuya letra indicaba (aunque no siempre) los movimientos coreográficos. Se ejecutaba suelto o al final del entremés, sin más nexo que una sencilla declaración hecha en los últimos versos del entremés de que había llegado el momento de bailar¹⁸⁸.

Este tipo de baile carecía de un nexo preciso con la pieza en la que era incrustado, a tal grado que incluso algunos de ellos indican con acotaciones muy escuetas la presencia del baile:

LUCAS: No sé, pardiez.
 Vaya un bailecillo al uso,
 que por mí bailará Inés,
 Francisca o como se llame.

FRAN: Canten que yo bailaré.

(Empiezan a tañer y bailar, con que se entran y se da fin)

Debe advertirse, sin embargo, que este procedimiento pervivió hasta muy entrado el siglo XVII. De hecho, no es raro encontrar en los entremeses de Quiñones de Benavente finales en baile sin más indicación que el acto de bailar:

DON ESTEFANÍO: No, no me las beses,
 que también hay quien dé en los entremeses.
 Báilese y dése muestras del contento.

FRANCISCA: Vaya una letra al son del instrumento.

(hacen un baile, o baila una sola, con que se da fin)

(CE, Los sacristanes Cosquillas y Talegote, p. 599)

Pronto se desarrolló otra variante de los bailes que acompañaban a los entremeses. En tales textos se establecía un claro nexo argumental entre ambas piezas, pues se ligaban

¹⁸⁷ “En el XVI ya había entremeses que acaban en baile y a comienzos del XVII, según diversos contratos en los que se le especificaba, vemos que ya iba cobrando carta de costumbre esta terminación en baile del entremés”. Gaspar Merino, *op. cit.*, 163.

¹⁸⁸ Hannah Bergman, *REB*, p. 21.

“haciendo en la letra del baile alusión al asunto del entremés”¹⁸⁹. Tal es el caso de los entremeses *Los condes*, *Los alcaldes* y *La burla del pozo*. En dichas obras hay un baile que refiere al tema y los personajes del entremés con que se representaban.

El baile fue adquiriendo cierta forma y temática particular. En una tercera etapa, este género se caracterizó por transformarse de una mera referencia o descripción coreográfica a la representación de un pequeño argumento que generalmente era “una metáfora sostenida que se prestaba a la aplicación satírica, pasándose del monólogo cantado al diálogo”¹⁹⁰. Estos cambios suponían ya la delineación de un cierto tipo de obras que pronto fueron reconocidas como un género caracterizado por la música, el canto y el baile; los cuales se estructuraban a partir de una pequeña trama metafórica y/o satírica¹⁹¹:

Cuando la parte hablada se integra en el canto y en el baile, entrelazándola a lo largo de toda la pieza, en unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos, la pieza cobra plenitud estructural como género¹⁹².

Aunque sin duda el elemento más evidente de su identificación como una clase genérica específica es cuando se separa del entremés: “como género literario el Baile nace cuando se independiza del entremés y pasa a ocupar uno de los intermedios”¹⁹³. Según Cotarelo, esta disociación carece de una fecha exacta; no obstante, si bien según él, no se puede “precisar el año, es cierto que en 1616 estaba ya consumada la separación, pues existen bailes impresos en dicho año”¹⁹⁴.

Un ejemplo paradigmático de estas piezas es el baile de *La capitana*, en el que se presenta una larga metáfora sostenida sobre las mujeres que despojan a los hombres de su dinero. En esta pieza las mujeres preparan una especie de batalla naval y cuando ven acercarse un hombre lo combaten hasta quitarle su bolsa. A la par del canto puede observarse la detallada descripción de los movimientos coreográficos que se enlazan con las acciones y les dan una mayor comicidad y fuerza dramática. Por sus posibilidades teatrales, al satirizar con canto y baile un gran número de oficios, personajes, costumbres y

¹⁸⁹ Catalina Buezo, *TBA*, p. 19.

¹⁹⁰ *Loc. cit.*

¹⁹¹ “Como era natural, fueron preferidos aquellos asuntos que, dando facilidades al maestro de bailes para disponer las mudanzas y lazos, no dejasen al poeta desprovisto de medios para emplear la sátira social o el chiste sin mayor alcance”. Emilio Cotarelo, *CE*, p. ccxxl.

¹⁹² Gaspar Merino, *op. cit.*, p. 736.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 735.

¹⁹⁴ Emilio Cotarelo, *CE*, p. clxxxiii.

situaciones de la época, esta clase de baile “tuvo vida larguísima; con algunas modificaciones se cultivaba todavía a finales del siglo”¹⁹⁵.

En su estadio final, el baile se caracteriza por adoptar algunos rasgos entremesiles: “la última etapa en la evolución del baile se presenta con ‘el baile entremesado’ o ‘entremés cantado’, en el que, con un breve argumento, casi todo el diálogo es cantado, insertando romances, cancioncillas y bailes populares”¹⁹⁶. Es con Luis Quiñones de Benavente que éste adquiere sus rasgos característicos. A diferencia de las otras formas del teatro cómico breve, el baile presenta una mayor autodeterminación genérica, por lo que puede percibirse una particular absorción de las posibilidades dramáticas del entremés: “Luis de Benavente, ‘metrópoli de bailes’ –en palabras de Hurtado de Mendoza–, es el encargado de fijar al género [...] A tal punto que, si al principio era el baile el que formaba parte del entremés, será luego el entremés el que se introduzca en el baile”¹⁹⁷.

En esta fase final, como ya se mencionó, el baile suele denominarse tanto *entremés representado* como *baile entremesado* o *entremés cantado*. Como bien señala Bergman, las diferencias no sólo son nominales sino que son producto de distintas temáticas, motivos, personajes y estructuración de sus componentes:

Las diferencias entre *entremés representado* y *entremés cantado* (baile entremesado) no se limitan al mayor o menor empleo de música y movimiento rítmico. Los temas de una y otra forma se encaminan por senderos distintos. Mientras el *entremés representado* continúa ocupándose de tipos populares y escenas costumbristas presentados de una manera más o menos realista, el *entremés cantado* de Benavente recoge la fórmula satírica [...] hacer desfilar ante una especie de juez una serie de figuras que encarnan de modo esquemático debilidades humanas. El *entremés cantado* se aparta del realismo hacia lo abstracto, la alegoría, la fantasía¹⁹⁸.

Es en este periodo que el baile adquiere su mayor reconocimiento y riqueza. Pero esos mismos rasgos que lo singularizan pronto habrían de agotarlo como género. Su carácter alegórico lo confinó a una esfera cada vez más abstracta y fantástica en la que los asuntos y motivos resultan, a pesar de sus variaciones, repetitivos y poco novedosos. De esta manera:

¹⁹⁵ Hannah Bergman, *REB*, p. 22.

¹⁹⁶ Catalina Buezo, *TBA*, p. 19.

¹⁹⁷ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 53.

¹⁹⁸ Hannah Bergman, *REB*, p. 24.

Llega a la cumbre con Quiñones y hacia la mitad del siglo estaba en pleno auge; aunque continúa viviendo a lo largo del siglo, gastados y agotados los asuntos, morirá definitivamente en el primer tercio del siglo XVIII con la aparición de los sainetes costumbristas¹⁹⁹.

Se reconoce como característico del baile dramático, por tanto, la presencia fundamental de canciones y coreografías; aunque según Quijano, éste adquiere una verdadera forma teatral siempre y cuando “junto a la integración simultánea del canto y del baile, se desarrolle a la vez una acción por medio de unos personajes”²⁰⁰. De hecho, afirman Rodríguez y Tordera, en el baile dramático es necesario reconocer al menos cuatro componentes:

- 1) Integrante hablado o recitado
- 2) Integrante musical
- 3) Integrante cantado
- 4) Baile propiamente dicho

En distintos casos predominará uno u otro, pero los cuatros se presentan como características recurrentes de éstos, por lo que la definición y taxonomía de este tipo de obras tendría que tomarlos en consideración.

La riqueza del baile y su popularidad parecía encontrarse en dos rasgos peculiares: su uso de la métrica, en general de tres a cinco grupos estróficos, y su temática, “la sátira moral en forma alegórica”²⁰¹. De hecho, señala Huerta, éste es un aspecto genérico que lo diferencia claramente de las otras formas del teatro breve, pues como característica singular: “el baile derivará hacia una línea fantástica y abstracta, sin abandonar, empero, la intención satírica”²⁰². No obstante, al mismo tiempo esta característica también agotó el género, pues su temática estaba muy restringida por su abstracción y carácter alegórico.

¹⁹⁹ Gaspar Merino, *op. cit.*, p. 736.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 54.

²⁰² *Loc. cit.*

1.2.5 Jácara

La jácara, al igual que las diversas formas del teatro breve, presenta cierta indeterminación en sus fronteras genéricas y en los distintos códigos que operan al momento de ser llevada a la representación. A pesar de esta movilidad, debe reconocerse, sin embargo, la nula dificultad que existe para definirla a partir del vocablo del que se origina, pues como afirma Corominas, “no creo que con estos antecedentes nadie dude de que *jácara* es una palabra derivada de *jaque* ‘rufián’, según ya conocieron *Aut.*, Cotarelo, Rodríguez Marín y el propio Salillas”²⁰³.

La jácara, en su modalidad dramática, designa a un género teatral que ha sido definido como “romance o entremés breve, de tono alegre, en que suelen contarse hechos de la vida airada”²⁰⁴. Según Rodríguez y Tordera, el vocablo “ofrece pocas dificultades”²⁰⁵ con respecto a su origen, desarrollo y su referencia a una “forma literaria-musical”. Cotarelo, al explicar la historia de este género, señala sin vacilar que la palabra *jaque* es de origen de germanía, connotando siempre un sentido burlesco implícito en la voz *jaque* con la que se designaba a los “guapos y valientes” del hampa por su constante aire de reto y desafío. En igual sentido se utilizaron las palabras *mate* y *matante*. En ambos casos se trata de un campo semántico en relación de intersección con el de la picaresca, el cual, como acota Cotarelo, “es más alegre y ruidosa y menos criminal”²⁰⁶.

Derivada de los romances de germanía, aquellas composiciones de tema rufianesco, la jácara “nació como género poético popular en el que se cantaban las pericias de algún matón o maleante de baja estofa, a modo de parodia del romance heroico”²⁰⁷. Tordera, Rodríguez y Alfie subrayan:

el parentesco de la jácara con el romance, solamente que vertido éste a lo canallesco, y del que se conserva no sólo una serie de elementos formales, sino también la alusión directa, erigiéndose explícitamente en parodia del caballero andante²⁰⁸.

²⁰³ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Gredos, Madrid, 1989, t. 3, p. 478.

²⁰⁴ Definición de Corominas Pascual, *apud* Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 55.

²⁰⁵ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 68.

²⁰⁶ *Loc. cit.*

²⁰⁷ Héctor Urzáiz Tortajada, “Matones y rufianes a escena: la jácara dramática”, *Ínsula*, 639-640 (2000), p. 10.

²⁰⁸ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 70.

Este tipo de composición genera una nueva modalidad que une las características de esta forma lírica con la dramática. De esta manera, se integran en principio las características atribuidas a estas obras líricas por Corominas: “composición poética, que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Úsase mucho el cantarla entre jaques”²⁰⁹, y elementos que permiten su representación.

La transformación de este género poético en dramático se produce paulatinamente y dentro, como ya se señaló, de una estructura de representación mayor:

La vinculación a la representación se produce –como los otros géneros teatrales– de manera progresiva. En un entreacto o más comúnmente, al acabar la comedia un actor irrumpía en el tablado a ‘echar la loa’, esto es, “a cantar un romance que narraba la fechoría de tipos criminales”²¹⁰.

La explicación de esta traslación genérica, señalan Rodríguez y Tordera, se encuentra en que este tipo de composición “sube al escenario de corral debido a su popularidad”²¹¹. Así, de una forma poética pasó a otra de carácter dramático²¹², en la que a sus propias características textuales se sumaron otras de índole teatral que transformaron su naturaleza inicial. La vinculación de esta forma a la representación, afirma Huerta, dio lugar a diversas formas y posibilidades teatrales, que, sin embargo, siempre estuvieron determinadas por los rasgos propios de la forma lírica de la que se derivó. En su forma dramática, según Catalina Buezo:

los antecedentes de la jácara hay que buscarlos al parecer en las cancioncillas que se intercalan o sirven de cierre a las obras dramáticas de Juan de la Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro. Estas composiciones en principio variadas, acaban cantando la vida de los jaques o maleantes en una lengua también especial y críptica, la germanía²¹³.

Dos rasgos se evidencian, entre otros, como caracterizadores de este género: cierta temática y el uso de un determinado tipo de lenguaje. Aunque por su forma no es muy claro

²⁰⁹ *Apud* Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁰ Javier Huerta, *TB*, p. 56.

²¹¹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 121.

²¹² “La vinculación de la jácara a la representación se produce paulatinamente y, como la loa o el baile, tampoco en su origen es un género teatral”. Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 56.

²¹³ *TB*, p. 17.

diferenciar la jácara de otros géneros²¹⁴, temáticamente está, por lo menos desde el punto de vista de Huerta Calvo, claramente delineada. De acuerdo con este autor, al provenir jácara de *jaque*: “el lance del juego de ajedrez, que se aplicó de manera figurada a los sujetos del hampa”²¹⁵, designa la literatura referida al conjunto de matones y rufianes, tópico propio de esta forma, si bien no caracterizado como en la picaresca, sino concebido como grupo mundanal y alegre. En este sentido, es el protagonismo de jaques y coimas lo que diferencia con mayor inmediatez la jácara.

La opinión de Rodríguez y Tordera es diversa de la de Huerta Calvo; para ellos, lo que diferencia la jácara no es su eje temático, sino “una configuración musical, su ritmo y timbre melódico rasgo que, aun habiendo sido señalado por algunos autores, ha sido frecuentemente descuidado y sobre el que debe apoyarse una definición formal de este subgénero teatral”²¹⁶. Esta aparente divergencia no es así, pues aunque apunta a un rasgo fundamental, éste no se encuentra en contradicción con su componente temático.

Aunado a estos dos rasgos, se encuentra el lenguaje característico empleado por sus protagonistas. Sin duda, dice Huerta Calvo, el “componente más específico e interesante de las jácaras es el lingüístico. *Jaques y marcas* se expresan en el habla peculiar de germanía, merecedora de estudios y vocabularios precisos”²¹⁷. También Rodríguez y Tordera destacan este aspecto; para ambos autores, “la ‘germanía’ o hermandad de delincuentes había elaborado –como otras minorías existentes en el siglo XVII–, para asegurar su supervivencia y burlar a la justicia, un código lingüístico extendido a los miembros de esta sociedad”²¹⁸. Este hecho revela no sólo cierta característica del género, además da cuenta de cómo se presenta una “actividad tenaz de redefinición del mundo y a la vez un ‘topos’ lingüístico de exploración poética”²¹⁹. Esto fue un campo de exploración verbal muy sugestivo, tanto para Quevedo como para Calderón.

Su continua interacción con las otras formas del teatro breve se manifiesta en la clara transformación que se produjo en su fisonomía. En este sentido, su tipología es

²¹⁴ Como ya se mencionó al inicio de este trabajo, la influencia de las otras formas del teatro breve derivó en una mezcla de géneros, cuyas fronteras son, en ocasiones, muy difíciles de establecer.

²¹⁵ Javier Huerta, *TB*, p. 55.

²¹⁶ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 70.

²¹⁷ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 56.

²¹⁸ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 70.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

producto de la mutación que sufrió. Los dos estados más importantes en su evolución, son a su vez los tipos de jácara señalados por los estudiosos de esta forma teatral:

- 1) “Como composición de una pieza recitada por un solo actor y dispuesta en forma de romance.
- 2) Como composición dialogada: jácara dialogada o entremesada”²²⁰.

Así, “no tardaría mucho la jácara en ir complicando su trama, adquiriendo, siquiera sea de forma elemental, estructuras claramente representables, dramáticas, hasta llegar al estado de ‘jácara entremesada’, adjetivación que refleja su calidad dramática por la puesta en acción”²²¹.

De acuerdo con Urtáiz, las limitaciones escénicas se originan en su primera etapa, la cual se encuentra muy cercana a la forma poética de la que se deriva, por lo que “la jácara como composición poética es trasladada a la escena apenas sin cambio”²²². Esto provocó que se exploraran sus posibilidades de representación: “la jácara se convirtió así, por influjo del entremés, en una pieza dialogada entre varios personajes, con una fuerte estructura dramática”²²³. De esta manera, la jácara pudo explotar su temática, personajes y particular lenguaje a partir de toda una serie de recursos teatrales que la enriquecieron como género.

De esta forma, al ser definida como “romance o entremés breve, de tono alegre, en que suelen contarse hechos de la vida airada, especie de danza, con la música correspondiente, que acompañaba a la representación de una jácara”²²⁴ se revelan tres aspectos esenciales que van a conformar sus posibilidades de representación:

- 1) Su eje temático siempre referido al ámbito del hampa²²⁵.
- 2) “Su configuración musical, su ritmo y timbre melódico”²²⁶.
- 3) Su particular uso de la lengua, casi siempre de carácter germánico.

²²⁰ Javier Huerta Calvo, *TB*, p. 55.

²²¹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 121.

²²² Héctor Urtáiz, art. cit., p. 10.

²²³ *Loc. cit.*

²²⁴ Joan Corominas, *op. cit.*, t. 3, p. 478.

²²⁵ Este aspecto, según Huerta Calvo, es el elemento decisivo en la designación de una obra como jácara o no. De acuerdo con él, esto resolvería la ambigüedad generada por textos cuyas fronteras son muy laxas: “La proximidad formal entre la jácara entremesada y el baile motivó algunas confusiones en la designación de las obritas: confusiones que deben resolverse en virtud del criterio temático antes aludido: en este sentido será indiferente que una pieza lleve el subtítulo de baile si los protagonistas son jaques y su acción se desarrolla en los medios del hampa”, *TB*, p. 58.

²²⁶ “Rasgo que, aun habiendo sido señalado por algunos autores, ha sido frecuentemente descuidado y sobre el que debe apoyarse una definición formal de este subgénero teatral”. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 70.

Al mezclarse con el entremés, la jácara no perdió ni su temática, ni su configuración musical, ni su particular lenguaje. Sin embargo, sí perdió su nombre, porque tales textos ya no son considerados jácaras sino entremeses. Este género, al adquirir las características dramáticas del entremés, se difuminó en el mismo y dejó de tener existencia propia.

CAPÍTULO 2

LA RISA Y EL TEATRO CÓMICO BREVE

En los tratados y preceptivas de los siglos XVI y XVII no parece haber una nítida disociación entre la risa y lo cómico. Los teóricos de dicho periodo no deslindan de manera explícita tales nociones. La imprecisión resulta inusitada porque si bien es difícil “parler de l’un sans parler de l’autre”¹, también es cierto que “la différence entre le rire et le comique est claire: celui-ci est la cause; celui-là l’effet”².

La confusión entre causa y efecto se evidencia aún más al iniciar la discusión sobre este asunto; cuando los tratadistas o preceptistas de la época se aproximan al problema de la comicidad³ lo hacen en relación con la risa⁴, a la que otorgan el papel esencial para desentrañar la naturaleza de lo cómico. Al momento de invitar a esclarecer esta cuestión, López Pinciano no vacila en subrayar el sitio primordial que ocupa esta noción. Para él la pregunta no es qué es lo cómico, sino qué es la risa: “ahora bien, señor Ugo, sepamos qué es la risa”⁵.

De igual manera, en el *Diccionario de Autoridades*, una de las acepciones de *risa* parece asimilarla por completo a lo cómico, en tanto la define como: “lo que motiva o mueve a reír”⁶. En el mismo texto, también son reveladores los distintos significados que adjudica a la voz *cómico*, pues no son definidos de manera explícita a partir de su relación con la risa, sino en relación con el género comedia⁷ –en su acepción de cualquier texto dramático– o con la profesión teatral⁸: “cosa perteneciente a comédia: y propiamente el

¹ Jean Émelina, *Le comique: essai d’interprétation générale*, SEDES, Paris, 1996, p. 9.

² *Ibid.*, p 10.

³ Se entiende por comicidad en este trabajo el “término capaz de abarcar las muy diversas manifestaciones” de lo cómico. Juan de Oleza Simo, “Ensayo sobre comicidad y literatura”, *CH*, 272 (1973), p. 326.

⁴ No es de extrañar, por tanto, que domine la palabra *risa* en los títulos de los tratados sobre lo cómico. Basta con mencionar dos de ellos citados por Bajtín: Johannes Pauli, *La risa y la seriedad*, 1522 y Laurens Joubert, *Tratado de la risa: su esencia, sus causas y sus maravillosos efectos*, 1560.

⁵ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 377.

⁶ s. v., *risa*, *Autoridades*.

⁷ Aquí habría que recordar los dos usos de este vocablo: “cuando intentamos identificar la comedia española, nuestro primer gran obstáculo es la nomenclatura. Hoy en día, casi todos los españoles piensan en la comedia como una representación teatral que los hará reír [...] sin embargo, para el español del barroco el término era más complejo [...] en el siglo XVII, pues, comedia equivalía a drama. Desgraciadamente, se conservó al mismo tiempo el sentido clásico de la palabra, especialmente en la obra de los preceptistas. Con ello, la palabra resulta ambigua, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte). Por un lado, estaba el uso popular (comedia=drama); por el otro, el académico (comedia=drama risible)”. Bruce Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, Apéndice en Elder Olson, *Teoría de la comedia: la comedia española*, Ariel, Barcelona, 1978, p. 200.

⁸ Tampoco aparece el vocablo *comicidad*.

poeta que compone y escribe comedias. Vulgarmente se toma esta palabra por el que las representa”⁹.

Esto no significa que no hubiera una delimitación precisa de tales cuestiones. De hecho, Cicerón ya había distinguido entre lo que debía entenderse por risa y la fuente de la que procedía (es decir, lo cómico): “cinco cosas hay que preguntar acerca de la risa: primera, qué es; segunda, de dónde procede; tercera, si es propio del orador hacer reír; cuarta, hasta qué punto; quinta, cuántos son los géneros de ridículo”¹⁰.

La indeterminación¹¹ sólo parece ser terminológica, pues en la teoría de la risa y lo cómico de los siglos XVI y XVII se percibe, de manera tácita que, aunque imbricados, la risa y lo cómico deben explicarse individualmente. En este sentido, los diversos acercamientos a este asunto son muy iluminadores y, por fortuna, numerosos, pues se trata de un tema de interés en la época; por ello se cuenta con un significativo conjunto de planteamientos que, como afirma Jammes, tienen múltiples ventajas en la dilucidación de este asunto:

Felizmente la cuestión de la risa preocupaba a los filósofos contemporáneos (como preocupó en la Edad Media a los filósofos europeos, y, antes, a los de la Antigüedad) y podemos utilizar sus análisis que, además de ser buenos y completos, tienen la ventaja de ser hechos con criterios de la época, sin anacronismos¹².

Las diversas reflexiones sobre esta materia pueden clasificarse en dos vertientes. Por un lado, se produce una serie de acercamientos que examinan este fenómeno de manera independiente, sin tomar en consideración ningún género literario, pero que están condicionadas por intereses particulares. En esta perspectiva se encuentran las propuestas de Cicerón, Quintiliano, Pontano y Castiglione, cuyas cavilaciones se derivan del problema de lo cómico en general. Los dos primeros en relación con la oratoria; los otros dos, con el

⁹ s. v. *cómico*, *Autoridades*.

¹⁰ Cicerón, *De Oratore, Obras escogidas*, trad. Carlos A. Disandro, El Ateneo, Buenos Aires, 1965, p. 121.

¹¹ De la que parecen haberse contagiado algunos críticos del teatro cómico breve, quienes como los preceptistas y tratadistas de la época, recurren al vocablo *risa* para examinar la comicidad de estos textos. De nuevo, basta con mencionar el coloquio: *La risa y su función social en el Siglo de Oro*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1980 y el ya citado *El nuevo mundo de la risa* de Javier Huerta Calvo.

¹² “La risa y su función social”, en *Risa y sociedad...*, *op. cit.*, p. 4.

actuar adecuado del cortesano¹³. A ellos habría que sumar otras exploraciones de carácter médico por ejemplo las de Joubert y algunas filosóficas, tal es el caso de Hobbes¹⁴.

Por otro lado, existe un nutrido conjunto de autores cuyo estudio de la risa y las fuentes de las que procede está suscitado, casi en su mayoría, por la relación intrínseca de lo cómico con la comedia. Dichos planteamientos suelen generarse a partir de los preceptos aristotélicos sobre tal materia. No sorprende, por tanto, que de entre los diversos autores consultados, destaque un gran número de comentaristas de la *Poética*¹⁵: Madio, Trissino, Castelvetro, Robortello, Minturno, Riccoboni, Fausto, Maggi, López Pinciano, Rizo, Carvallo, Cascales, entre otros. La importancia que esta noción tenía para la preceptiva literaria se basaba en el hecho de que constituía un concepto fundamental para explicar uno de los géneros más importantes de la poética clásica; debido a eso, muchas de las apreciaciones sobre lo que debe ser entendido por *risa* surgen en relación con la delimitación de esta clase de textos, pues al constituir lo cómico uno de sus rasgos definitorios: “la risa pasa a ocupar un lugar central en la consideración de la comedia, llegando a convertirse en el concepto fundamental de la misma”¹⁶. De esta forma, la discusión sobre lo cómico suele en general circunscribirse al examen de este asunto¹⁷.

Este hecho se complica aún más porque al considerarse el teatro cómico breve como un “desgaje de la comedia”¹⁸, suelen trasladarse sin matizar las observaciones de tal género a la serie genérica aquí analizada. Se presume que, al definirse ambos por la función que los caracteriza, es decir, según Jammes, por ser “provocante[s] de risa”¹⁹, se puede establecer un lazo incuestionable entre tal rasgo supragenérico y todos los textos que lo comparten. De

¹³ Por ejemplo, Pontano en su “*De Sermone* no pretende en ningún momento establecer una teoría de la risa, sino dar reglas para la conversación agradable y divertida”. Juan Carlos Pueo, *Ridens et Ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p. 160.

¹⁴ Véase *Leviatán*, trad. Carlos Mellizo, Alianza, Madrid, 1996 (de Joubert, véase la nota 4 de este capítulo).

¹⁵ “En el siglo XVI se edita por primera vez la *Poética* de Aristóteles (en la edición aldina de 1508), y se producen los comentarios mayores de la obra: los de Francesco Robortello (1548), Vincenzo Maggi (1550), Pier Vettori (1560), Ludovico Castelvetro (1570), Alessandro Piccolomini (1575)”. María José Vega Ramos, *La formación de la teoría de la comedia*, Universidad de Extremadura, Salamanca, 1997, p. 18.

¹⁶ Margaret Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Támesis, Londres, 1974, p. 87. Aunque esta afirmación es expresada sólo en relación con la comedia, es también aplicable al teatro cómico breve, cuya función esencial es provocar risa en el espectador.

¹⁷ Esto no es un obstáculo para señalar su especificidad, independientemente de su relación con la comedia. De hecho, algunos de los planteamientos derivados de tales aproximaciones son aplicables “a toda la literatura de signo humorístico, no sólo a la teoría de la comedia que habría expuesto Aristóteles en el libro perdido, sino también a otros géneros posteriores como la sátira, el epigrama, la *novella* jocosa y, sobre todo, las colecciones de apotegmas y facecias”. Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Robert Jammes, *art. cit.*, p. 4.

este modo, con frecuencia se equiparan las características de la comedia con las de cualquier texto cómico.

Aunque en principio se acepta que existen algunos rasgos similares y propiedades compartidas, también se debe advertir, coincidiendo con Huerta Calvo, que, en lo que respecta al teatro cómico breve, se producen unas cuantas variantes. Debe subrayarse que si bien en estas piezas se actualizan muchas de las características de la comedia, al mismo tiempo se percibe un código diferente que implica “una nueva concepción de lo cómico y una actitud distinta por parte del espectador”²⁰.

Para poder establecer las diferencias entre la comedia y el teatro cómico breve es necesario explorar la teoría de la risa y lo cómico. Como Jammes, en este trabajo se prefiere una aproximación lo más libre de anacronismos, por lo que se recurre a los postulados vigentes sobre esta materia en los siglos XVI y XVII, los cuales, como es de esperarse, se basan en las autoridades clásicas²¹.

2.1 La definición de risa

En los tratados y preceptivas que reflexionan sobre el problema de lo cómico, suelen percibirse dos actitudes frente a la definición de la risa²². La primera, además de ser la dominante, rechaza la posibilidad de esclarecer dicho fenómeno. La incapacidad de explicar esta cuestión aparece ya en uno de los modelos más recurrentes de los siglos XVI y XVII. En el libro segundo del *De Oratore*, Cicerón renuncia a la idea de dilucidar los diversos aspectos fisiológicos y psicológicos que la risa supone:

En cuanto a lo primero, es decir, a lo que la risa misma es, y cómo se excita y mueve, y dónde reside y cómo estalla de repente sin que podamos contenerla y de qué suerte se comunica a los costados, a la boca, a las venas, al rostro y a los ojos, averígüelo Demócrito, pues a mi propósito nada importan esas cosas, y aunque

²⁰ Javier Huerta Calvo, *Edad de Oro...*, *op. cit.*, p. 22.

²¹ Aunque no se toman en consideración muchos planteamientos actuales, son fundamentales algunas propuestas anteriores a la época que ocupa a esta investigación. La importancia de los modelos clásicos es una cuestión reiterada en las preceptivas, por lo que no se pueden soslayar la influencia de algunos autores antiguos.

²² Es necesario aclarar que la definición de la risa aquí analizada refiere únicamente a la de carácter cómico: “poiché se è vero che ‘tutte la manifestazione di comicità suscitano ilarità, tuttavia, al contrario, il riso è reazione prevalentemente, ma non esclusivamente, scatenata dalla comicità stessa’”. Gian Pietro Calaos, *Ipotesi sulla natura del cómico*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. xii.

importaran, no tendría yo reparo en confesar mi ignorancia en lo que ignoran los mismos que prometen enseñarlo²³.

De la misma manera proceden Castiglione²⁴, Trissino²⁵ y López Pinciano²⁶ que, como Cicerón, evitan una explicación que les resulta ajena para identificar, además de exponer, los factores y elementos que participan para que la risa emerja. El motivo de tal desistimiento se expresa bajo el mismo argumento: la imposibilidad de describir con satisfacción un hecho cuya naturaleza parece inaprensible desde el enfoque al que se aproximan a este fenómeno²⁷.

De entre los preceptistas consultados, sólo Rizo²⁸ ofrece una definición más o menos aclaratoria de esta expresión, para él: “es la risa un cierto movimiento del ánimo con deleyte por algún defecto que aia en otro”²⁹. Desde su punto de vista, varios elementos actúan de manera conjunta para que se manifieste: la presencia de un defecto risible que a

²³ Cicerón, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Podría decirse que resume los mismos argumentos ciceronianos: “mas qué cosa sea esta risa y dónde tenga su asiento, y cómo ocupe las venas, los ojos, la boca y las ijadas, y parezca que quiera reventar, tanto que a las veces no nos sea posible tenella, por más que lo trabajemos, dexallo he por agora a Demócrito que lo dispute; el cual podría muy bien ser que, aunque prometiese de declarárnoslo, no saliese con ello”. Baltasar Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, pp. 165 y 166.

²⁵ Para Trissino: “now the first of these topics, the essential nature of laughter, the way it is occasioned, where it is seated, and how it comes into being, and bursts out so unexpectedly that, strive so we may, we cannot restrain it [...] all this I leave to Democritus; for it does not concern to the present conversation, and, even if I did, I should still not be ashamed to show ignorance of something which even its professed expositors do not understand”. *Apud* Marvin Herrick, *Comic theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana, 1964, p. 49.

²⁶ López Pinciano recalca la obviedad del concepto para no definirlo: “En cosa tan conocida como es esta de la risa no me parece que hay que definir más que la risa es risa”. *Op. cit.*, p. 389.

²⁷ No se puede decir que no hay aproximaciones desde esta perspectiva, Nuccio Ordine menciona un gran número de autores que tratan de elucidar el carácter fisiológico y fisonómico de la risa en el siglo XVI: Bartolomaei Coclitis, *De risu in Physiognomiae et chyromantiae compendium* (1536), Baptistae Portae, *De Risu in De humana Physiognomia libri III* (1586), Iohannis Padovani, *De risu in De singularum humani corporis partium* (1589), etc. Véase, *Teoría de la novella e teoría del riso nel cinquecento*, Liguori, Nápoles, 1996, pp. 15-18. Sin embargo, se adopta aquí el criterio de los preceptistas de la época y se prefiere no tomar en consideración esos estudios.

²⁸ Vincenzo Maggi proporciona una definición de risa que pretende subsanar la supuesta incapacidad de los autores de su época para precisarla, pero a diferencia de Rizo no enfatiza el carácter psicológico o cognitivo que implica, sino el fisiológico. Para él, “la risa es un movimiento del alma racional sin posibilidad de elección, un exceso de calor y una dilatación del corazón y que va más allá de esto adonde su naturaleza es llevada; al de ésta sigue una contracción del diafragma y una contracción de los músculos que están a los lados de la boca; este cierto movimiento del corazón, provocado por una nueva forma de fealdad, es excitado sin dolor y está destinado por naturaleza a relajar el alma de los hombres. He dicho que la risa es un movimiento del alma; puesto que la admiración sigue al conocimiento, y el conocimiento es un movimiento por perfeccionar el alma”. Vincenzo Maggi, *De Ridiculis*, en Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 256.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo, Köln und Opladen, Westdeutscher, 1965, p. 83.

su vez se convierte en un detonante de una transformación interna del individuo, quien experimenta placer por medio de ella y cuya manifestación tangible es la risa.

Tal parece ser la acepción más recurrente en la época, pues se encuentra formulada casi en los mismos términos en el *Diccionario de Autoridades*, aunque con una diferencia esencial, pues la relaciona con la alegría y no necesariamente con los defectos de otros. Así, es concebida como expresión de una potencia interna: “indicio exterior en la boca y otras partes del rostro, de la alegría interior, causada de algún objeto que mueve la potencia risible”³⁰. Desde este enfoque, al igual que en Rizo, la risa se concibe como una materialización de un movimiento interior causado por un factor que la detona. Esta concepción de la risa no resulta por sí misma problemática, ya que claramente pone de manifiesto la existencia de dos elementos para producirse: un sujeto y un detonante. El primero tiene una facultad que la actualiza, el segundo es el factor que opera como vehículo que la produce. Es concebida como un proceso de tres etapas: detonación, recepción³¹ y expresión de la recepción³².

Se trata de un actuar sobre el otro³³, con la finalidad de producir deleite por medio de la risa. Este fenómeno no escapa a los autores literarios de la época, quienes ven en el escritor-emisor el sujeto que despliega múltiples estrategias y recursos para hacer reír al público, el cual bajo las expectativas creadas por cualquier género cómico –en especial el teatro breve– exige ver en escena algo risible o ridículo:

No me espanto que un poeta se consuma
de que la risa ajena está en su pluma.
(*Baile de la casa de amor*, CE, p. 474)

³⁰ s. v. *risa*, *Autoridades*.

³¹ Este aspecto también exige una mayor reflexión. Por lo pronto, se coincide con Profeti cuando señala la complejidad de la recepción de lo cómico, ya que “con el cambio del código ideológico cambia el objeto y los modos de la risa. Pero si ciertas situaciones siguen teniendo su vigencia humorística, será necesario enfrentarse con dinámicas psicológicas universales”. “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en el siglo XVII”, en *Risa y sociedad...*, *op. cit.*, p. 13.

³² Es la recepción, de hecho, uno de los aspectos fundamentales para precisar la especificidad de cualquier género, por lo que este fenómeno resulta esencial en la delimitación del teatro cómico breve: “importa, pues, la perspectiva escogida (por el emisor y el receptor), relacionadas estrechamente con la estructura global del sistema de convenciones (principalísimo para definir el horizonte de expectativas) que rige uno u otro género”. Ignacio Arellano, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 199, pp. 30-31.

³³ Raskin explica este hecho por la conjunción de varios elementos: “1) sources that act as a potential stimuli; 2) the cognitive and intellectual activity responsible for the perception and evaluation of these sources leading to humor experience; and 3) behavioral responses that are expressed as smiling or laughter or both”. *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel, Dordrecht, 1984, pp. 13 y 14.

El proceso se observa en ambos sentidos: tanto por quien lo recibe como por quien lo produce. En esta tensión se resuelve la función del teatro cómico breve. Al ser su objetivo esencial causar risa, su eficacia, su razón de ser, reside en el efecto que produce.

El entretenimiento que proporciona el teatro cómico breve tiene como manifestación específica la risa. Los cultivadores de este género se empeñan en producir en su espectador un estado de hilaridad lo más prolongado posible, de tal manera que se define el éxito o fracaso de una pieza por las carcajadas³⁴ que incita:

MUJER: Amigo, ya no hay bailes ni entremeses,
 que todo está apurado,
 que de puro gastarse se ha gastado,
 que con tantos sainetes
 devotos de bellacos, de vejetes,
 está tan empeñada
 del más risueño la carcajada,
 que viendo los semblantes desabridos
 porque empeñada está, estamos vendidos;
 y así en el chiste cuando más provoca
 no hay risa que le diga ésta es mi boca.
(Baile de la casa de amor, CE,
p. 474)

El objetivo perseguido por dicho tipo de textos es la llana carcajada. Una manifestación menor, en este caso la sonrisa, presupone la insuficiencia de sus mecanismos. Desde este punto de vista, el propósito del teatro cómico breve no se cumple en su totalidad si el espectador sólo ríe “un poco o levemente”³⁵. Tal resultado se considera fallido, pues no responde satisfactoriamente ni con las expectativas de su autor ni con las de su receptor. Ante tal hecho, la autorreflexión no se hace esperar:

MUJER: Un sonreírse lento
 es lo que logra el más gracioso cuento,
 con que en la mejor chanza
 mormuración parece la alabanza.

[...]

HOMBRE: Esperar por remedio deste daño
 a que se coja mucha risa este año,
 que según muestra el calendario nuevo

³⁴ Ya Quintiliano distinguía una gradación en la expresión de lo risible: “La risa para Quintiliano es inexplicable y obedece a motivos muy diversos [...] y su variedad se extiende desde la leve sonrisa a la carcajada”. Francisco López Estrada, “Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnales en el arte y la literatura*, Serbal, Madrid, 1989, p. 72.

³⁵ s. v. *sonrisa*, *Autoridades*.

ha de valer la carcajada a güevo.
(*Baile de la casa de amor*, CE, p. 474)

La risa, sin embargo, se encuentra condicionada –desde la perspectiva de muchos tratadistas y preceptistas de la época y también desde los autores del teatro cómico breve– por un principio ético; pues lo risible, como señala Rizo, tiene como materia detonante a los vicios y defectos humanos. El espectador del teatro cómico breve, como el de la comedia, ríe de la bajeza humana: su risa censura lo visto en escena.

En efecto, la función dominante de la risa en esta época, tanto en la teoría como en la práctica, es correctiva. Por medio de ella se alecciona al público sobre los peligros a los que conduce el vicio; según Carvallo, ninguna representación cómica de los defectos humanos debe enseñar malas costumbres; al contrario, por medio de la risa y el deleite se exhorta al rechazo de todo lo que no es virtuoso. La comedia y el teatro cómico breve, actúan como medios educativos que instruyen sobre lo que debe ser eludido: “malos ejemplos ninguno los representa, pues son muy vistas y consideradas antes que al teatro salgan”³⁶. El carácter didáctico de la risa responde a la fórmula “comedia *castigat ridendo mores*”³⁷, cuyo objetivo es castigar y corregir de manera deleitosa.

Tal función de la risa presupone ciertos valores que otorgaban un mayor control sobre dicha manifestación, pues está suficientemente probada la utilidad doctrinaria de la risa y sus mecanismos. Desde esta perspectiva, se potenció y explotó al máximo el carácter aleccionador de la risa porque “è uno strumento di coesione, di difesa e di attacco”³⁸.

La persistencia de esta concepción parece justificar el carácter moral de lo cómico. A partir de la noción aristotélica de la catarsis trágica ya se había planteado que el objetivo de la comedia era purificar el alma por medio de la risa. Esta misma concepción será retomada por Cicerón y por los seguidores de ambos. Así lo confirman los preceptistas aristotélicos del siglo XVI y algunos autores españoles del Siglo de Oro. Tal es el caso de Cascales, quien no duda en subrayar el carácter ético de lo cómico:

El fin de la comedia es inducir buenas costumbres, y expurgar los vicios por medio de la risa: con que se da fin a la difinición. Siendo pues este su fin, su materia será

³⁶ Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 264.

³⁷ Marcel Gutwirth, *Laughing matters: An essay on the comic*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, p. 33.

³⁸ Felice Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Edipuglia, Bari, 2001, p. 29.

todo acontecimiento apto y bueno para mover a risa. Y el oficio del Poeta Cómico sepa deleitar y mover a los oyentes con ridículas acciones³⁹.

La risa en la concepción literaria de la época se rige por principios morales, pues “el criterio de lo cómico debía ser, no la naturaleza –tanto en sentido ideal como real–, sino todo lo que peca contra la moral, o sea *les vicieux*”⁴⁰. Desde este enfoque, la risa proviene de un sentimiento de superioridad y “procede [...] de imbibia y maldad⁴¹ como de su primer principio, viéndose comúnmente entre los hombres alegrarse con las faltas y defectos de los otros, y reírse y alegrarse por ello”⁴². Esta risa tiene como intención criticar para corregir, hacer escarnio de cualquier individuo de una sociedad que ha violado sus reglas. Tal concepción de lo ridículo pone énfasis en el carácter didáctico de la risa; a tal grado que, Carvallo asevera: “se vitupera para que nadie le imite; allí se leen los varios sucesos y acaecimientos de nuestra miserable vida”⁴³. No es de extrañar, por tanto, que Hobbes afirmara: “la pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otro, o con nuestra inferioridad anterior”⁴⁴.

A partir de los planteamientos aristotélicos sobre la comedia y las reflexiones sobre lo cómico en los siglos XVI y XVII, la idea de que la risa tiene que enfatizar el carácter correctivo pareciera constituir la explicación de muchos de los textos con rasgos de comicidad. Debe advertirse que, aunque en el teatro cómico breve domina esta concepción de la función de la risa, ésta actúa de una manera muy singular porque los vicios y defectos humanos, quizá por su carácter hiperbólico y grotesco, resultan, por lo general, ajenos a los espectadores, quienes descifran lo representado con un código de valores particular. El “mundo al revés”⁴⁵, tópico presente en casi todas estas piezas, muestra una realidad distorsionada, en la que el sentimiento de superioridad adopta un cariz específico, ya que lo

³⁹ Francisco Cascales, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁰ Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 99.

⁴¹ Schopenhauer y Goethe, según Marcos Victoria, señalaron la existencia de una palabra que expresa la alegría por la pena ajena: “los alemanes llaman *Schadenfreude* a ese placer maligno que sentimos frente a la desgracia de los demás”. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1958, p. 33.

⁴² *Apud* Margaret Newels, *op. cit.*, p. 89.

⁴³ Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁴ *Apud* Marcos Victoria, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ Esta característica acerca esta serie genérica con el Carnaval, pues en él domina “la imagen de un mundo al revés, compendio de todas las acciones inversoras y transgresoras del festejo carnavalesco”. Javier Huerta Calvo, “Aproximación al teatro carnavalesco”, *Teatro Clásico*, 12 (1999), p. 28.

exagerado de las situaciones presentadas al público provoca un estado de regocijo cuya esfera recae en un ámbito moral distinto al de su entorno:

ALCALDE: Yo, gloria a Dios, satisfecho
estó, porque mi mujer
es ermitaño del yermo,
porque a ella no la visitan
sino el doctor, el barbero,
el boticario y dos primos
suyos, y el tamborilelo,
y no me quieren abrir
si acaso entre día vuelvo,
aunque mil patadas dé,
tal es su recogimiento.

(Francisco de Avellaneda, *Los rábanos y la fiesta de toros*, TB, p. 264)

La intencionalidad moral de la risa en el Siglo de Oro, a partir de los preceptos aristotélicos, está presente en el teatro cómico breve, pero de una manera muy singular. Si bien, la concepción de lo cómico como una censura de los vicios y defectos humanos constituye un requisito previo a tal serie genérica, también puede percibirse una representación totalmente distinta de los valores y códigos socioculturales vigentes. Dicha dramatización no sólo era una mera desviación de lo considerado correcto; era, de manera muy singular, la manifestación absoluta de lo imposible e impensable de suceder. Esta aparente realidad inadmisible, no obstante, tenía como referente necesario el entorno que representaba. Desde esa óptica deformadora, se efectuaba la creación de “un ‘autre monde’ radicalement différent, mais bien un anti-monde dérivé du premier auquel il ne cesse de se référer”⁴⁶:

VEJETE: Infame ¿a tu padre?

HIJA: Yo
hija soy de entremés, basta.

(Quiñones de Benavente, *El borracho*,
CE, p. 564)

Por ello, la risa actualizada en el teatro cómico breve no sólo se produce a partir de la condena de los defectos y de los vicios humanos, sino que también, simultáneamente, se

⁴⁶ B. Boudon *et al.*, “Carnaval et Monde renversé”, en Frank Lestringant (ed.), *Études sur la satire ménippée*, Droz, Genève, 1987, p. 106.

regocija con ellos en un contexto donde hay una cierta suspensión de los valores oficiales vigentes.

La risa del teatro cómico breve, además de relacionarse con la comedia, se deriva de la tradición popular, la cual, según Bajtín⁴⁷, integra la risa satírica (con función correctiva) a una dimensión mucho más amplia; mientras esta última evidencia la distancia, la risa festiva, aunque censura, no destruye su objeto, se integra a él:

Ésta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la era moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen⁴⁸.

La risa popular y festiva, indica Bajtín, se origina de la concepción de la bufonería y ridiculez como cualidades inherentes a la naturaleza humana. Desde esta perspectiva, la jocosidad y propensión a la risa –en oposición a lo serio– son consideradas como “la segunda naturaleza humana”⁴⁹. Las manifestaciones medievales en las que estaba presente este tipo de risa no dejan lugar a dudas sobre su carácter eminentemente alegre –basta con recordar la *risa paschalis* y la “risa de Navidad”–, pues “la tradición antigua permitía la risa y las burlas licenciosas en el interior de la iglesia”⁵⁰ durante estas festividades⁵¹.

⁴⁷ Esta distinción bajtiniana ha dado lugar a toda una serie de tipologías de la risa que parecen confundir la función de la misma con su expresión tangible. Según Myra Gann: “los estudios sobre la risa, sean literarios, filosóficos, psicológicos o sociológicos, casi siempre establecen dos tipos de ella. Por una parte, se observa que hay una risa festiva, alegre, grande, que acompaña los ritos cíclicos que conmemoran la vida del hombre y afirman su continuidad. Por otra parte, existe una risa que tiene como intención criticar, corregir, burlarse de un miembro de una sociedad dada que se ha salido de la norma de esa sociedad; la risa llegará a herirlo, con el fin de corregirlo. Esta risa es negativa en su esencia, mientras que la otra termina en una nota positiva, aún [sic] así en una primera etapa puede parecer tan negativa como la segunda. Subyacente a las dos clases funcionales de risa –las llamaremos aquí “risa festiva y “risa correctiva”–, hay una serie de procedimientos comunes; asimismo, se pueden aislar procedimientos específicos a cada clase”. *La risa festiva en algunos graciosos de Lope de Vega*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1984, p. 1.

⁴⁸ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. trads. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1999, p. 94.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹ “Además de la ‘risa pascual’ existía también la ‘risa de Navidad’. La primera se ejecutaba preferentemente en base a [sic] sermones, relatos recreativos, burlas y bromas; la “risa navideña” prefería las canciones disparatadas sobre temas laicos, interpretadas en las iglesias”. *Loc. cit.* La multiplicidad y ambivalencia de la risa en esta época “nos paraître tout à fait incongru, mais qui est très important pour comprendre l’intégration du rire dans la vision du monde médiévale, et pour relativiser ce qui peut sembler blasphématoire et immoral à nos esprits cloisonnés par une logique cartésienne”. George Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris, 2000, p. 176.

El mismo espíritu puede percibirse en el teatro cómico breve. Los valores y normas de la cultura oficial son puestos “al revés”, quizá con la misma intención de crear una realidad opuesta a la presente. La esfera de lo serio y grave es soslayada para dar paso a lo alegre y festivo:

TODOS: En el más festivo día
 en el que reina la alegría,
 y todo el orbe a porfía
 procura meter en danza
 vaya y venga la mojiganga.
 (Pedro Calderón de la Barca, *Las visiones de la muerte*, EJM, p. 375)

Se trata de exaltar el júbilo y el gozo en franca oposición a lo enfadoso, a lo grave, a aquellas tareas que son impuestas por lo cotidiano. El teatro cómico breve implica una suspensión de lo rutinario, pero no sólo en el sentido en que lo explica Carvallo: “permitido es por leyes divinas y humanas para descanso de los hombres, que no pueden estar intentos al trabajo”⁵². Además de trastocar el tiempo ordinario y crear un espacio de entretenimiento, transforma de manera contraria los valores impuestos, enaltece una faceta de lo humano que transgrede las normas vigentes, y al hacerlo evidencia la necesidad de contraponer lo serio a otras posibilidades de la existencia más agradables y placenteras:

MÚSICOS: En un tono alegre
 vuelven las mudanzas,
 que esto de lo grave
 con poquito enfada.
 Vaya de lo alegre,
 de lo fino vaya,
 y lo bullicioso
 a los puestos salga.
 Vaya en seguidillas,
 pues que son sus gracias
 las que dan el punto
 a la miel colada.
 (Pedro Calderón, *Don Pegote*, EJM, pp. 121-122)

La alegría, el regocijo, el puro entretenimiento, la hilaridad buscada no tienen otro objetivo que el deleite. Aunque, sin duda, sólo se trata de una suspensión temporal de los

⁵² Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 264.

códigos socioculturales vigentes, lo cual presupone la implicación necesaria de lo no posible ni deseable:

Viendo que el fin a que salgo
es sólo de entreteneros
por aqueste breve espacio
(*Loa contando un extraño suceso, CE, p. 435*)

Aunque parecen desvanecerse las normas vigentes, en realidad se produce una subversión que implica el hecho de que en el teatro breve, lo cómico suele “abarca[r] ciertos aspectos *parciales y particularmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico [...] el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad)”⁵³. De esta manera, si bien en dichas piezas no se duda en presentar una realidad deformada por la caricatura, la sátira y la parodia, también se actualiza, por lo general, una finalidad didáctica.

La lección moral en estas obras es generada por un sentimiento de superioridad, a su vez resultado tanto del afán correctivo del dramaturgo como del espectador, cuya censura es posible por el reconocimiento entre lo escenificado y los valores vigentes, aunque siempre presentes en la subversión, pues “le monde à l’envers n’a plus de raison d’être s’il n’existe plus de monde à l’endroit”⁵⁴:

Ya sabéis que el señor San Sacramento
hoy el mundo en su fiesta alborota
y todo es regocijo y es chacota
(y al infierno le mean la pajueta)
y he venido a Madrid por ver si encuentro
en el mundo mapa de su centro
alguna mojiganga de obra pía
de aquestos que las zurcen a porfía,
para que se alboroce el pueblo todo
celebrándolas todas a su modo.
(*Las bodas de Proserpina*⁵⁵)

Esta risa está muy cercana a la actualizada durante el Carnaval⁵⁶, la cual al mismo tiempo que condena los vicios y defectos humanos, se burla de ellos y los convierte en

⁵³ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ B. Boudon, art. cit., p. 119.

⁵⁵ *Apud* Javier Huerta Calvo, “De mitología burlesca: mito y entremés”, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987, p. 307.

elementos festivos: “la risa carnavalesca es también ambivalente, es decir, alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica”⁵⁷.

Esta comicidad resulta en una risa que, aunque reprueba lo visto, se deleita al mismo tiempo con ello. La realidad deformada le causa rechazo pero, simultáneamente, le produce un singular gozo. La extraordinaria construcción de dicho universo dramático suscita en el espectador una hilaridad simultáneamente positiva y negativa; la explicación de tal fenómeno parece encontrarse en lo extravagante e hiperbólico de lo representado: “el panorama que nos ofrece es de una realidad deformada por la intención satírica y el estilo caricaturesco”⁵⁸. Este hecho permite al público experimentar cierto placer que sólo puede ser explicado por una risa unitaria que conjunta tanto elementos positivos como negativos y da como resultado una risa unitaria y completa:

Hay dos clases de risa muy diferentes, pero perfectamente solidarias, como los dos polos de nuestro planeta. La primera es la verdadera risa, la risa sana, tónica. Yo río, porque me siento superior a ti (o a él, o bien al mundo entero y también a mí mismo). La llamaremos positiva. La segunda es dura y casi triste. Yo río porque tú eres inferior a mí. No río en virtud de mi superioridad, sino que río de tu inferioridad. Es la risa negativa; la risa de desprecio; la risa de venganza o, por lo menos del desquite. Entre estas dos especies de risa encontramos toda clase de matices. Y sobre el Ecuador, a igual distancia de los dos polos, encontramos la risa completa, constituida por la asociación de las dos risas⁵⁹.

Por medio de estas piezas, según Bajtín: “los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la licencia poética”⁶⁰. Esta explicación, aunque sugerente, habría de ser matizada, pues no se trata tampoco de una liberación absoluta, y aún menos de la representación de lo utópico⁶¹. En lo que respecta a la risa, se coincide con Bajtín en que puede ser explicada a partir de sus raíces carnavalescas y particularmente populares; sin embargo, no se deja de lado el

⁵⁶ “Bajtín definió esta comicidad como un humor popular, universal (en el sentido que abarca todas las cosas y todas las gentes, incluyendo a los propios reidores), ambivalente y utópica, y profundamente enraizada en los cultos antiguos”. Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷ Linnete Fourquet-Reed, “Humor carnavalesco y erótico en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado”, en Paul W. Seaver (ed.), *Essays on Luso-Hispanic humour*, Edwim Mellen, New York, 2004, p. 57.

⁵⁸ Hannah Bergman, *REB*, p. 16.

⁵⁹ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Angel, París, 1947, *apud* Myra Gann, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹ En este sentido se permite la representación de situaciones imposibles en la realidad, las cuales de hecho son resultado de la construcción de un mundo al revés: “claro que hay contar igualmente con la profusión de los *impossibilia* clásicos que en la poesía burlesca favorecieron las representaciones del mundo al revés”. Aurora Egido, *art. cit.*, p. 104.

enfoque de Eco, para quien este tipo de textos no “son instancias de transgresiones reales: al contrario –afirma– representan claros ejemplos de reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la regla”⁶². Me parece que ambos planteamientos más que oponerse se complementan. Por un lado, como asegura Bajtín, hay una suspensión moral y una subversión de los códigos socioculturales, pero, como señala Eco, esta interrupción es ilusoria y sólo adquiere pleno significado por su necesaria referencia al contexto que la genera.

2.2 El origen de la risa y las manifestaciones de lo cómico

En las preceptivas vigentes en los siglos XVI y XVII el énfasis no era puesto ni en la potencia risible, ni en el emisor, ni en el sujeto que recibía el efecto, sino más bien en la causa. Es interés de los tratadistas y preceptistas de la época centrarse en el segundo interrogante ciceroniano sobre la risa, es decir, de dónde procede. Para ello recurren a los preceptos clásicos aristotélicos, a partir de los cuales formulan sus postulados. Aristóteles se erige como la fuente primaria de la cual Cicerón, Quintiliano y un nutrido grupo de tratadistas formulan su teoría de lo cómico y tratan de explicar el origen de la risa.

Aristóteles, sin embargo, no formuló una teoría de lo cómico, sino que apenas heredó un breve, aunque sustancial, acercamiento a la comedia. Su concepción sobre este asunto está contenida en la definición de tal género en su *Poética*⁶³ y en otros pequeños fragmentos de dicha obra. A pesar de lo sucinto de sus planteamientos, establece la materia, los *dramatis personae* y la delimitación de lo cómico a lo ridículo: “mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor”⁶⁴. Esta concepción suponía además el estilo y el principio ético en el que debía basarse tal clase de textos, aspectos que no pasaron desapercibidos por sus traductores y comentadores.

⁶² “Los marcos de la ‘libertad cómica’”, en *¡Carnaval!*, FCE, México, 1989, p. 17, *apud* Javier Huerta Calvo, “Aproximación al teatro Carnavalesco”, *Teatro Clásico*, 12 (1999), p. 45.

⁶³ Existen también otros fragmentos en varias de sus obras donde trata esta materia (basta con pensar en la *Retórica*). No obstante, a diferencia de la tragedia no se cuenta con una teoría completa, la cual se supone había sido desarrollada en el segundo capítulo de su *Poética*.

⁶⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987, p. 54.

Los planteamientos sobre lo cómico posteriores al filósofo griego se derivan de la definición citada, la cual provee de las cuestiones que más tarde habrán de desarrollarse en una teoría que intentará explicar todos y cada uno de los elementos señalados, aunque no desarrollados, por Aristóteles. Esta exigua caracterización de la comedia, sin embargo, no fue el único elemento considerado por los tratadistas de la época, sino que además retomaron el modelo teórico sobre la tragedia y, por medio de un principio de oposición, construyeron el paradigma de las obras cómicas. De esta manera, en oposición a los planteamientos aristotélicos de la tragedia y a partir de los principios derivados de su definición –el estilo, el principio ético, los personajes y lo ridículo como fuente de lo cómico– numerosos preceptistas formularon su teoría de lo cómico en los siglos XVI y XVII:

Muchos comentadores de Aristóteles se creyeron en la obligación de escribir adiciones de “ars comica” a sus tratados, ejemplos que siguieron en España tanto Pinciano como Cascales. Las fuentes las proveían las descripciones de los caracteres cómicos y los apartados de “salibus” de la Retórica, singularmente los tratados de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano; pero sobre todo la pauta fundamental era la misma descripción aristotélica de la tragedia, cuyo esquema debidamente modificado se seguía en la descripción del género cómico⁶⁵.

De comoedia libellus, de Vittore Fausto (1511), *De ridiculis*, de Vincenzo Maggi (1550), *De re comica ex Aristotelis doctrina*, de Antonio Riccoboni (1579) son sólo algunos de los tratados dedicados a la cuestión de la comedia y sus procedimientos. Tal profusión de aproximaciones a dicho problema parece encontrarse en la necesidad de Cicerón, Quintiliano y los múltiples comentaristas aristotélicos por deducir el pretendido segundo capítulo perdido de la *Poética*, cuya materia se cree que era la comedia. A partir de los planteamientos del Estagirita, sintieron la necesidad de explorar una cuestión muy sugerente, pero poco estudiada.

En lo que se refiere a la noción aristotélica de la comedia, Cicerón, Quintiliano y los comentaristas aristotélicos pronto percibieron que no era “comparable a la *definitio essentialis* de la tragedia– sino una precisión de la materia cómica que complementa las determinaciones de la imitación”⁶⁶. En este sentido, tal concepción más que delimitar el género, les permitió dilucidar la diferencia entre la risa y lo cómico, identificando este

⁶⁵ Antonio García Berrio, *op cit.*, p. 338.

⁶⁶ María José Vega, *op. cit.*, p. 27.

último como el rasgo del que se deriva la hilaridad. Cicerón formula, a partir de Aristóteles, el paradigma a tal respecto, para él, la materia de lo risible se explica por medio de su difundido tópico, *turpitudō et deformitas*: “el lugar, digámoslo así, y la región de lo cómico (y ésta es la segunda cuestión) consiste en cierta torpeza y deformidad; pues casi siempre se reduce el chiste a señalar y censurar no ridículamente alguna ridiculez”⁶⁷. La delimitación de lo cómico a lo ridículo constituyó el fundamento de la teoría de lo risible durante los siglos XVI y XVII, pues proporcionó:

dos términos claves para la conformación de una teoría neoaristotélica de la especie: lo ridículo o risible (*ridiculum*) y la fealdad o deformidad (*turpitudō, deformitas*), en un grado que excluye el dolor. Una buena parte de la teoría quinientista de la comedia se constituirá como glosa de estos dos términos y de la fórmula *sine dolore*, es decir, como una indagación sobre la naturaleza de lo ridículo y como una elaboración de los tipos y la naturaleza de la deformidad cómica⁶⁸.

Lo cómico surge de la representación del vicio y de lo peor, pero sólo en cuanto a lo que pueda tener de risible. En este sentido, tal postulado se rige por un principio ético, pues la desproporción y la fealdad causadas por la deformidad no deben provocar conmiseración en quien las percibe, ya que, de hecho, tal sentimiento destruiría el efecto cómico: “produce efecto ridículo una deformidad, una falta que no despierte compasión”⁶⁹.

Bajo la misma premisa, es decir, que lo cómico se origina en lo torpe y deforme, Cicerón señala la materia de lo cómico:

Materia abundante de ridículo se encontrará en los defectos ordinarios de la vida humana, sin necesidad de ofender a los hombres estimados, o a los muy infelices, o los que por sus maldades merecen ser llevados al suplicio. También las deformidades y vicios corporales son materia acomodada para el chiste, pero no más que hasta cierto punto, sin tropezar en insulsez ni pasar la raya lícita de la burla, evitando siempre el orador confundirse con el truhán o chocarrero⁷⁰.

Las nociones de deformidad, fealdad, defecto, bajeza, etc., que, según Aristóteles y Cicerón, son el germen de lo ridículo, serán la concepción imperante en las poéticas de los siglos XVI y XVII: “lo que ofende contra la proporción, la belleza, la armonía y el decoro resulta ridículo y cae en la esfera de lo cómico”⁷¹. Un tópico parece cruzar casi todas las

⁶⁷ Cicerón, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁸ María José Vega, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ Margaret Newels, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁰ Cicerón, *op. cit.*, p. 121.

⁷¹ Margaret Newels, *op. cit.*, p. 67.

propuestas sobre la comicidad en las poéticas de la época: la noción de lo risible por ridículo, que en términos ciceronianos es expresada por la fórmula *turpitudō et deformitas*. No sorprende, por tanto, que esta concepción haya sido tomada casi literalmente por Castiglione, Maggi, Madio, Trissino, Riccoboni, Robortello, López Pinciano, Cascales, Carvallo y Rizo, algunos de los preceptistas, comentaristas y tratadistas europeos más importantes de tal periodo⁷².

Todos ellos también retomarán el principio aristotélico que niega cualquier expresión compasiva frente a lo ridiculizado; en palabras de Boscán, según Newels, el origen de la risa se encuentra en lo desproporcionado y la deformidad como indecorosa y provocante a risa, pero no como elemento de maldad:

mas aunque la comedia esté fundada en lo ridículo con todo esso no debe exceder mucho la graciosidad pero débesele atribuir conforme los términos de la urbanidad de las personas particulares que viven con alguna civilidad como son muchas de Menandro traducidas algunas dellas de la lengua griega en la latina por Terencio⁷³.

Los preceptos aristotélicos y ciceronianos fueron ampliamente aceptados y divulgados, pero los comentarios que suscitaron sus observaciones pronto dieron cuenta de otros elementos de los que procedía la risa. Así, Castiglione –incluso el más cercano en estilo y contenido a Cicerón– introduce dos pequeñas variantes. En la primera señala que la fealdad o deformidad puede ser sólo aparente y es de hecho en esa falsedad en la que reside cierta posibilidad de lo cómico:

el fundamento y casi la fuente donde nacen las gracias que hacen reír, consiste en una cierta desproporción y disformidad, si quisieredes así llamalla, porque no solamente nos reímos de aquellas cosas que en sí desconviene y parece que están mal, pero realmente no lo están⁷⁴.

En la segunda, destaca el recurso de lo hiperbólico⁷⁵ o el carácter exagerado de las cosas, como otra de las posibles fuentes de lo ridículo: “las afetaciones y curiosidades que paran en medianía común, aborrecen, pero cuando van fuera de toda medida y son extremas, mueven risa”⁷⁶.

⁷² Margaret Newels reúne varias de estas definiciones: “Pinciano: ‘la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza’; Cascales ‘es la risa fundada en la fealdad y torpeza agena’; Rizo: ‘lo que nace de disconveniencia y disformidad es risa’”. *Ibid.*, p. 92.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ Baltasar Castiglione, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁵ Es éste un rasgo fundamental para comprender la comicidad desplegada en el teatro cómico breve.

⁷⁶ Baltasar Castiglione, *op. cit.*, p. 175.

De igual forma, Robortello, Maggi, Madio, Trissino, Castigliano y Vives, entre otros, enfatizan el papel de la admiración para causar lo risible. Tal aspecto, de acuerdo con Madio, funciona por medio de lo novedoso e inesperado:

He did seek further, and found another basis of the ridiculous in *admiratio*, which I shall translate as “admiration”, using the term in the old-fashioned sense of astonishment, wonder, surprise. Madius clearly thought of *admiratio*, in this sense, for he coupled it with *novitas* (novelty) and with *nova* (unexpected).⁷⁷

Lo sorpresivo también había sido señalado por Trissino como una de las fuentes de lo risible, cuando afirma que “the most appropriate means of ridicule [...] is that which deceives expectation –in other words surprise”⁷⁸.

La admiración y la sorpresa son parecidas a la maravilla que refiere Rizo, rasgo necesario y deseable en la búsqueda de lo risible: “demás de la referida propiedad debe también ser la fábula cómica maravillosa, porque siendo acción agradable y ridiculosa, ninguna cosa mueve más a risa que la maravilla, y maravillosa será siendo improvisa”⁷⁹.

En el teatro breve, las posibilidades de lo cómico originadas por la maravilla, la sorpresa y la admiración son un recurso formulado bajo la idea de novedad⁸⁰. En efecto, tiene tal importancia este concepto en la época que Vives, en su libro *De Anima et Vita Libri Tres* (1536), propone la existencia de una risa basada en la noción de sorpresa “que procede de la novedad”⁸¹.

Un aspecto más a destacar de la fuente de lo cómico proviene del tratadista italiano Trissino, quien relaciona lo risible con todos los sentidos, por lo que la apreciación de lo

⁷⁷ Marvin Herrick, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁹ Juan Pablo Martir Rizo, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁰ Aunque tampoco hay que olvidar que por tratarse de una serie de géneros con esquemas, estilos y temas más o menos constantes se encuentran condicionados por una serie de elementos fijos, cuya rigidez debía ser subsanada por medio de la novedad, pero sin una verdadera transformación de su sustrato básico a pesar de la admiración buscada: “una voluntad de asombro que superase en cada momento las expectativas de los lectores. Éstas vendrían marcadas por la tradición, pero el poeta las modificaba con la novedad [en un] complicado retablo de la admiración y de las maravillas que los poetas barrocos desplegaron”. Aurora Egido, *art. cit.*, p. 86. Éste tampoco escapó a los cultivadores de géneros cómicos. De hecho es el tema de una loa de Rojas: “Tengo dichas tantas loas, / he compuesto tantos casos / de sucesos fabulosos, / ficciones, burlas, engaños, / alabanzas, vituperios, / enigmas y cuentos varios, / que ya no sé que me diga / después de haber dicho tanto [...] que buscando cada día / novedad con que agradaros, / desvelándome en serviros / vuestros gustos procurando”. *Loa de la Casa de Austria, CE*, pp. 362 y 363.

⁸¹ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 117.

cómico pone en juego la coexistencia de elementos de carácter psicológico y fisiológico⁸²: “the pleasure of laughter, argued Trissino, is phsyological; it comes from the senses, from sihgth, sound, touch, smell, or from the memory or hope of these sensations”⁸³. Aunque, como advierte Rizo, el placer que la risa produce se limita únicamente a lo ridículo:

diferenciase del deleyte, porque esto nace también de deleyte y hermosura, mas lo que nace de desconveniencia y deformidad, es risa, y así si viésemos una muger hermosa y si oyésemos un instrumento sonoro de música, o si oliésemos, gustásemos o si tocásemos alguna cosa que nos fuese agradable, incontinente recibiríamos deleyte, pero no nos moveríamos a risa, por estar siempre la risa acompañada con el deleyte, y por no estar el deleyte siempre acompañado con la risa⁸⁴.

Rizo y Madio ofrecen una tipología de las fuentes de lo risible. El comentarista español trata de explorar algunos de los aspectos implicados por el tópico ciceroniano: “lo ridículo alguno resulta de la fealdad y desconveniencia del ánimo, otro resulta de la desconveniencia y fealdad del cuerpo”. El primero “proviene de ignorancia, de imprudencia, y de simplicidad, que nos da causa a concitarnos de risa”. El segundo “resulta de la fealdad y desconformidad del cuerpo es ser coxo, corcovado”⁸⁵. De esta forma, la fuente de lo ridículo puede ser clasificada en:

Turpitude, therefore, according to Madius, may be bodily, mental or external. The further divided bodily, mental, and external turpitude into three sub-heads, namely into turpitude that is a) true, b) feigned, c) accidental. This laughable ugliness of the body may be either actual, as an inborn hump on the back, or formed, as a limp; or accidental, as when one falls down (without serious injury). True turpitude of the mind is plain ignorance or stupidity. Feigned ignorance is a common and important source of laughter⁸⁶.

En el teatro cómico breve no sólo se presentan todas estas posibilidades de lo feo, lo torpe y lo deforme, además son explotadas casi al extremo. Todos y cada uno de los personajes de este tipo de textos adolecen de imperfecciones de muy diverso tipo: avaricia, gula, lujuria, estupidez, ingenuidad, torpeza, malicia, etc. La conjunción del mayor número

⁸² La explicación psicológica y/o fisiológica sobre la risa no es analizada con detenimiento por los tratadistas consultados, aunque como ya se mencionó, existe un numeroso grupo de estudiosos que se ocupan de la naturaleza, forma en que se produce y manifestaciones físicas y fisiológicas.

⁸³ Marvin T. Herrick, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁴ Juan Pablo Martir Rizo, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Marvin Herrick, *op. cit.*, p. 42.

a Ginebra semejante
 [...]
 Yo no me pienso pudrir,
 y que el contento me acabe,
 aunque abadejo me digan
 y aunque bacalao me llamen.

(*El hospital de los podridos, CE, p. 98*)

2.3 La comicidad del teatro cómico breve

La teoría sobre lo cómico en los siglos XVI y XVII se basó, casi de manera exclusiva según lo expuesto, en el género de la comedia. Las apreciaciones que se produjeron alrededor de la risa y lo cómico explican estas cuestiones a partir de los principios aristotélicos. No es de extrañar, por tanto, que diversos autores de la época al basarse en tales preceptos denominen a las piezas del teatro cómico breve como “la comedia antigua de los españoles”⁸⁷. El caso más representativo y difundido es Lope de Vega:

de donde se ha quedado la costumbre
 de llamar entremeses las comedias
 antiguas donde está en su fuerza el arte,
 siendo una acción y entre plebeya gente,
 porque entremés de rey jamás se ha visto⁸⁸.

En esta sucinta caracterización del entremés (y por analogía, de todos los géneros del teatro cómico breve), Lope relaciona de inmediato este tipo de textos con el canon clásico de lo cómico. En particular con la comicidad y los mecanismos de lo risible heredados de las comedias atelana, tabernaria y mímica⁸⁹.

⁸⁷ Margaret Newels, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁸ Lope de Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 27.

⁸⁹ López Pinciano menciona la clasificación de la comedia según su origen y tipo: “Digamos ya de las cómicas especies, y digo así: que la comedia, o es paliata o togata, que es decir, o es griega o latina. La griega fue dividida en tres especies: cómica, satírica y mímica; la latina o romana en cuatro: pretextata, trabeata, tabernaria y atelana [...] la griega, dicha cómica, era una comedia entre la gente más granada del pueblo, digo que en ella se imitaba la gente más principal. La satírica remedaba a la de estado ni grande ni chico, sino mediano. Como la mímica, sólo contrahacía a la más baja plebe, en ella se imitaban palabras y obras de hombres bajos y soeces, lascivos, sucios y deshonestos. La romana comedia por el semejante sacó sus diferencias, porque la pretextata era imitación de gente patricia y generosa; la que imitaba a gente ecuestre y mediana, se llamaba trabeata; la que, al común del pueblo y vulgo, tabernaria; y la que a las personas viles (como la mímica griega) era dicha atelana”. *Op. cit.*, p. 412.

Aunque es claro que existe un nexo intrínseco entre la comedia y el teatro cómico breve, pues comparten la misma materia, por el singular despliegue de mecanismos cómicos de este último, habría que explorar la relación que dicha serie genérica guarda con otra clase de textos. En principio, de nuevo, se tendría que subrayar y tratar de esclarecer con precisión su semejanza con el drama satírico griego o los *mimos* del teatro latino clásico⁹⁰. La analogía no es arbitraria y surge de la descripción de este tipo de drama por Horacio, quien veía en estas piezas la posibilidad de transformar las burlas en veras por medio de lo cómico, a pesar de ser un género de “reidores y mordaces”⁹¹. En este sentido, el teatro cómico breve parece preservar esa comicidad baja y vulgar, caracterizada según Carvallo, por su desmedida inmoralidad:

Aquellos que usando mal desse exercicio lo convierten en torpes juegos representando hechos dichos y ademanes deshonestos y sin fruto, en tiempos de penitencia, en lugares sagrados y personas Eclesiásticas, haciendo entremeses y danças torpes imitando los antiguos faunos y sátiros, que antiguamente eran como entremeses en las comedias a cuya causa fueron en Roma vedadas algún tiempo⁹².

De esta manera, ya López Pinciano distinguía dos clases de risa: una más mesurada y otra que “abarca también lo burlesco, aun lo obsceno, elementos que han ejercido en realidad desde siempre una atracción particular sobre la mayoría de los auditores y espectadores”⁹³. Señala, por consiguiente, dos clases de estilo cómico: “el primero es del ingenio urbano y apto para oído de reyes, mientras que el otro, por contener cosas indecorosas, no debe representarse en presencia de reyes y señores”⁹⁴.

De esta forma lo ridículo, entendido como todo lo bajo, inferior, torpe, feo y deforme, será progresivamente limitado:

Al parecer al entremés y la figura del donaire. Parece (digo “parece”, porque habría que estudiarlo más detalladamente) que la risa se va aplicando más estrechamente a los géneros menores y a las categorías sociales más humildes, como si hubiera una “academización” progresiva del teatro⁹⁵.

⁹⁰ “Mimos y *sátiros* [...] eran prácticamente una misma cosa en consideración de los teóricos renacentistas y barrocos, pero los mimos procedían del teatro latino, derivados de los sátiros representados en la Grecia clásica. Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo...*, *op. cit.*, p. 38.

⁹¹ Horacio, *Epístola a los Pisones*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987, p. 136.

⁹² Alfonso Carvallo, *op. cit.*, p. 121.

⁹³ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 390.

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ Robert Jammes, art. cit., p. 7.

En estas piezas teatrales: “lo burlesco, lo ridículo será pues el refugio de todo lo que no se puede tratar en una obra seria”⁹⁶. En tales textos se emplean los recursos de lo cómico en todas sus facetas. Así, “en oposición al ideal nobiliario de la comedia, existen los llamados géneros menores, en los cuales hasta las categorías intocables pueden ridiculizarse”⁹⁷. El teatro cómico breve, por tanto, se caracteriza por incluir la imitación no sólo de seres inferiores, de vicios y defectos humanos, sino también de situaciones y personajes impensables incluso para la comedia, lo que evidencia su capacidad de explotar cualquier recurso cómico.

Puede decirse que en este tipo de obras, como en el teatro breve, lo cómico se amplifica y admite la presencia de cualquier forma de lo ridículo, pero sobre todo de aquella que se nutre de la cultura popular. La comicidad de esta serie genérica parece producirse por dos vertientes: por la recuperación de modelos antiguos y por la integración de una comicidad popular actualizada en los festejos y manifestaciones de carácter folklórico.

De esta manera: “en opinión del profesor Adrados, los ecos del *satyrikón* se habrían mantenido con posterioridad en ciertas formas de la cultura y del folklore occidentales: las fiestas de Carnaval, la figura del Arlequín de la ‘comedia dell’arte’, las procesiones del Corpus, y las propias mojigangas”⁹⁸. De hecho, según Huerta Calvo, el Carnaval sería el generador directo de estos textos dramáticos:

en la *actualidad* tanto el Carnaval como el teatro parecen haber perdido buena parte de sus esencias primigenias. A lo largo de la historia han estado, sin embargo, estrechamente unidos, y, al amparo de la fiesta carnavalesca y de sus ritos, se han ido originando numerosas formas teatrales: la comedia, la farsa, el entremés, la parodia, la mojiganga⁹⁹.

La comicidad del teatro breve parece encontrar su explicación en muy diversas manifestaciones. En principio se encuentra en estrecha relación con ciertos géneros que retoma como modelos, tal es el caso del drama satírico griego y el *mimo* latino. A su vez, dicha relación lo conecta con otras expresiones de carácter popular en las que el espíritu festivo de tales representaciones antiguas pervivió hasta los siglos XVI y XVII.

⁹⁶*Loc. cit.*

⁹⁷*Loc. cit.*

⁹⁸*Ibid.*, p. 44.

⁹⁹ Javier Huerta Calvo “Aproximaciones al teatro...”, art. cit., p. 16.

Este fenómeno supone además la presencia de múltiples motivos y temas de carácter folklórico que, simultáneamente, comparte con otros géneros de lo risible, por ejemplo, las facecias, los cuentecillos risibles, ciertos textos de la literatura de cordel, etc. Y, al mismo tiempo, lo relaciona con otros géneros que explotaron tal materia, basta con señalar la novela picaresca y la poesía satírico burlesca.

La relación del teatro cómico breve con todas estas expresiones es evidente, todas ellas comparten una función: provocar risa. Tal vez por dicho motivo, las discusiones sobre lo cómico enfatizan esa manifestación, pues sólo la presencia de la risa permite identificar los mecanismos de lo ridículo; así, sólo se puede decir que algo es cómico si mueve a risa, si provoca en el espectador el efecto deseado. Este hecho es de suma importancia en el teatro breve porque aunque la sorpresa, la maravilla y la admiración son fuentes de lo cómico, al mismo tiempo se encuentran en tensión con un marcado conjunto de estereotipos –verbales, retóricos y escénicos– necesariamente implicados por tal clase de textos. De esta forma, la risa permite establecer con claridad la eficacia de sus recursos y estrategias, la cual sólo puede ser comprobada por medio de la hilaridad. Para alcanzar el objetivo al que aspira, el teatro cómico breve hace uso de los mecanismos más variados, es en dicha conjunción donde se encuentra lo singular de su comicidad.

La mezcla de algunos rasgos de diferentes clases de comedia, del drama satírico y del *mimo*, de formas literarias populares, así como de múltiples expresiones de carácter folklórico determinaron el particular despliegue de lo cómico en el teatro breve, en el que la risa, aunque conserva muchos de los rasgos señalados por los postulados clásicos, también se separa en otros e introduce nuevos modos de comicidad por su original aglutinación de expresiones de muy diverso tipo.

A partir de esta concepción de lo cómico y de la materia de la risa señalada por los preceptistas de la época, Robert Jammes propone cinco categorías de lo cómico: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico (entendido como obsceno). Todas ellas pueden ser aplicadas al teatro cómico breve y, de acuerdo con la preceptiva de la época, explotan la deformidad, torpeza o fealdad del cuerpo y/o de la mente.

Desde el punto de vista de la presente investigación, sin embargo, las cinco categorías pueden ser reducidas a tres. En primer lugar estaría lo disparatado, que “implica

desde la necesidad o simpleza de los graciosos, bufones o payasos de circo hasta lo absurdo”¹⁰⁰; por su importancia en la literatura del Siglo de Oro, tal categoría tiene un lugar propio en estas piezas como se verá más adelante.

Lo descompuesto, que comprende “las borracheras, comilonas, y todo lo que pertenece a la literatura báquica”¹⁰¹, se relaciona con lo escatológico en cuanto ambas enfatizan el aspecto *corporal*. En el mismo sentido funciona lo erótico, o la *lascivia*, como, según Jammes la llaman los moralistas de la época; desde la perspectiva de este estudio, las tres –lo descompuesto, lo escatológico y lo erótico– se encuentran en estrecha relación con la exageración de los impulsos y las necesidades primarias, las cuales pueden ser explicadas desde una categoría más amplia: lo grotesco.

Por último, lo picaresco se inserta en un ámbito más amplio, pues suele presentarse como resultado de una burla, de un engaño que se le infringe a otro, ya que implica “robos, estafas, mentiras, disimulaciones, engaños, etc”¹⁰²; esta categoría, a la que se denominará aquí como burlesca, resalta la agudeza, astucia e ingenio de ciertos individuos, quienes abusan de la ingenuidad, torpeza o ignorancia de otros. De esta manera, las categorías de lo cómico que serán examinadas en este primer acercamiento son tres: lo disparatado, lo grotesco y lo burlesco.

2.3.1 Lo disparatado y el teatro cómico breve

La importancia del disparate¹⁰³ durante los siglos XVI Y XVII es tal que incluso es concebida como un género y no sólo como un tipo de comicidad¹⁰⁴. Habría que aclarar que dicha comicidad no constituye una clase de textos en lo que se refiere al teatro cómico breve, sino que se trata de una categoría que alude a una determinada forma de lo cómico, cuya finalidad es alegrar y divertir al público.

¹⁰⁰ Robert Jammes, art. cit., p. 6.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 7.

¹⁰³ “Proviene del latín *disparatus*, participio pasado de *disparare* que significa dividir o separar. El disparate separa lo que desde una perspectiva del sentido común, la ciencia o la moral no se acepta socialmente [...] se distancia del orden, lo comprensible y lo válido”. Alicia E. Origgi de Monge, *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*, Lugar, Buenos Aires, 2004, p. 36.

¹⁰⁴ “En España la poesía sin sentido se conoció con el nombre de *disparate*, denominación que abarca distintas variedades”. Blanca Perrián, *Poeta ludens: disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Giardini, Pisa, 1979, p. 13.

Es lo disparatado una categoría de lo cómico no sólo frecuente en el teatro breve, además posee una importancia tal en la literatura de la época¹⁰⁵ que, continuamente, se alude a ella en los textos mismos, en los cuales disparatar es considerado como un medio fundamental del que se origina la carcajada:

HOMBRE 1º: Cuando ve que importa
quien dispara
disparates adrede
también son gala;
mas si no nos agradan,
disparates adrede
serán desgracia.

(Pedro Calderón de la Barca, *Los degollados*,
TB, p. 227)

De acuerdo con Blanca Perriñán, esta comicidad fue muy cultivada y apreciada, en especial por los géneros cómicos breves –aunque no exclusivamente¹⁰⁶. La explicación se encuentra, desde su punto de vista, en la potencia festiva y juguetona implicada por los rasgos de locura, irracionalidad o absurdo que suele presentar. El disparate constituye un medio privilegiado para codificar esta forma de lo cómico cuyo efecto inmediato, debido al contexto en que se presenta, es lo ridículo: “en este género, que gozó en España de su mayor apogeo en los dos siglos estudiados, encuentra jocosa expresión la perspectiva lúdica de la locura en cuanto energía vital positiva y regeneradora”¹⁰⁷. La posibilidad de crear elementos risibles a partir de esta comicidad tuvo diversas manifestaciones que eran claramente reconocidas por el público, el cual no tenía que descifrar ningún significado oculto, sino tan sólo percibir la incongruencia de lo representado.

Este es un procedimiento fundamentalmente basado, por tanto, en la carencia de sentido. Así, la lógica de las frases y de los sucesos desaparecen para dar lugar a una realidad trastocada e incomprensible, pues el disparate es un “hecho u dicho fuera de toda razón. Díxote disparate de dispar, por no tener paridad, ni conformidad con la razón:”¹⁰⁸:

¹⁰⁵ “Hay muchos disparates entre las letras literarias de nuestro Siglo de Oro. Claro está que me refiero a un *type* muy determinado de ellos y no a la totalidad de todas sus posibles definiciones [...] el tipo que me interesa aquí es uno de tantos *microgéneros* como abundaron entre la literatura áurea al socaire de un desenfrenado ejercicio de creatividad (y divertimento) que inundó los siglos XVI y XVII”. Víctor Infantes, “La *Loa de disparates* del Incógnito, entre bromas y veras con la literatura áurea”, en *Hommage à Robert Jammes*, PUM, Tolouse, 1994, p. 569.

¹⁰⁶ Basta con pensar en los disparates de muchos graciosos de la comedia nueva.

¹⁰⁷ Blanca Perriñán, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸ *s. v. disparate, Autoridades*.

BARTOLO: Teresa de mis entrañas,
 no te gazmíez ni jaqueques,
 que no faltarán zarazas
 para los perros que muerden.
 aunque es largo mi negocio,
 la vuelta será muy breve:
 el día de San Ciruelo
 o la semana sin viernes;
 acuérdate de mis ojos,
 que están, cuando estás ausente,
 encima de la nariz
 y debajo de la frente.

(*Los romances*, en *TB*, p. 128)

Suele además ser más efectivo en cuanto más disparatado, ya que entre mayor sea la ruptura lógica que se realiza, mayor risa provoca. Lo absurdo, lo carente de sentido¹⁰⁹ (el *non-sense*¹¹⁰) actúa como un medio para producir la carcajada, pues rompe con las convenciones más inmediatas, en tanto transgrede el comportamiento de lo “normal”¹¹¹, cuya desviación y extravío, en este caso, produce hilaridad:

PEDRO: Este es más fuerte disparate
 de reír me duele ya el gznate.

(Pedro Calderón de la Barca, *El reloj y genios de la venta*, *EJM*, p. 180)

La “restricción selectiva”, “la infracción sintáctica”, la “comparación analógica”, la “enumeración caótica” y, ante todo, la “transgresión semántica”¹¹² constituyen algunos de los mecanismos con frecuencia utilizados para despojar de sentido lo expresado y causar la

¹⁰⁹ Hay que señalar, no obstante, que de nuevo la recepción debe ser considerada al identificar e interpretar esta comicidad porque el disparate es reconocible en cuanto se aparta de un sistema de códigos y valores que puede ser interpretado por el público, por eso también suele ser considerado como una “collection of words or events which in their arrangement do not fit into some recognized system in a particular mind”. Elizabeth Sewell, *The field of nonsense*, Chatto and Windus, Londres, 1952, p. 3.

¹¹⁰ “Nonsense is a term which appears in a great many contexts. It may be used by logicians to describe some contradiction in a system, by scientists to describe statements which supposedly do not tally with the known facts, by modern philosophers to describe sentences which seem to them to depart from the rules for making sense in the use of language”. *Ibid.*, p. 1.

¹¹¹ Al mismo tiempo, sin embargo, le permite recuperar una actividad lúdica muy placentera durante la infancia, pues según Alicia Origgi citando, “El juego en el lenguaje es analizado por Sigmund Freud como ‘el placer de disparatar’, necesidad humana que se manifiesta en el niño por medio de este juego verbal’ [...] Plantea Freud que este placer va siéndole prohibido por su propia razón a medida que crece. La sociedad y la razón ejercen una fuerte presión por la necesidad de disparatar e imaginar anulando paulatinamente esta faz creativa, que es una tendencia natural en el ser humano”. *Op. cit.*, p. 26.

¹¹² Todos ellos mencionados por Víctor Infantes, *op. cit.*, p. 573.

franca risa¹¹³. De hecho, todos ellos, a partir de su “strong element of the irrational, of overturning what common sense says things are; and finally, but crucially, it must be, by its incongruities and absurdities, make one *laugh*”¹¹⁴. Aunque no debe olvidarse que “laughter is incidental to Nonsense but not essential to it”¹¹⁵. Sin embargo, en el caso del teatro cómico breve puede afirmarse que la presencia y la intencionalidad del disparate es siempre cómica, pues éste constituye uno de sus procedimientos más recurrentes para causar risa.

El gran alcance de esta categoría cómica es con frecuencia explicitada en las obras mismas. En la época, sin duda, era considerada una clase de comicidad muy valiosa, pues la alegría y regocijo que causa parecen ser muy apreciados, tanto por el autor que la genera como por quien la recibe:

mi humor escriba siempre disparates,
y buen provecho os hagan los poemas¹¹⁶.

La explicación de dicha relevancia y constancia en su cultivo parece encontrarse en todos sus aspectos, pues “la irracionalidad del contenido de los *disparates* no conoce fronteras; todas las franquea, dominando un dilatado universo en total libertad”¹¹⁷. Puesto que el teatro cómico breve supone la transgresión de valores de diversos sistemas, no es de extrañar que transforme la lógica y el significado de la lengua, justo en su capacidad deformadora de lo *normal* y lo contrario a lo *real* creado en su mundo al revés, tiene cabida la irracionalidad y la falta de significado en todas sus formas.

2.3.2 Lo grotesco y el teatro cómico breve

En este grupo de textos encuentra un lugar excepcional la categoría de lo cómico que hace uso de lo grotesco¹¹⁸ en sus diferentes manifestaciones¹¹⁹. En el teatro breve tal

¹¹³ A ellos habría de sumar otros como la “enumeración de *impossibilia*”, una especie de disparate en la que se alude a “sucesos imposibles” (como la semana sin viernes del entremés *Los romances*). Carlos Mata, “Introducción”, en Anónimo, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, p. 71.

¹¹⁴ John F. Lehmann, *Lewis Carrol and the spirit of nonsense*, University of Nottingham, Nottingham, 1972, p. 4.

¹¹⁵ Elizabeth Sewell, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁶ Ejemplo tomado de *s. v. disparate*, *Autoridades*.

¹¹⁷ Blanca Perrián, *Poeta ludens: Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Giardini, Pisa, 1979, p. 40.

¹¹⁸ “On est assez bien informé sur l’origine du terme *grotesque*. Vers la fin du quinzième siècle, des excavations entreprises à Rome, notamment dans les soubassements du palais de Néron, la *Domus Aurea*, mettent à jour des ornements de facture originale et jusque là inconnus datant du siècle d’Aguste [...] Cave en

comicidad suele adoptar los rasgos múltiples propios de la naturaleza de esta noción: “peut être fantaisiste ou réaliste; il peut être plus o moins comique”¹²⁰. La comicidad grotesca en las piezas analizadas representa y significa tales propiedades en distintos grados; sin embargo, a pesar de su carácter multiforme, por lo general suele restringirse a dos ámbitos: lo escatológico y lo erótico, en los que suele subrayar la *corporalidad* como materia de lo risible.

Este fenómeno es explicable, según coincide Huerta Calvo con Bajtín, por el “sistema de la cultura cómica popular cuyo realismo grotesco se basa en el principio de la vida material y corporal”¹²¹. En este sentido, lo escatológico y lo erótico son “precisamente un tipo de comicidad especial, basada en la *turpitude et deformitas* que aparece en todos los tratadistas europeos como la forma más eminente de lo risible”¹²². Es decir, tal clase de ridículo recurre a todo lo que ofende a la belleza y al equilibrio, pues enfatiza los defectos, deformidades y torpezas de lo humano que atentan contra la armonía, “symmetry and proportion”¹²³; por lo que “il est assimilé aux formes inférieures du comique”¹²⁴. La risa actualizada por lo grotesco es ambivalente y cambiante, pero siempre alude a lo inferior en su forma más baja y despreciable¹²⁵.

La fealdad subrayada por lo grotesco no vacila en emplear aquellos elementos considerados como más bajos o inferiores, los cuales, paradójicamente, son al mismo tiempo atractivos y repulsivos para el público; no hay que olvidar que lo grotesco, como todas las formas de lo cómico, es producto de los códigos socioculturales vigentes: “le grotesque n’est pas un effet induit par certain types de représentations, mais bien par la

italien se dit *grotta*, on les appelle grotesques.” Elisheva Rosen, *Sur le grotesque: l’ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1991, p. 11.

¹¹⁹ No se ha determinado con claridad el estatus de lo grotesco “d’acuns l’envisagent comme un style, d’autres comme le reflet d’une réalité sociale et comme une catégorie d’ordre psychologique et philosophique plutôt qu’esthétique”. Dominique Iehl, “Deux grotesques”, en Tarmo Kounas (dir.), *À la recherche du grotesque*, Eurédit, Paris, 2003, p. 85.

¹²⁰ De hecho, la comicidad no es uno de sus rasgos intrínsecos.

¹²¹ Ignacio Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 162.

¹²² *Ibid.*, p. 76.

¹²³ John R. Clark, *The modern satiric grotesque*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991, p. 19.

¹²⁴ Dominique Iehl, *Le grotesque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 27.

¹²⁵ “Ce rire grotesque, autonome par rapport aux autres formes du comique, correspond parfaitement à la conception d’un grotesque mobile, ambivalent, en état permanent de changement. Au dynamisme du rire, correspond le dynamisme du corps grotesque, qui n’existe que dans sa mobilité, dans son absence de limites, à travers une série d’actes qui le prolongent et le modifient sans le figer dans une déformation définitive”. Claude Gilbert Dubois, “Grotesque formel, grotesque verbal: autour de Rabelais”, en *A la recherche...*, op. cit., p. 91.

relation que nous entretenons avec ces représentations”¹²⁶. Así, cuando Calderón asocia la imagen del excremento con el chocolate, la mermelada y los caramelos, explota la relación del público con tales representaciones:

GRACIOSO: que aquí la traemo gualdada,
 mucha de la casamueza,
 mucha de la cagancaña,
 cagalón e cochelate,
 calamerdos, merdaelada,
 turo para vuesaoncé?
 (Pedro Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*,
EJM, p. 148)

Sin duda, lo escatológico constituye una de las materias más comunes de lo grotesco en el teatro cómico breve. En el ejemplo citado, el juego de palabras calderoniano pone de manifiesto el uso de lo despreciable y repugnante para resaltar lo corporal. Lo escatológico establece una analogía entre alimentos que muy difícilmente podrían aludir a una materia repulsiva, pero que por una simetría grotesca, basada en la paronomasia, se transforman en una materia nueva que causa risa, quizá, por lo sorprendente de su asociación.

Los estereotipos, sin embargo, también actúan en la comicidad grotesca. Por ejemplo, en el entremés *La venta*, de Quevedo, la descripción de la comida es altamente escatológica de acuerdo con cierto estereotipo de la época. La mala comida ofrecida en tales lugares es llevada a un extremo que sin duda debió ser ampliamente reconocido por el público, el cual, aunque percibe lo hiperbólico, se regocija frente a lo grotesco de la escena:

CORNEJA: ¿Diste a los arrieros y a los carros
 de cenar?
 GRAJAL: Ya encajé toda la historia:
 comiendo están a tiento de sabandijas.
 CORNEJA: Cuéntame aquesa lucha.
 GRAJAL: Oye la comezón.
 CORNEJA: Empieza.
 GRAJAL: Escucha.
 Luego que por manteles
 les puse, con perdón, los arambeles
 y la sal en un plato,
 un cuchillo sin cabo, un pan mulato,
 un jarro desbocado,
 tan sucio y sin adorno,
 que pudo tener vino de retorno;

¹²⁶ Elisheva Rosen, “L’étrange séduction du grotesque”, en *A la recherche...*, op.cit., p. 207.

y en el vidrio volvióse
vinagre de la esponja.
(*TB*, p. 167)

La comicidad que explota lo escatológico, según Asensio, Madroñal y Díez Borque, encuentra su origen en las fuentes carnavalescas del teatro cómico breve. Por mediación de esta festividad, la cultura cómica representa en estas piezas “el drama de la vida corporal (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades naturales)”¹²⁷:

GARAY: Abre aquí, alcalde, que nos comen chinchas.
SOLAPO: Abra aquí, so alcalde, que nos comen garrapatas.
PAISANO: Sáquenos a mear, seor alcalde.
(*La cárcel de Sevilla, TB*, p. 112)

Junto a lo escatológico convive también lo obsceno, y, en general, todas las necesidades e impulsos primarios:

en gran manera es, en efecto, el cuerpo y las necesidades materiales que éste lleva aparejadas el eje en torno al cual giran las acciones y personajes del teatro carnavalesco, en cuyo seno hemos asentado los géneros menores. Así, por ejemplo, la mayoría de las burlas que éstos ponen en juego están motivadas por la necesidad de satisfacer el apetito, en unos casos, y el instinto sexual, en otros¹²⁸.

Lo obsceno hará uso de los más variados recursos para ser expresado de manera burlesca y transgresora. Al ser considerado “impuro, sucio, torpe y feo”¹²⁹ se inscribe de inmediato en el tópico del *turpitud et deformitas*, y aunque se recomienda que “de las cosas obscenas y torpes, los pensamientos se han de apartar, quanto más los ojos”¹³⁰, en el teatro cómico breve sucede todo lo contrario, pues son de hecho los entremeses con motivos obscenos algunos de los más frecuentes. En el entremés de Quiñones *Los sacristanes Cosquillas y Talegote* se describe el deseo sexual de uno de los personajes:

DON CRISPÍN: Aqueste mal me sube y me deciende
por estos teglerifos con tal fuerza,
que no hay quien su designio aparte o tuerza
de estos métodos rígidos en todos;
y son los espicinos de mil modos,
desabridos, picantes y traviosos,
que no tienen conmigo paz mis huesos.
(*CE*, p. 603)

¹²⁷ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁹ *s. v. obsceno, Autoridades.*

¹³⁰ *Loc. cit.*

Desde esta óptica, el amor se inscribe en un mundo degradado y por ello es “rebajado a un plano inferior, que no trasciende lo puramente carnal [...] o de la subordinación a valores extrasentimentales: el dinero, el lujo, etc”¹³¹. El amor idealizado está ausente en esta clase textos, las motivaciones amorosas de los personajes son de carácter sexual o utilitario.

En el teatro cómico breve se daba la posibilidad de representar escenas eróticas en las que “la obscenidad de tales estampas venía dada por el argumento escabroso de las piezas que no hacían sino escenificar cuentos de la tradición bocaccesca o de la más próxima española de cuentecillos y facecias”¹³². Tal vez por estas filiaciones, el adulterio constituye uno de sus motivos más recurrentes. El *cornudo* es trasladado a los escenarios, donde es vituperado y escarnecido por los personajes en escena, y por el público, quienes se identifican con los transgresores impunes:

INÉS: ¿Pues vos conmigo airado?
 Sois mi galán, aunque os hacéis de bronce.

LORENZO: Desa suerte conmigo tenéis once.

INÉS: Yo no os entiendo [...]

LORENZO: Pues yo me entiendo,
 que dicen que tenéis tantos galanes
 que si ellos fueran pollos de *ahechadura*,
 uno por fuerza le tocara al cura.

INÉS: ¿Diez os han dicho? ¡Plegue a Dios, marido,
 que si tal tengo! No me hagáis que jure
 ([Ap.] Que a vos os lleven cuatro mil demonios)
 mas yo soy muy sujeta a testimonios.
 Cinco sí tengo: el viejo, el forastero,
 que ya tiene su hora y yo le espero
 esta noche, después de haber entrado
 los otros tres que tienen mejor grado.
 ¡Qué tal digan! ¡Qué lenguas hay tan fieras!
 ¿Y lo crees vos? Soy desgraciada,
 y estas cosas me tienen acabada,
 sin salud y con sustos infinitos.

(Pedro Calderón de la Barca, *Guardadme las espaldas*, EJM, p. 219)

Lo erótico además contaba con un código lingüístico singular que permitía la expresión de lo que no podía ser representado. El lenguaje de lo erótico se caracteriza por

¹³¹ Mariano Baquero Goyanes, “El entremés y la novela picaresca”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, p. 244.

¹³² Javier Huerta Calvo, *El Nuevo mundo...*, op. cit., p. 69.

su actitud provocadora. No sólo es una expresión de lo bajo e inferior, sino que también incita al ejercicio de la libertad corporal, en especial la femenina, cuyas restricciones parecen ser anuladas por este medio:

MARINA: Poco a poco se muere mi marido,
sin remedio ninguno; yo lo siento
tanto que pierdo el juicio de contento.
Muérase, casaréme con un mozo
con quien tendré contento, gusto y gozo.
(*La inocente enredadora*, CE,
p. 195)

La presencia de lo grotesco en estas obras puede ser explicado, quizá, porque la explotación de lo inferior, de la fealdad y la deformidad, encuentra un sitio propio en el teatro cómico breve, donde: “todo lo bajo y repugnante tiene aquí existencia por derecho propio, según complejas fuentes y motivaciones [...] la escatología y lo sexual, terrenos tabúes por excelencia, serán dos pilares básicos de este universo degradado”¹³³. El efecto de lo grotesco es múltiple: “de un lado crea lo deforme y lo horrible; de otro, lo cómico y lo bufón”¹³⁴.

Lo cómico grotesco provoca muchas reacciones en el público, quienes son incluidos en una atmósfera donde lo repugnante y lo risible se mezclan con lo inusitado: “el triple efecto de lo grotesco en la literatura es provocar el horror, la risa y el asombro. En este proceso, lo risible y el temor se interrelacionan entre sí produciendo un efecto estrafalario”¹³⁵.

El teatro cómico breve aprovecha todos los recursos cómicos de lo grotesco pues tal categoría se encuentra estrechamente relacionada con los tópicos, los *dramatis personae* y el estilo que lo caracterizan.

¹³³ Ignacio Arellano, *Poesía satírico...*, op. cit., p. 162.

¹³⁴ Henrik Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1983, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 14.

2.3.3 Lo burlesco y el teatro cómico breve

Las extensas posibilidades de lo cómico son aún más explícitas por la inmensa y variada gama de lo risible, entre las que destaca, casi de manera categórica, lo burlesco. La identificación entre burlesco y cómico llega a tal grado en el Siglo de Oro que, según Ignacio Arellano, “entendido en un sentido amplio [...] podría asimilarse a la ‘risa’: serían burlescos aquellos elementos que hacen reír”¹³⁶. No es de extrañar que se considere que:

equivale a jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades. Comúnmente se dice, y apropia a los escritos que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso; y así se llaman Comedias, Romances, Sonetos burlescos, aquellos que en las materias se tratan por modo jocoso y festivo¹³⁷.

Esta categoría remite tanto a un estilo como a un género¹³⁸ y en ambos casos presupone la *burla* como su elemento esencial. La burla actúa como un procedimiento cómico, cuyo funcionamiento es explicado por su definición en la época; ya que es concebida como “acción, ademán o palabras con que se hace irrisión y mofa de alguno, o alguno cosa”¹³⁹. Es considerada como un procedimiento que se sirve de múltiples estrategias, a partir de diferentes recursos lingüísticos y no lingüísticos, para ridiculizar, para mover a risa en detrimento de algo o alguien.

El teatro cómico breve se inscribe dentro de la categoría de textos burlescos, pero no sólo por cuestiones genéricas o estilísticas, sino porque, además, se considera la burla como uno de sus tópicos primordiales para producir hilaridad. Así lo señalan Asensio, Bergman¹⁴⁰ y Huerta Calvo, para este último: “el tópico textual básico de la pieza breve es la burla”¹⁴¹.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁷ s. v. *burlesco*, *Autoridades*.

¹³⁸ Pero no sólo eso, igual que otras categorías de lo cómico “Le burlesque ne se réduit pas à une stylistique mais trahit bel et bien une vision de mundo”. Dominique Bertrand, “Introduction”, en *Poétiques du burlesque*, Honoré Champion, 1998, p. 21.

¹³⁹ s. v. *burla*, *Autoridades*.

¹⁴⁰ “La burla es quizás el tema predilecto del entremés, motivo central en algunos y accesorio casi en todos”. Hannah Bergman, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴¹ *TB*, p. 19.

La comicidad burlesca de las piezas cortas se manifiesta tanto a nivel verbal como escénico. En algunas obras, sin embargo, no sólo es un tópico más sino que constituye el principio de estructuración:

ESTEFANÍA: En efecto, ¿qué haremos cuatro mozas,
solas en casa y en Carnestolendas?

JUANA: Ponte un rato a la puerta de la calle,
y a la primer figura de mal talle
que saliere al encuentro,
asle del brazo y métele acá dentro,
que si a puerta cerrada lo tenemos,
las prevenidas burlas lograremos.

(Luis Quiñones de Benavente, *El abadejillo*,
CE, p. 582)

Lo burlesco establece de inmediato un horizonte de expectativas en el que lo serio y grave desaparecen para dar lugar a la chanza, al chiste, al regocijo, al entretenimiento y a la alegría en su estado más pleno, pues “ocio y risa definen el marco y el blanco de la burla auténtica”¹⁴²:

GITANA: Vaya pues de bulla,
que de ellas es tiempo,
que a las Mojigangas
no da ser lo serio.

(Pedro Calderón de la Barca, *EJM*,
Entremeses, p. 384)

En el ámbito de lo cómico suelen distinguirse dos tipos de burlas: las buenas y las pesadas. Esta distinción se basa en la concepción aristotélica de la risa y la función cortesana de lo ridículo: “like laughter itself the burla may be relaxed or tense and benevolent or cruel; it may, on the one hand, be described as *donosa*, *buena*, *elegante*, *agradable*, *linda*, *gallarda* (...), and, on the other hand, as *villana*, *grave*, and, specially, *pesada*”¹⁴³.

A pesar de que la burla buena es considerada de mayor valía –sobre todo en el ámbito de lo cortesano– la burla pesada ocupa un lugar indispensable en el teatro cómico breve. Sin ella, resultaría inexplicable toda una serie de textos en la que no sólo es un

¹⁴² Marc Vitse, “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), p. 63.

¹⁴³ E. H. Templin, “The *burla* in the plays of Tirso de Molina”, *Hispanic Review*, 8 (1940), p. 192 *apud* Monique Joly, “Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas”, *Criticón*, 16 (1981), p. 13.

accesorio, además es el motivo central. Este tipo de burla transgrede el principio ético de lo ridículo desde el punto de vista aristotélico, pues en el teatro cómico breve las burlas en cuanto más pesadas, mayor risa producen, aun en daño de un tercero, por lo que en estos casos se invalida la restricción moral que, según las preceptivas y tratados, condiciona lo cómico: “junto a palabras en las que resuena el eco de la teoría aristotélica de la risa, unas protestas destinadas a subrayar la estricta ortodoxia de la perspectiva en que ha de ser ejecutada la burla”¹⁴⁴. Además, habría que aclarar que lo pesado o lo bueno de la burla es establecido por quien la recibe¹⁴⁵; este hecho es también excepcional en las piezas cómicas breves, en la que a veces el burlado nunca se entera del escarnio a que es sometido, lo cual de hecho constituye un elemento más de lo cómico¹⁴⁶.

Otro fenómeno a destacar es que lo burlesco suele aplicarse a situaciones estereotipadas: “dentro de una perspectiva festiva o jocosa, el concepto de *burla pesada* suele extenderse a una cantidad de tópicos satíricos tradicionales: será, por ejemplo, una burla pesada recordarle a una mujer que tiene muchos años”¹⁴⁷. Estereotipo que se da en todos los niveles, pero que casi es inevitable en la presentación de personajes tipo en el teatro cómico breve, entre los que se encuentran alcaldes, médicos, vejetes, estudiantes, prostitutas y toda una galería de personajes propios de tales textos:

Bien es verdad que existen unas víctimas predestinadas por su situación social (nacimiento u oficio), constituyen la larga serie de los *beffati d’obbligo* o burlados antonomásticos, perpetuo blanco de la ideología aristocrática aurisecular: mulatos, moriscos, conversos; villanos del campo y la ciudad¹⁴⁸.

La burla castellana aurisecular, según Vitse, como la mayor parte de las categorías de lo cómico en los siglos XVI y XVII, no se puede limitar a ser sólo “un brillante e inocuo entretenimiento”¹⁴⁹ –a la manera del cortesano de Castiglione¹⁵⁰. Por el contrario, constituye un medio indispensable para construir una realidad que permita dar cuenta de las

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁵ “Las burlas han de ser pocas y sin daño de tercero, y tales que el mismo contra quien se hacen guste dellas. No sabemos la capacidad de cada uno, que la que es burla llevadera para uno, será para otro muy pesada; y las burlas no se han de juzgar por malas o peores de parte de quien las hace, sino de parte de quien las recibe; y si él las tomare bien, bien serán de sufrir, y si las tomare pesadamente, serán pesadísimas [...]. Que de burlas pesadas vemos cada día resultar agravios que no se pensaron”. Espinel, *Marcos de Obregón*, t. I, p. 189, *apud ibid.*, p. 22.

¹⁴⁶ Sólo hay que mencionar *La cueva de Salamanca*, de Cervantes.

¹⁴⁷ Monique Joly, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁸ Marc Vitse, art. cit., p. 11.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

contradicciones sociales, de las relaciones que unen los distintos grupos de dicha cultura y los valores bajo los que se rigen. La burla da cuenta de la concepción de orden social de la época en la que algunos personajes, por su origen racial o social, son continuamente escarnecidos.

Existe, sin embargo, un grupo social, el de los pícaros, que, a pesar de su marginalidad, más que un *beffati d'obbligo*, suele ser un burlador paradigmático. En efecto, los pícaros, en todas sus posibles manifestaciones, son con frecuencia los orquestadores de numerosas burlas de muy distintos tipos: engaños, robos, estafas, chantajes, etc. Su constante presencia en el teatro cómico breve, así como algunos motivos reiterados, asociados a tales personajes, permiten diferenciar un tipo específico de comicidad a la que podría denominarse lo *burlesco picaresco*, ya que emplean todos los mecanismos propios de la burla, pero en un ámbito delincuencial, rufianesco o por lo menos en contra del orden social.

Ejemplos muy ilustrativos de este tipo de comicidad se encuentran incluso en los títulos de algunas de estas piezas: *La burla más sazónada*, *La burla del sombrero* y *La burla del pozo*. En los tres casos, la burla es desarrollada por pícaros. En el primero, una prostituta y unos rufianes se ríen de un alguacil; en el segundo, un pícaro engaña a un hombre ingenuo y en el tercero, un hombre engañado, que cree haber matado a otro, huye de la justicia. En los tres casos la burla es explicitada, pues sin el conocimiento del público, la trapacería no tendría sentido ni sería del todo risible.

Debido a la importancia de la burla, en las piezas breves suele reflexionarse sobre el papel de la misma, justificando su carácter antiético por su intención cómica:

MÚSICOS: Baste ya el enojo,
 señor Alguacil
 que una burla a tiempo
 es para reír.
 (TB, p. 206)

En lo burlesco picaresco no importa que la burla sea verdadera o fingida, pues lo que en realidad interesa es la mofa a la que es sometido el personaje burlado. Como en el entremés *La mamola* (palabra que significa *burla*). En esta pieza, Sofía engaña a tres hombres (un sacristán, un capitán y un moro) haciéndoles creer que los tres son padres de su hijo inventado, por lo cual deben darle dinero, joyas, ropa y animales de carga. Una vez

obtenido lo que desea, escapa con Camacho, pero para acentuar la burla, deja a cada uno de los estafados unos versos burlescos que los escarnecen con singular regocijo:

SIMPLE: Aquí hay otra carta para vos.

(Lee el capitán)

“Si pensaste, Capitán,
por venir a pretender.
sin escote hijo tener,
a do las toman las dan.
Si pensáis que por galán
se alcanza, es muy al revés,
porque ya el sarao francés
acaba en justa española.

¡Mamola!

CAPITÁN: ¿Hay mayor bellaquería que ésta? ¡Que no
basta haberme llevado la plata, sino hacer
burla!

(CE, p. 72)

La comicidad burlesca picaresca supone una rebelión contra el orden social, cuyos personajes transgresores más característicos son los pícaros, quienes usan su inteligencia, astucia e ingenio para llevar a cabo sus innumerables delitos en el teatro cómico breve.

Lo disparatado, lo grotesco y lo burlesco son categorías de lo cómico reiterativas e imprescindibles para comprender el problema de la comicidad en el teatro breve. Aunque no son rasgos exclusivos de este tipo de piezas –sólo hay que pensar en la poesía burlesca y satírica de Góngora y Quevedo– las estrategias desplegadas por estos tipos de comicidad adquieren un matiz específico en el marco del teatro cómico breve en las que son empleadas casi de manera natural y en todas sus facetas potenciales como se verá más adelante.

2.4 Los mecanismos de la risa en el teatro cómico breve

Los estudios sobre la risa de los siglos XVI y XVII presuponen la identificación de los distintos recursos por medio de los cuales es provocada. Varias de las poéticas vigentes en tales siglos dedican una sección específica a la enumeración, y en ocasiones explicación, de los distintos mecanismos cómicos. Las diversas tipologías propuestas en dichos textos pueden dividirse en dos vertientes. En la primera se encontrarían las taxonomías clásicas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. En la segunda se incluirían las clasificaciones propias de

la época, entre las que estarían las propuestas de Castiglione, Pontano, Rizo, Maggi, Castelvetro, Robortello y López Pinciano.

A pesar de la multiplicidad de obras y autores, es incuestionable que las aproximaciones aristotélicas al problema de la clasificación de los mecanismos de lo cómico constituyen el germen de las posteriores exploraciones sobre tal asunto. No hay que olvidar, como ya se mencionó, que Aristóteles no dedicó un apartado específico, por lo menos del que se tengan referencias concretas, a este problema. Algunos de sus apuntes sobre los diferentes recursos para producir risa se encuentran de manera aislada en ciertos fragmentos de su *Retórica* y de su *Poética*. En el primer texto, afirma que la risa es una actividad placentera, cuyo efecto deleitoso es causado por medio de tres posibles elementos: “igualmente puesto que el juego es de las cosas placenteras, como toda distracción, y placentera es la risa también, por fuerza entre las placenteras lo risible, lo mismo hombres que dichos y acciones”¹⁵¹. Resalta el hecho de que la clasificación aristotélica de lo cómico es tripartita (*dichos, hombres y acciones*). Tal concepción de los recursos risibles presupone el punto de partida de sus sucesores, quienes retoman y reformulan tal tipología para identificar los posibles mecanismos de la risa.

Los recursos cómicos identificados por Aristóteles no se encuentran articulados en un sistema, por lo que tratar de elucidar su naturaleza es problemático. En cuanto a las *acciones* y a los *hombres* como mecanismos de la risa es evidente que su carácter ridículo resulta de la definición misma de la comedia, cuya materia es la torpeza y la fealdad de los seres inferiores y sus consecuentes actos bajos. Si “la comedia es [...] mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo, pues lo risible es un defecto y una fealdad y un dolor sin daño”¹⁵², entonces provocarán risa los sujetos y los actos por su posible vileza y fealdad, pero sólo en cuanto tengan de ridículo, por ejemplo, “la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor”¹⁵³.

Al concebir a los *hombres* y las *acciones* como algunos de los recursos constantes para provocar la hilaridad, el filósofo griego subraya el papel de la imitación y representación de los defectos y vicios de personajes bajos, cuya presencia y conducta son condenables por medio de la risa.

¹⁵¹ Aristóteles, *Retórica*, L. II, 1371b34-1372a1.

¹⁵² *Poética*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵³ *Loc. cit.*

La relación de los motivos humorísticos es más sugestiva en lo que se refiere a la comicidad verbal –lo que Aristóteles ha identificado como *dichos*. Juan Carlos Pueo hace un detallado recuento de las distintas estrategias lingüísticas de lo ridículo, según él:

Dentro de la dicción estarían todos los recursos pertenecientes a la comicidad según las palabras. Aristóteles presentaría en primer lugar aquellos casos en los que no hay ninguna modificación de la palabra en sí, puesto que la homonimia (utilización de la misma palabra pero con significados diferentes), la sinonimia (utilización de palabras distintas pero con el mismo significado) y la repetición (utilización de la misma palabra y el mismo significado varias veces) funcionan como palabras completas. El segundo grupo que incluye los recursos en los que las palabras son modificadas en su significante y/o en su significado, abarcaría, la paronomasia, la parodia y la metáfora. En el último grupo, cuyo único componente es la forma de la dicción, entrarían las restantes modificaciones verbales capaces de mover la risa del espectador¹⁵⁴.

Esta larga cita resume en tres clases los distintos mecanismos verbales de la risa. Su relevancia e influencia en los posteriores planteamientos al respecto es irrefutable y, si bien fue reformulada en muchos aspectos, es la perspectiva dominante hasta la época que nos ocupa.

El segundo en importancia sobre dicha materia es, sin duda alguna, Cicerón. De manera contraria a Aristóteles, en el orador latino se percibe cierta voluntad para dilucidar más claramente el problema de la risa y sus recursos. Sin embargo, desde el principio, según Newels, indica que existe una gran dificultad para “articular los elementos risibles en un sistema”¹⁵⁵. De cualquier forma, su afán por desentrañar la naturaleza de lo cómico se manifiesta en su acertada ubicación de tal cuestión, pues considera que la clasificación de lo risible es uno de los cinco asuntos a considerar en el estudio de la risa.

Su taxonomía de lo cómico, al estar basada en el tópico de *turpitudō et deformitas* presupone establecer “cuántos son los géneros de lo ridículo”¹⁵⁶. Se trata, por tanto, de determinar lo que denomina “la división de los géneros de chistes”¹⁵⁷, los cuales reduce a una dicotomía en la que pretende englobar la plural tipología de lo cómico: “hay dos

¹⁵⁴ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁵ Margaret Newels, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁶ Cicerón, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 122.

principales: uno de cosas y otro de palabras”¹⁵⁸. Cicerón retoma el multicitado binomio *res* y *dicta* para diferenciar entre lo verbal y lo no verbal:

La clasificación propuesta por Cicerón se basa principalmente en la oposición entre la comicidad provocada por las cosas (*res*) y la comicidad provocada por los dichos (*dicta*). Dicha diferenciación fue sin duda un lugar común para todos aquellos que trataron el tema de la risa en la Antigüedad¹⁵⁹.

Tal dupla pareciera permitir ampliar las posibilidades de lo cómico por la elasticidad del concepto de *res* que incluye todo lo cognoscible bajo la noción de *cosa*. No obstante, Cicerón resume tal elemento a sólo dos posibles variantes: el relato de una fábula y la imitación de gestos y movimientos de personas. De nuevo, en el fondo, se encuentra la propuesta tripartita aristotélica, por lo que, en realidad, si bien el planteamiento ciceroniano va mucho más allá en cuanto a la identificación y enumeración de recursos risibles, no avanza mucho en la configuración de un sistema de lo cómico.

Quintiliano señala la división binaria que Cicerón hace de lo cómico como la dominante en las poéticas de sus antecesores y contemporáneos. Afirma que “la división la plus générale, comme dans tout ce qui touche au discours, distingue les choses et les mots”¹⁶⁰. Aunque reconoce esa clasificación como la más común, no la adopta, sino que traslada lo risible de las *cosas* a un elemento que ya Aristóteles había mencionado: las *acciones*.

La taxonomía que propone se basa, como en Cicerón, en una dicotomía en la que se mantiene inalterable el mecanismo verbal, mientras que se introduce, como ya se mencionó, uno de los aspectos señalados por el sistema tripartito aristotélico: “nous faisons également rire par des actions ou par des paroles”¹⁶¹.

De nuevo, con la propuesta de Quintiliano no parece haber claridad para determinar los mecanismos de la risa, pues en vez de dilucidar lo que ya había en cierta forma sistematizado Cicerón, se produce una confusión que hace más complejo este problema, el cual se acentúa todavía más en Castiglione, quien parece dejar de lado todo intento por categorizar con precisión las clases de lo ridículo:

¹⁵⁸ *Loc. cit.*

¹⁵⁹ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶⁰ Quintiliano, *Institutionis Oratoire*, Freres, Paris, 1933, p. 335.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 337.

Volviendo, pues, a declarar las maneras de las gracias que hacen a nuestro propósito, digo que, según mi opinión, tres suertes dellas se hallan, aunque miser Federico haya sólo hecho mención de dos, de la que cae en el hablar largo, que, según él dixo, se puede llamar urbanidad, y consiste en el efeto de una cosa, y de la aguda y presta viveza que está en un dicho solo. A estas dos nosotros añadiremos la tercera, que llamamos recaudos falsos o burlas, en las cuales hay cuentos largos y dichos breves, y aun alguna cosa puesta por obra¹⁶².

De acuerdo con esta propuesta, los mecanismos de lo cómico estarían constituidos por las facecias extensas, los dichos breves y las burlas. Se presenta como una tarea casi imposible precisar los distintos recursos derivados de éstos. La confusión es todavía más inexplicable porque, sin duda, el modelo ciceroniano parece estar presente en dicha tipología, pues ya en su *De Oratore*, Cicerón había diferenciado entre las fábulas largas y los dichos cortos, aunque ambas se encontraban englobadas bajo la taxonomía más amplia de comicidad de las cosas y de las palabras:

Cicerón propone esta otra clasificación cuando expone la división entre *cavillatio* (la narración de facecias más o menos extensas, con un estilo gracioso y divertido) y *dicacitas* (la utilización de dichos breves y agudos), división que se basa en criterios formales y que no puede confundirse con la anterior clasificación, ya que las narraciones extensas suelen ir acompañadas por una actividad gestual por parte del orador, mientras que los dichos breves se limitan a lo puramente verbal¹⁶³.

La imprecisión de los mecanismos cómicos, como evidencia el planteamiento de Castiglione, parece haber contribuido a que la enumeración y taxonomía de los mecanismos de la risa, tal vez por su complejidad y aparente imposibilidad de sistematización, fuera una empresa soslayada por muchos de los preceptistas de la época¹⁶⁴; así, “Robortello elude la empresa” mientras Trissino “se limita a señalar unas pocas formas que pueden adoptar las agudezas”¹⁶⁵. Sólo Pontano dedicó gran parte de su *De Sermone* al análisis de los mecanismos de la risa. Él retoma la distinción binaria y afirma que: “il riso viene suscitato o dal gesto o dalla parola”¹⁶⁶; sin embargo, no ahonda en esta clasificación ni tampoco trata de elaborar un sistema; por lo que, en general, sólo ofrece numerosos ejemplos que, desde su punto de vista, dan cuenta de la innumerabilidad de recursos cómicos: “ci sembra

¹⁶² Baltasar Castiglione, *op. cit.*, p. 168.

¹⁶³ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁴ “Si Castiglione establece una tipología es porque su teoría de la risa se basa en la de Cicerón, a la que va añadiendo las cuestiones que cree pertinentes. Sin embargo, las teorías renacentistas de la risa no prestan demasiada atención a los repertorios de recursos cómicos”. *Loc. cit.*

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ Giovanni Pontano, *De Sermone*, Carocci, Roma, 2002, p. 415.

dunque di aver ampiamente dimostrato e anche confermato con esempi sia che la regione dei motti, delle buffonerie e de la facezie sono vastissime, sia che in esse ancha l'arte ha un grandísimo valore”¹⁶⁷.

Es tal vez López Pinciano, por lo menos en lo que respecta a la preceptiva española, quien señala de manera determinante la necesaria división de lo cómico en dos tipos de recursos al retomar la dicotomía ciceroniana *palabras* y *cosas*. Su división se basa, a su vez, en una concepción bipartita del mundo, a la que correspondería, por analogía, la tipología de lo risible: “digo, así, como las cosas del mundo se reducen a obras y palabras, así también la risa se reduce a palabras y obras”¹⁶⁸.

La distinción entre palabras y cosas permite señalar las características propias de cada una de estas clases de lo risible. Aunque tal división sólo es común a Cicerón y López Pinciano –pues de su taxonomía divergen, en algunos aspectos, Aristóteles, Quintiliano y Castiglione– constituye el eje de este trabajo para esclarecer los diferentes mecanismos de la risa según la preceptiva vigente en la época que interesa a este estudio.

Si bien en la actualidad, la terminología dominante para referir a ambos mecanismos, lingüísticos y no lingüísticos, es la de comicidad verbal y comicidad escénica respectivamente, el presente trabajo no puede hacer uso de ellos, pues no corresponden del todo a la realidad de las poéticas y las preceptivas de la época. A diferencia de nuestra moderna percepción, para los autores clásicos y del Siglo de Oro la gestualidad, el vestuario, la escenografía, la utilería y los movimientos de los actores carecen casi del todo de un lugar en sus postulados.

Los elementos paralingüísticos, kinésicos, próxémicos y, en general, los recursos escénicos ni siquiera pueden ser agrupados bajo la ambigua y vaga noción de comicidad de las “cosas”, pues los postulados vigentes de la época, en los que se basa este apartado, apenas si consideran unos pocos aspectos de la comicidad escénica. No hay duda, sin embargo, que los mecanismos lingüísticos de la risa sí pueden ser designados bajo la categoría de *comicidad verbal*; sin embargo, para mantener la terminología dominante a lo largo de toda la tesis, se ha preferido mantener la distinción entre mecanismos cómicos lingüísticos y no lingüísticos.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 345.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 390.

2.4.1 Mecanismos cómicos no lingüísticos.

La comicidad obtenida por medio de las *cosas*, según Cicerón, es aquella que se produce “cuando se refiere a alguna fabulilla”¹⁶⁹. En este sentido, parece enfatizar el carácter representativo, y por tanto mimético, de las acciones, los movimientos, los gestos, los actos, al momento de narrar una facecia, cuentecillo, chiste o fábula.

Lo ridículo en tal caso reside en lo que él denomina la imitación o parodia de las costumbres o los sucesos que se narran o representan. Para Cicerón:

Estos son los dos géneros de lo ridículo que recaen en las cosas. Ambos son propios de esa facecia sostenida que consiste en describir las costumbres de los hombres, y pintarlas de tal manera que baste la narración para entenderlas, o una breve imitación cuando se trate de algún defecto muy propio para la risa¹⁷⁰.

Debe advertirse que la comicidad señalada por Cicerón debe tener ciertos límites y no transgredir algunas fronteras, pues lo risible, desde el punto de vista del autor, debe evitar lo exagerado y grotesco. De acuerdo con su perspectiva, esto corresponde a un ámbito distinto al que le interesa como orador:

La excesiva imitación, lo mismo que la obscenidad, es propia de los mímicos y los histriones. Conviene que el orador suprima algo de la imitación para que el oyente supla con el pensamiento mucho más de lo que ve. Debe mostrar además ingenuidad y pureza, evitando toda torpeza de cosas y palabras¹⁷¹.

De esta forma, la comicidad de las cosas se encuentra restringida a la imitación o a la parodia, pero con ciertas condicionantes de gusto que rechazan de manera categórica el abuso de ambas clases de lo ridículo; por ello, afirma, deben ser tratadas con “suma cautela” y de manera “dichosa y elegante”¹⁷².

En lo que respecta a Quintiliano, la risa provocada por las acciones, que entrarían también en la esfera de las *cosas*, no está claramente determinada y responde a muy diversos factores; además de que este tipo de ridículo sólo hace alusión a aquel humor

¹⁶⁹ Cicerón, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁰ *Loc. cit.*

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² *Loc. cit.*

grave, serio y discreto, propio de un orador modelo: “des actions provoquent parfois le rire, lorsqu’il s’y mête un élément de gravité”¹⁷³.

Puesto que presupone una gran variedad de recursos, la comicidad de las *acciones* suele incluir también recursos paralingüísticos y kinésicos de naturaleza ridícula. Así, los gestos y la fisonomía (esta última denominada por Aristóteles *hombres*) son también mecanismos de lo risible: “ce que je dis des actions qui font rire, peut se dire de la physionomie et du geste; ils ont de l’agrément, mais d’autant plus qu’ils ne semblent pas vouloir faire rire; car rien n’a moins de sel que ce qui est présenté comme plein de seul”¹⁷⁴.

Dado que sus planteamientos se basan en la adecuada actuación del orador, al igual que en el caso de Cicerón, deja de lado la fisonomía exagerada de los mimos y los actores, la cual también provoca risa, pero en un contexto muy distinto: “à l’orateur ne siéent pas du tout ces expressions de physonomie et ces gestes grotesques, qui, dans le mimes, provoquent habituellement le rire”¹⁷⁵.

Puede afirmarse que son la imitación y la parodia de las costumbres, las acciones, los gestos y los movimientos los recursos implicados por este tipo de comicidad. La diferencia entre la comicidad de las *cosas* y de las *palabras* se encuentra en que mientras en la primera “lo ridículo va más allá de lo gramatical”, en la segunda, lo risible “se basa en algún uso peculiar del lenguaje”¹⁷⁶.

La incipiente exploración de la comicidad de las *cosas*, en la que se incluyen las *acciones* y los *hombres* desde la perspectiva aristotélica, es todavía más elemental en lo que se refiere a los mecanismos escénicos de la risa. Sólo Cicerón y Quintiliano se aproximan a este problema, además, desde el punto de vista de la oratoria, no toman en consideración tal aspecto. Su omisión, sin embargo, es contraria al planteamiento inicial de Aristóteles, quien al ejemplificar lo risible con una máscara, en realidad parece aludir a los recursos cómicos escénicos.

La comicidad de las *cosas*, por tanto, elude las implicaciones de las nociones aristotélicas *hombres* y *acciones*, pues no toma en consideración los distintos aspectos por medio de los cuales tales elementos generan hilaridad. Al soslayar la representación teatral,

¹⁷³ Quintiliano, *op. cit.* p. 337.

¹⁷⁴ *Loc. cit.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 339.

¹⁷⁶ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 124.

se deja también de lado el escenario, el vestuario y la utilería como recursos de la comicidad de las *cosas*.

Si bien las posibilidades cómicas de los elementos kinésicos y paralingüísticos son ya esbozadas por Quintiliano, se tuvo que esperar hasta el siglo XX para el estudio de los mecanismos escénicos en general. No obstante, y pesar de que ha pasado más de un siglo, el análisis de estos elementos, por lo menos en lo que respecta al teatro cómico breve, se encuentra todavía en una etapa embrionaria; de hecho, puede decirse que los mecanismos escénicos que funcionan como recursos cómicos en la serie genérica aquí estudiada, se encuentran en espera de un primer examen.

2.4.2 Mecanismos cómicos lingüísticos

Los planteamientos vigentes sobre los mecanismos lingüísticos de la risa en los siglos XVI y XVII no parecen adolecer de ambigüedad o confusión. La comicidad verbal, desde la perspectiva de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Madio, Robortello, Rizo, Pontano, Carvallo, López Pinciano, entre otros, sólo tiene a la multiplicidad como obstáculo para su estudio.

La supuesta facilidad para examinar los recursos verbales cómicos reside, ante todo, en que su delimitación es inherente a la naturaleza de los mismos. A diferencia de la comicidad de las *cosas*, cuya determinación es casi inasequible, las fronteras de lo lingüístico se encuentran establecidas por cuestiones más o menos fáciles de dilucidar. En este sentido, no es difícil señalar lo que pertenece o no al ámbito de lo lingüístico. Ya Aristóteles percibía la comicidad de las palabras como un aspecto que respondía a la esfera específica de la dicción, entendida ésta como el conjunto de rasgos que caracterizan cualquier discurso. Dentro de ella “estarían todos los recursos pertenecientes a la comicidad según las palabras”¹⁷⁷.

A la más o menos sencilla identificación de los recursos cómicos verbales se suma la eficacia de los mismos para provocar risa al constituir uno de los medios más certeros para producir hilaridad. No resulta extraño que sean algunos de los elementos explotados con mayor constancia e intensidad en el teatro cómico breve. De hecho, comicidad y

¹⁷⁷ Juan Carlos Pueo, *op. cit.*, p. 137.

palabra son dos elementos con frecuencia inherentes en tal tipo de obras. Su aparente inseparabilidad ha llevado a autores como Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera a afirmar que constituyen una unidad indivisible e intrínseca en tal clase de textos:

El estudio de los mecanismos del discurso verbal [es] una descripción de los mecanismos de cómo entretener con la palabra [...] [que] en la obra corta es humor, manipulación lúdica, artificio estilístico y, en fin, espectáculo verbal (acústico y conceptual)¹⁷⁸.

Tal afirmación subraya el incuestionable carácter humorístico de lo verbal en el teatro breve. No obstante, a pesar de lo atinado de dicha concepción, habría que matizar tal aseveración; si bien la palabra en dichas piezas suele tener una intencionalidad cómica, no es ésta la única función que puede cumplir. Existe una gran cantidad de mecanismos verbales para detonar la risa, pero la sola presencia de un elemento lingüístico no es suficiente para producir la hilaridad de quien la percibe. De esta forma, la palabra sólo es risible si logra actualizar cierta comicidad. El medio, el artificio o el recurso del que se valga para producir risa no importa, siempre y cuando se obtenga el efecto cómico esperado.

Lo que es un hecho incuestionable es la pluralidad y heterogeneidad de mecanismos lingüísticos de la risa actualizados en esta serie genérica. La multiplicidad de recursos carece de verdadero significado sin una pertinente dilucidación del funcionamiento de los mismos. Dos hechos se imponen, por tanto, en el estudio de la comicidad verbal del teatro cómico breve: el primero implica identificar y enumerar los distintos mecanismos lingüísticos empleados en este conjunto de piezas; el segundo, supone tratar de esclarecer el funcionamiento de estos procedimientos en la composición de tales expresiones dramáticas. Aunque tales operaciones son señaladas de manera separada, en realidad deben ser llevadas a cabo de manera conjunta, ya que resultaría inútil un inventario que no trate de ser aclarado simultáneamente.

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 88.

2.4.2.1 Estilo y mecanismos cómicos lingüísticos

De acuerdo con la preceptiva de la época, la explicación de lo cómico verbal en el teatro breve depende, en primera instancia¹⁷⁹, del estilo implicado por algunos rasgos genéricos de dichas piezas. Desde este punto de vista, el estilo propio de tales obras es el mismo que le corresponde a la comedia, por lo que se espera que sea bajo e innoble¹⁸⁰. Al describir las acciones de hombres inferiores es pertinente que, el discurso en esos textos, como ya había señalado Aristóteles, de acuerdo con la traducción y comentarios de Rizo a su *Poética*, “ha de ser compuesto con palabras humildes”¹⁸¹. Debido a la autoridad del filósofo griego, esta misma idea se repite en los planteamientos de Cicerón, Quintiliano, y los comentaristas sobre la *Poética* más reconocidos: Madio, Trissino, Castelvetro, Rizo y Robortello. De hecho, para el último: “diction in comic discourse ought to be simple, easy, open, clear, familiar, and, finally, taken from common usage”¹⁸².

La misma perspectiva sostienen casi todos los sucesores de Aristóteles, si bien no refieren específicamente al discurso cómico (como Cicerón y Quintiliano que aluden al orador, o Pontano y Castiglione, cuyas propuestas se inscriben en manuales para el adecuado actuar del cortesano); todos ellos distinguen distintos tipos de estilo en función de la diferencia aristotélica entre tragedia y comedia. Para ellos, tales géneros se caracterizan por el uso de cierto léxico y fórmulas lingüísticas. Si para Aristóteles, la tragedia “es mimesis de una acción noble y eminente [...] en lenguaje sazonado”, por oposición, la comedia, al ser imitación de “hombres inferiores”, carecerá de un lenguaje distinguido y refinado.

Los adeptos de la poética aristotélica no sólo aceptan y ponen en práctica dicha convención, sino que además van más allá; al referirse a lo cómico señalan distintos tipos de estilo para lo risible. El más claro en este sentido es López Pinciano, quien indica que

¹⁷⁹ Luisa López Grigera afirma que “el verdadero punto de partida de un estudio elocutivo deben ser los ‘genera dicendi’ o formas de estilo [...] Por ejemplo, el estilo humilde no podía usar epítetos, ni metáforas, ni cultismos, y debía componerse con la oración suelta, sin ritmo”. *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, p. 24.

¹⁸⁰ De hecho, estos rasgos también presuponen el empleo de recursos retóricos específicos: “el uso de los tropos, lo mismo que el de las figuras, no era de libre elección, como ya he dicho, sino que todos debían supeditarse al concepto de decoro: de adecuación del estilo al asunto. Para su uso, o abuso, podía depender de modas o modelos imitables”. *Loc. cit.*

¹⁸¹ Juan Pablo Martir Rizo, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸² Francisco Robortello, *On comedy*, en Marvin T. Herrick, *op. cit.*, p. 237.

hay dos clases: uno discreto y mesurado y otro procaz y vulgar. En el primer caso, se trata de una comicidad urbana y civilizada, propia de cualquier cortesano con un ingenio educado. En el segundo caso se trata de aquella comicidad no apta, por su bajeza, para nobles, sino sólo propia en un ámbito popular y rústico. Ambos dependen del léxico empleado; es el uso de determinados vocablos lo que actualiza uno u otro estilo:

En cuanto a las palabras, es de advertir que el que dice la palabra ridícula, debe quedar mesurado para decirla; y que de las palabras, unas son urbanas y discretas, que sin perjuicio de nadie notable dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede parecer delante de reyes. Las demás, que nacen de la dicacidad, y murmuración, y fealdad, y torpeza de palabras son malas y, así, se guarde el cómico dellas, en todo caso, en acciones delante de reyes y príncipes grandes, los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad¹⁸³.

También Quintiliano había presupuesto las distintas dimensiones significativas de las palabras en función de las circunstancias y la intencionalidad con las que fueran enunciadas. Desde su punto de vista, el sentido de las palabras en un contexto cómico implica ciertos efectos, determinados, además, por la condición social de quien las dice:

Les paroles sont badines et enjouées, comme presque toujours chez Gabba, injurieuses, comme récemment chez Junius Bassus, âpres, comme chez Cassius Sévérus, polies, comme chez Domitius Afer. Il import de considérer le lieu où on les prononce. Car à table dans la conversation de chaque jour des propos badins conviendront aux personnes d'humble rang, des propos enjoués a tous. Gardons-nous de jamais blesser¹⁸⁴.

Sin importar el tipo de comicidad al que aluden, en los autores citados parece diferenciarse, por oposición, el estilo cómico dominante en el teatro cómico breve –aunque no exclusivo ni excluyente. La procacidad, la vulgaridad, la dicacidad, lo truhanesco verbal, etc., son rasgos característicos de la comicidad verbal de tales piezas. A diferencia del humor que debe emplear el buen orador o el cortesano refinado, en la serie genérica analizada justo se actualiza esa comicidad ordinaria y vulgar, propia de personajes de baja extracción social, cuyas palabras y acciones sólo pueden ser inferiores por procaces.

El uso de tal tipo de comicidad es explicado en el teatro breve, de acuerdo con Cicerón y López Pinciano, por su parentesco con el drama satírico y el *mimo*. Formas teatrales de las cuales, según Huerta Calvo, se originan las piezas aquí estudiadas. Tales

¹⁸³ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 395.

¹⁸⁴ Quintiliano, *op. cit.*, p. 337.

obras se caracterizaban por su temática y estilo obsceno, por lo que como género cómico les correspondía, como al teatro breve, un estilo bajo. La analogía entre drama satírico y entremés se encuentra fundamentalmente en el cambio de lenguaje con respecto a la obra que acompañaban, ya que el tono del drama satírico rompía, como ya se dijo, con la solemnidad de lo trágico y su exquisita retórica. De esta manera, ambas formas teatrales suelen ser identificadas con un determinado léxico, propio de personajes inferiores, viles y/o de humilde extracción social.

Es incuestionable que el estilo impuesto por el género en que se inscriben estas piezas determina la presencia de cierto vocabulario, así como el uso de determinados mecanismos lingüísticos. Las pullas, las maldiciones, las interjecciones, los juegos de palabras, los cuentecillos, los refranes, entre otros, serán recursos constantes en el teatro cómico breve. Su presencia se explica por la necesaria implicación de palabras y formas lingüísticas populares, coloquiales y hasta obscenas.

La comicidad verbal en estas piezas se encuentra condicionada por un rasgo genérico de estilo; sin embargo, como bien señala López Grigera, el *genera dicendi* sólo es uno de los factores explicativos de los recursos actualizados en el teatro cómico breve que únicamente esclarecen un aspecto de este problema.

A pesar de que el estilo de lo cómico no explica en su totalidad los mecanismos lingüísticos de la risa, es indudable que la comicidad verbal de estas piezas responde a una cuestión genérica. Este hecho tan evidente para los contemporáneos del teatro cómico breve no lo es tanto para la crítica literaria actual, la que obvia dicha relación. De esta forma, le interesa más la posible explicación del uso de determinados recursos verbales a partir de su relación con la realidad lingüística de la época que con el género al que pertenecen. Tal es el caso de Catalina Buezo, quien afirma que el carácter vulgar, liviano y procaz de lo verbal en dichas obras es resultado de una relación intrínseca entre el lenguaje del teatro cómico breve y el lenguaje del Carnaval. Desde este punto de vista, los recursos cómicos verbales del teatro breve parecen encontrar su origen y explicación a partir de dicha celebración:

los géneros del teatro breve hacen uso del vocabulario de la plaza pública en tiempo de Carnaval, frente al léxico empleado en autos, zarzuelas y comedias, exceptuando las burlescas. De ahí la extraordinaria fuerza expresiva de un lenguaje lleno de pullas, insultos, interjecciones, exclamaciones, maldiciones, etc. El hecho de que

este tipo de teatro presente la cara grotesca y festiva de la realidad explica asimismo abundantes alusiones gastronómicas y escatológicas¹⁸⁵.

Si bien es evidente que muchas piezas del teatro cómico breve presentan expresiones lingüísticas propias del Carnaval (basta con pensar en el entremés *Las carnestolendas*, de Calderón), no se puede asegurar que el empleo de un lenguaje similar resulte suficiente para señalar la naturaleza de los mecanismos lingüísticos cómicos a partir de tal festividad. Las aseveraciones de Buezo necesitan ser reformuladas porque aunque es cierto que puede percibirse cierto tono grotesco y festivo en las fórmulas verbales empleadas en el teatro cómico breve, éstas no siempre tienen su origen en el Carnaval.

El uso de determinado léxico, las pullas, maldiciones, interjecciones a las que hace alusión Buezo, no son exclusivas de la plaza pública durante dicho periodo; en todo caso su presencia se acentúa durante ese lapso de mayor libertad expresiva. Tampoco es un hecho que lo grotesco y festivo sólo aparezcan durante la época mencionada: de nuevo es quizá en este momento cuando se presentan con mayor frecuencia por el tipo de actos que supone una celebración que exalta, como señala Bajtín, los elementos corporales por medio del realismo grotesco.

Más que expresiones propias del Carnaval, varios de estos procedimientos pertenecen a la cultura popular. De esta forma, la materia verbal de las piezas estudiadas encuentra, para algunos de sus mecanismos lingüísticos, una explicación más satisfactoria en su relación con el lenguaje cotidiano y coloquial. Tal es la explicación que ofrece Huerta Calvo, quien lo considera como “una especie de caja de resonancia del lenguaje oral de la época”¹⁸⁶. Por medio de la recopilación de estas formas de habla, se trata de reproducir el lenguaje de la cultura popular en todos los aspectos que ella supone. Desde esta perspectiva, lo verbal en estas piezas “intenta mimetizar el lenguaje familiar de la plaza pública”¹⁸⁷.

El teatro cómico breve trata de imitar, por tanto, el habla de la época, pero en su modalidad popular y cotidiana, a la vez que festiva y grotesca; por ello, esta serie genérica presenta una multitud de fórmulas y expresiones lingüísticas que reproducen formas de expresión coloquial, en tanto suponen la actualización de determinados usos lingüísticos

¹⁸⁵ Catalina Buezo, *TBA*, p. 25.

¹⁸⁶ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa...*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 104.

pertenecientes a clases sociales específicas, en particular las más bajas y marginadas y es éste uno de sus rasgos más relevantes, pues en la mimetización de tal tipo de hablas, según Senabre, es donde se encuentra su mayor riqueza verbal, por sobre lo estereotipado de los temas, motivos y personajes del teatro cómico breve:

A pesar de su convencionalismo, de su carácter a menudo ancilar y de su trazado forzosamente esquemático, los géneros teatrales menores han contribuido a preservar la imagen artística del habla coloquial –y de sus hipérbolos, sus equívocos, sus modalidades jergales– con más acusada fidelidad que cualquier otro género. Y no son tantas las situaciones, los argumentos y los tipos –repetidos después de Cervantes con monotonía– lo que asegura la perduración de este teatro, sino, de manera esencial, el tratamiento del lenguaje, su rica y jugosa vivacidad¹⁸⁸.

El teatro cómico breve requiere de la reproducción del lenguaje popular y vulgar, necesariamente de estilo bajo y humilde, el cual a su vez, sufre una transformación que lo convierte en un hecho literario¹⁸⁹. El espectador reconoce, por ejemplo, las pullas y se ríe de ellas no por su carácter popular sino por el artificio que las ha convertido de insultos en recursos cómicos. Lo mismo sucede con otros tipos de expresiones como los proverbios, las maldiciones y las interjecciones o bien con las hablas dialectales o jergas profesionales imitadas. Su presencia por sí solas no las convierte en mecanismos lingüísticos de la risa; es a través de una su singular metamorfosis, por medio de una serie de artificios literarios, que adquieren rasgos humorísticos.

Representación de la realidad oral popular de la época y género cómico se presuponen. Lo risible verbal no puede actualizarse si no es a partir de ciertos códigos literarios, entre los que destaca, en el caso del teatro cómico breve, el estilo.

Ahora bien, la representación de cierta realidad lingüística desemboca en la apropiación de determinados mecanismos, lo cual implica que las condicionantes estilísticas, de alguna manera, también establecen los recursos cómicos verbales, ya que tienen que responder a los códigos puestos en funcionamiento. En el teatro cómico breve se reconocen, desde sus orígenes, algunos mecanismos cómicos lingüísticos recurrentes. Sin

¹⁸⁸ Ricardo Senabre, “El lenguaje de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 148.

¹⁸⁹ No se debe olvidar que se trata de un artificio literario, lo cómico no se concreta en la mera reproducción de este tipo de lenguaje. No es la traslación directa de tales expresiones lo que mueve al espectador a la risa, sino la particular transformación que sufren a partir del código teatral en que son puestas en funcionamiento. Y el primer rasgo genérico con el que cumplen es el uso de un determinado estilo. Se trata entonces de la representación del lenguaje oral de la época, pero no de todo, sólo de aquél que corresponde a un estilo bajo, vulgar, innoble y hasta obsceno, pues tal es el léxico requerido por lo cómico en esta clase de teatro.

embargo, a lo largo de su evolución se integraron otros que, aunque intentan reproducir un estilo bajo y humilde, se mezclaron con la estética conceptista de la época. De esta manera, pueden percibirse, según Huerta Calvo, dos etapas en la historia de tal serie genérica y sus correspondientes recursos cómicos:

Esta polifonía expresiva es acompañada por un lenguaje de extraordinaria fuerza expresiva, donde abundan las exclamaciones e interjecciones [...], los insultos, las endiabladas pullas, y los juramentos. La mayoría de estos recursos serán luego de uso corriente en el teatro breve. Se nota, sin embargo, en la segunda etapa de su historia, una mayor complacencia por los juegos conceptistas (anfibologías, equívocos, retruécanos, etc.), que, a mi juicio, son demostrativos de la desviación del género de sus raíces populares¹⁹⁰.

Es claro que la evolución de la serie genérica redundó en la transformación e integración de nuevos mecanismos lingüísticos de la risa; por lo que, para el inventario y la explicación de los mismos se debe tomar en consideración aspectos de muy diversa índole, sin los cuales no se podría llevar una cabal comprensión de éstos.

2.4.2.2 Tipología de los mecanismos cómicos lingüísticos

Desde las primeras clasificaciones de la comicidad verbal pueden reconocerse algunos recursos verbales constantes. La ambigüedad, la sinonimia, la homonimia, la paronomasia, la aliteración, la comparación, la metáfora, la ironía, entre otras, fueron reconocidas desde Aristóteles como elementos altamente eficaces para obtener un efecto cómico.

Según la preceptiva de la época, que reproduce los modelos de Cicerón y Quintiliano, a su vez derivados de la autoridad aristotélica, los recursos cómicos verbales señalados por algunos autores de la Antigüedad y de los siglos XVI y XVII muestran una concepción asistemática de la posible tipología de lo cómico verbal.

A diferencia de la dicotomía inicial que distingue entre comicidad de las cosas y de las palabras, no existe un criterio de clasificación para señalar los distintos mecanismos lingüísticos de la risa. En todas las obras y los autores consultados, sólo se puede hablar de enumeraciones, algunas más completas y/o complejas que otras, de los recursos verbales cómicos.

¹⁹⁰ Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores...”, art. cit., p. 46.

No puede ni siquiera mencionarse un solo procedimiento común a todas las tipologías examinadas. Mientras la homonimia es un elemento risible mencionado por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, para Castiglione, Pontano y López Pinciano no es un recurso que deba ser tomado en consideración para explicar la comicidad verbal.

Por otro lado, tampoco hay en dichos inventarios un criterio de sistematización, lo mismo se mezclan relaciones de sentido entre las palabras (sinonimia y homonimia), que se enumeran tropos y figuras retóricas (aliteración, metáfora, alegoría, etc.) sin que haya una diferenciación de niveles o procedimientos de los que se derivan.

Plantear la existencia de una clasificación con criterios específicos es una tarea inútil por inexistente. De esta forma, lo único que puede señalarse con certeza es una serie de catálogos que muestran los recursos cómicos verbales considerados por los autores estudiados.

Las propuestas de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Castiglione, Pontano y López Pinciano son más bien inventarios, más o menos individualizados, a partir de corpora a veces compartidos, como en Cicerón y Quintiliano, y otros que presentan ejemplos inusitados en su época, por ejemplo, López Pinciano. En tal sentido, son de poca utilidad, aunque ilustrativos, de lo que en tal periodo se consideran algunos de los recursos verbales vigentes para generar risa.

Si bien es evidente que no existe un modelo en el cual puedan ser articulados, aun así se pueden percibir ciertos rasgos afines para clasificarlos en grupos. Destacan en un primer conjunto, aquellos mecanismos que implican relaciones de sentido paradigmático entre las palabras. Aquí se encuentran la homonimia y la sinonimia (y quizá también tendría que incluirse la polisemia). Sin embargo, aunque son claros mecanismos, eficaces y todavía vigentes, para crear un efecto cómico tendrían que estar incluidas en un procedimiento más amplio, que podría ser la ambigüedad o bien los juegos de palabras. En ambos casos se trata de elementos más globales, que presuponen también algunos tropos y figuras retóricas (por ejemplo, la ironía o la hipérbole). Quizá habría que replantearse el lugar que tendrían que ocupar los mecanismos señalados en este apartado. Destaca el hecho de que son Aristóteles, Cicerón y Quintiliano quienes subrayan el papel de estos recursos para la consecución de lo cómico.

Existe un segundo grupo integrado por algunas figuras retóricas pertenecientes a diferentes niveles lingüísticos que estaría compuesto, en primer lugar, por los tropos que afectan el estrato fónico-fonológico de la lengua: aliteración y paronomasia. En segundo lugar, se encontrarían las figuras del nivel morfo-sintáctico, de las que sólo se menciona el hipérbaton. Y por último, aquellas que afectan el estrato léxico-semántico de la lengua: metáfora, metonimia, ironía, antítesis, alegoría, prosopopeya, hipérbole y comparación.

En un tercer grupo se podrían incluir las *facecias*, los dichos y los refranes como reproducciones de discursos fijados. Junto a ellos, tal vez, también podría integrarse la parodia, de nuevo, como en el caso de la ambigüedad, constituiría un mecanismo más amplio que podría incluirlos a todos.

En un cuarto grupo se podrían reunir algunos procedimientos discursivos: los argumentos, la división, la etimología, la réplica y la traducción. No obstante, muchos de ellos, al mismo tiempo que pertenecen a esta categoría, podrían incluirse en otro de los grupos señalados; por ejemplo, puede haber una respuesta ingeniosa, cuya gracia resida en que es irónica, metafórica o hiperbólica.

La supuesta clasificación en cuatro grupos no tiene otra finalidad más que mostrar algunos posibles ejes de articulación de estos recursos en un sistema; no obstante, es fácil percibir la dificultad de presentar una taxonomía coherente, pues se carece de un verdadero modelo que permita ordenarlos. En este sentido, es un hecho que la preceptiva de la época sólo puede ofrecer un inventario de mecanismos, no siempre explicados, que permitirían esclarecer el uso de algunos recursos cómicos verbales. Sin embargo, no hay duda de que en ningún modo ofrecen una tipología del todo aprovechable, por lo que se requiere de un enfoque distinto si se pretende una sistematización de los mecanismos lingüísticos de la risa. Hay que subrayar, por tanto, la imposibilidad de plantear la existencia de un criterio de clasificación, en todo caso sólo se puede hablar de catálogos, entre los que destacan los de Cicerón, Quintiliano y López Pinciano.

Poco ayuda, además, la crítica literaria actual, que tampoco ofrece un sistema coherente. De hecho, son pocos los autores que señalan, y todavía los que explican menos algunos de estos procedimientos. A excepción de Javier Huerta Calvo, Antonio Tordera y Evangelina Rodríguez, los demás (entre los que se incluyen Asensio, Bergman, Lobato y Profeti) apenas si hacen alusión a ciertos mecanismos.

Destaca el análisis de Tordera y Rodríguez sobre los recursos cómicos verbales en la obra corta de Calderón, estudio en el que señalan y examinan con ejemplos, algunos de los mecanismos más importantes y recurrentes en este autor. Por su parte, Javier Huerta Calvo también identifica algunos de los procedimientos más comunes y evidentes para provocar risa.

Tales estudiosos coinciden sólo en seis recursos verbales cómicos: pullas, hablas dialectales, repeticiones, juramentos, parodia y creación léxica. De éstos, sólo tres –las repeticiones, la parodia y la creación léxica– son mencionadas en las preceptivas de los siglos XVI Y XVII.

Para Huerta Calvo, los otros mecanismos a considerar son las maldiciones, las enumeraciones, las interjecciones, los refranes, los dichos, la anfibología, los retruécanos y la hipérbole. De nuevo, puede percibirse la inexistencia de un criterio clasificatorio que permita concebir tal propuesta como algo más que un listado, además poco explorado por dicho investigador.

Por su parte, Rodríguez y Tordera apenas si introducen unos cuantos mecanismos más: la aliteración, el equívoco, el santoral, la deformación lingüística y el centón. También en ellos es evidente la carencia de un criterio sistematizador aplicable a los recursos que mencionan.

No es difícil deducir que la perspectiva actual sobre los mecanismos lingüísticos de la risa concuerda muy poco con las preceptivas de los siglos XVI y XVII. De un total de cuarenta y cinco recursos verbales cómicos, sólo coinciden en cinco. Además, puede percibirse una mayor enumeración de procedimientos por parte de los preceptistas vigentes en la época, mientras que es considerablemente inferior el número de mecanismos señalados por la crítica literaria actual. Debe advertirse también que los recursos aludidos por dicha crítica no están tan emparentados con la Retórica, sino que apuntan más bien a determinadas formas verbales propias de la expresión popular de la época. Mientras durante los siglos XVI y XVII dominan los tropos, las figuras y algunos elementos del discurso desde el punto de vista de la Retórica, en la actualidad prevalecen ciertos fenómenos lingüísticos identificados claramente con el lenguaje de la plaza pública durante el Siglo de Oro.

Dos perspectivas distintas parecen ser la causa de dicha divergencia. Para los preceptistas de la época, la comicidad verbal era una cuestión retórica basada en la adecuada elección del estilo y las figuras de elocución. Por su parte, para los críticos actuales, la explicación de la comicidad verbal se encuentra en la realidad lingüística de la época.

A pesar de lo divergente de ambos puntos de vista, quizá coincidan en lo esencial, pues se espera un análisis de los procedimientos lingüísticos de lo risible a partir de su función dentro del texto; es decir, de poco sirve identificar un fragmento irónico-paródico si no es en función de la totalidad del discurso y de sus circunstancias de enunciación. Por ejemplo, no se pueden explicar muy bien las siguientes hipérboles verbales sin tomar en consideración los aspectos y elementos implicados por las pullas:

BARBERO: Chupa reponso, que las vidas cuentas;
 cuervazo que de cuervos te alimentas;
 costal de cuco, ganapán sudado,
 cara de alcaparón avinagrado,
 blandón de entierro, molde de mulatos
 (Juan Vélez de Guevara, *La jeringa*, TB, p. 269)

Quizá por ello, los planteamientos de Cicerón, Quintiliano y Lopez Pinciano sólo constituyen una serie de catálogos muy útiles e ilustrativos de los mecanismos lingüísticos de la risa, pero que muy poco aportan a su posible articulación en un sistema y, menos aún, a su explicación en la totalidad de una unidad discursiva.

De cualquier forma, ni la preceptiva de la época ni la crítica actual proporcionan los fundamentos necesarios para clasificar y explicar los mecanismos lingüísticos de la risa en el teatro cómico breve. Por tanto, se requiere de la adopción de un punto de vista que no traicione la poética con que fueron elaboradas, a partir de ciertos preceptos genéricos, pero que al mismo tiempo tampoco se convierta en un catálogo inútil de procedimientos asistemáticos, cuyo único elemento común sea su carácter lingüístico.

Parece más apropiado analizar ciertos elementos verbales, por ejemplo los refranes, tomando en consideración que se basan en procedimientos paródicos, hiperbólicos, irónicos o metafóricos que analizar la parodia, la hipérbole, la ironía o la metáfora por separado. Tal será el criterio adoptado en este trabajo. Así, al examinar los sociolectos parodiados, por ejemplo, el morisco, se tratarán de describir los recursos cómicos en que se basa dicha habla –tales como la distorsión lingüística o la creación léxica– sin perder de vista que se

integran en una unidad lingüística mayor de la que, además, no son exclusivos ni excluyentes.

CAPÍTULO 3

PARODIA VERBAL DE PERSONAJES TIPO

La parodia verbal y el teatro cómico breve

Las diversas hablas actualizadas en el teatro cómico breve funcionan de una manera muy distinta al contexto original del que emergieron. Metamorfoseadas por diferentes artificios literarios, muchas de esas expresiones actúan como vehículos de lo risible.

Como la mayor parte de sus componentes, los mecanismos lingüísticos cómicos del teatro breve son detonados por ciertos códigos que interactúan al interior del texto y también en relación con el público. En este sentido, los actos verbales que producen hilaridad responden a procedimientos más o menos determinados, entre los que destaca sobre todo la parodia¹, acompañada de otras técnicas y estrategias como la hipérbole, la sátira y la caricatura.

La parodia suele ser reconocida en el teatro cómico breve como el mecanismo más recurrente y eficaz de la materia verbal para producir risa. Por su constante empleo, suele ser concebida el habla dominante en dicha serie genérica: “la parodia es, en efecto, la norma del ‘habla’ de la obra corta”².

Su poder de transformación de los múltiples discursos en las piezas cortas cómicas es indiscutible. De tal forma que, según Catalina Buezo, constituye uno de los medios más importantes para la creación de lo risible en el teatro breve, pues, como afirma, se presenta en todos sus estratos y permite la actualización de una gran variedad de hechos verbales:

El término parodia es una palabra clave en estos géneros, ya que se desarrolla, a todos los niveles. En el terreno del lenguaje literario, se consigue la comicidad parodiando determinados discursos (el de los cultos o pedantes) y hablas específicas (de negros, franceses, vizcaínos, etc.) o presentando a los personajes con un habla ridícula y caracterizadora (el latín macarrónico de sacristanes y doctores o la jerga de los jaques). No falta el rebajamiento de personajes mitológicos; que emplean un lenguaje coloquial y humilde o “de capricho”, ni tampoco la parodia de los conjuros mágicos, de los pronósticos, de las bendiciones, de frases hechas del santoral³.

La parodia es una estrategia que permite potenciar el carácter humorístico de numerosos actos de habla, al trastocar su función original para convertirlos en entidades

¹ La transcripción literal del habla de algunos sectores, por ejemplo algunas expresiones germánicas, no es transformada por ninguno de estos artificios literarios; sin embargo, aunque muchos de esos actos verbales pueden no estar parodiados, satirizados o hiperbolizados, por el simple hecho de presentarse en un universo ficticio funcionan de una forma distinta a los contextos de enunciación en que suelen presentarse, pues son la necesaria representación, y no copia idéntica, de ciertos fenómenos lingüísticos de la realidad.

² Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *op. cit.*, p. 98.

³ Catalina Buezo, *TBA*, p. 25.

lingüísticas distintas, pues la parodia implica una diferenciación “en la identidad entre lo parodiado y lo parodizante que siguen caminos paralelos con identidades diferentes”⁴.

Identidad y diferencia coexisten simultáneamente en la parodia. El texto transformado reproduce algunos de los rasgos originales del discurso del que proviene, pero los transmuta al trasladarlos con fines burlescos. Desde esta perspectiva, un acto verbal como: “no hay para qué vuesa [merced] se venga tan colecicos, que, aunque negro, samo honraro y no sufrimo cosiquillas, aunque sena del mísimo demoños”⁵, es la supuesta reproducción del habla de un negro, cuyo efecto cómico no depende ni de la fidelidad ni de la deformación de la realidad representada por el autor, sino que es resultado del reconocimiento del público⁶ de una expresión susceptible de ser risible sin importar el procedimiento que la ha convertido en un hecho jocoso⁷.

El cambio de contexto, sin embargo, no explica en su totalidad esta estrategia textual. Sin duda, la parodia implica una transformación y uno de sus mecanismos más constantes suele basarse en la deformación, en la inversión de los elementos presupuestos por el texto metamorfoseado: “le parodier choisit souvent de déformer, non pas la création d’un objet sémiotique, mais les principes et les normes sur lesquelles cette création se fonde plus ou moins explicitement”⁸. De esta forma, aunque en el entremés *Los romances* se cita de manera literal algunos fragmentos de “La más bella niña”, de Góngora, también se cambian por otros versos que invitan a la risa, en este caso por exageración, procedimiento que deforma el significado original:

¿Quién, señora madre,
muerta no se cae,

⁴ Noé Jitrik, “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, p. 15.

⁵ Simón Aguado, *Entremés de los negros* (CE, p. 233).

⁶ De nuevo, el horizonte de expectativas es esencial en la efectividad cómica de la parodia verbal. De hecho, ésta pone en necesaria correspondencia al autor, el texto y el lector: “l’autore, il lettore e il testo. Sul versante dell’autore si colloca l’intenzione parodistica; su quello del lettore la competenza che consente di sdoppiare il senso della scrittura; su quello del testo gli elementi utili ad attivare il riconoscimento del messaggio parodistico”. Sergio Blazina, “La parodia: fra i testi, il lettore”, en Barberi Squoratti (ed.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Tirrenia, Torino, 1988, p. 41.

⁷ “L’emploi des langues inusitées est du domaine de la comédie. C’est que là, les poètes peuvent exploiter un phénomène commun dans la vie de tous les jours: celui qui parle d’une manière différent de celle de la communauté, est ridicule, ou paraît ridicule aux incultes, au vulgaire. Ce n’est donc qu’un humourisme très ‘peuple’; et c’est précisément pourquoi il a été exploité par les auteurs de comédies”. W. Th. Elwert, “L’emploi des langues étrangères comme procédé stylistique”, *RLC*, 34 (1960), p. 417.

⁸ Sanda Golopentia-Eretescu, “La parodie et la feinte”, en *Dire la parodie*, Peter Lang, Darmstadt, 1989, p. 54.

viendo que sus ojos
a la guerra van?⁹
(*Los romances, TB*, p. 129)

Entre las posibles mutaciones que el texto parodiado puede sufrir se encuentra lo que Jitrik denomina un “desfiguramiento burlón”. Este mecanismo es dominante en la parodia verbal de ciertos personajes en el teatro cómico breve. En este caso se da una “parodia de lenguajes, entendidos como formaciones discursivas que aparecen cristalizadas y son propias de un tipo social”¹⁰.

La parodia de los actos verbales de cierto grupo de individuos permite al teatro breve crear estereotipos¹¹ cómicos que se expresan de una determinada manera. El empleo de ciertas fórmulas de expresión presupone, por parodia, la puesta en escena de sujetos ridiculizados por sus particulares actos de habla; hecho que se evidencia incluso en la manera de titular algunas de estas piezas: *Loa en lengua vizcaína, El negrito hablador y sin color anda la niña, Entremés del Gorigori, Loa en morisco que ha de echar vestido de peregrino, y luego se desnuda y queda de Amatillo*, etc. De esta forma, “los procedimientos paródicos son, a fin de cuentas, los más específicos de los géneros teatrales menores. No extrañará por ello que se empiece por parodiar la propia lengua en que se expresan los personajes”¹².

Los registros verbales parodiados no parecen ser seleccionados de manera arbitraria. Existen determinados códigos puestos en funcionamiento y la elección es, con frecuencia, de carácter ideológico; el dramaturgo deforma y se burla del habla de aquellos sujetos censurables desde un punto de vista cultural:

desde ese centro del Imperio que es Madrid se parodia el habla de franceses, portugueses e italianos; de minorías étnicas como los negros, los moriscos o los gitanos; de sectores marginados como los homosexuales, etc. Pero, es sobre todo, en

⁹ El original refiere a la niña y tiene un tono más mesurado, menos dramático y más sublime: “viendo que sus ojos / a la guerra van,/ a su madre dice/ que escucha su mal”. Luis de Góngora, *Poesía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 75.

¹⁰ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 21.

¹¹ Estereotipos que permiten caracterizar ciertos personajes con un mínimo de elementos, al mismo tiempo que se actualiza un conocimiento previo del auditorio, el cual a través de los prejuicios, categorización y simplificación dota de significado lo que ve en escena y espera ciertas conductas derivadas de su horizonte de expectativas: “tras haber categorizado a un individuo, nos guiamos por los estereotipos para predecir lo que es probable o no que haga; esto reduce la gama de conductas esperadas del sujeto en cuestión. Es claro, en este sentido, que la categorización simplifica”. José García Sangrador, *Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España*, Centro de Investigaciones Sociales, Madrid, 1981, p. 42.

¹² Javier Huerta, “Los géneros teatrales menores...”, art. cit., p. 43.

la parodia de hablas profesionales donde cabe apreciar mejor el espíritu satírico del género¹³.

Mecanismos lingüísticos que al mismo tiempo funcionan como un medio para producir risa y para censurar socialmente¹⁴. Dado el espíritu correctivo de lo cómico en la época, actúan como un instrumento de reprobación para ciertos tipos sociales, por sus supuestos defectos, ridiculizables o reprobables. Al reproducir la supuesta imagen de ciertos tipos, el teatro cómico breve se convierte en un “potente transmisor de mensajes morales, explicativos y educativos”¹⁵, presentes en la concepción ideológica sobre los extranjeros en dicha época:

el sentimiento xenófobo tan común en el XVII [...] tiende a la ridiculización de los extranjeros mediante el remedo caricaturesco de sus respectivas hablas: así, el portugués [...] el francés, el italiano [...] Del mismo modo sucede con las etnias [...] moriscos y negros¹⁶.

La parodia no sólo metamorfosea burlescamente el habla de determinados individuos, sino que, además, tiene la intención de mostrar una representación cultural en la que el otro, el extraño, el ajeno, etc., es objeto de burla. Para ello se sirve de los estereotipos, pues permiten caracterizar de inmediato a los personajes representados:

Esto, en el fondo, no es sino una prueba más de una de las funciones de los estereotipos, la de rellenar la ausencia de información, permitiéndonos así manejarnos en situaciones ambiguas, predecir conductas ajenas y, en definitiva, economizar procesos cognitivos, fundamentalmente analíticos¹⁷.

No es ésta, sin embargo, la única función que cumple la parodia verbal en el teatro cómico breve; con frecuencia sirve también como un medio para poner en escena material verbal vetado por su carácter transgresor. El ejemplo más inmediato es el lenguaje de germanía (y el de sus hablantes: los maleantes), al que se suman las burlas del lenguaje eclesiástico y, en pequeña escala, de la jerga de la autoridad; todos ellos como un medio de ruptura frente al orden vigente:

¹³ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo...*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ Dos aspectos paródicos, uno retórico y otro pragmático, actualizan este proceso doble: “procedimenti del linguaggio comico nella strutturazione del testo e la reazione che questi provocano nel recivente”. Massimo Bonafin, *Contesti de la parodia: semiótica, antropología, cultura medievale*, UTET, Torino, 2001, p. 28.

¹⁵ Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del Siglo XVII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992, p. 34.

¹⁶ Javier Huerta Calvo, “Los géneros tetrales menores...”, *art. cit.*, p. 40.

¹⁷ José Luis Sangrador García, *op. cit.*, p. 51.

Réunis, ils font irrésistiblement penser a ces faisceaux de caractéristiques que l'on rencontre dans la constitution des langues secrètes, autrement dit des véhicules qui servent à l'expression des tabous. Ils sont le signe de ce que les activités en cause dans la moquerie et la tromperie ne sauraient être vues comme des activités quelconques et qu'elles sont inévitablement ressenties comme des transgressions d'interdits¹⁸.

Risa, transgresión y censura, a partir de procedimientos paródicos, coexisten simultáneamente en los recursos verbales del teatro cómico breve y la descripción de la palabra lúdica en esta serie genérica no puede dejar de lado ninguno de estos elementos, pues justamente son los procedimientos que convierten tales hechos verbales en cómicos los que explican su presencia como resortes de hilaridad.

Los alcances de la parodia lingüística son, por tanto, múltiples, se mueven en diversas esferas cuya efectividad cómica será más certera cuanto más rasgos de lo parodiado logre adoptar. En este sentido, la mera reproducción de frases particulares y rasgos de caracterización expresiva debe ser trascendida, ya que actuará con más solidez al integrar el mayor número de aspectos posibles.

La descripción de este mecanismo lingüístico implicaría, por tanto, la explicación de “las pragmáticas verbales de determinado grupo social en un momento histórico”¹⁹. Los fenómenos verbales que se parodiarían incluirían rasgos “fonéticos, psicológicos, sintácticos o incluso momentos connotativos, idiosincráticos, etc”²⁰.

El estudio de la parodia verbal en el teatro cómico breve reclama la identificación y el análisis de los procedimientos de escritura, tal como Jitrik los llama, por medio de los cuales se hace posible la inversión de los hechos lingüísticos en desfiguraciones burlonas. Esto supone el delineamiento de los diversos mecanismos retóricos que permiten poner en funcionamiento dicha estrategia cómica:

Los llamados procedimientos paródicos –que no serían más que especificaciones de acciones de escritura– son, entonces, formalizaciones imaginarias de las posibilidades de trabajar con la palabra, no medios instrumentales, son la respuesta a un ¿cómo hacer? cuando se quiere escribir. Se trata de un orden para obtener el cual hay que responder a una sintaxis en sus diversos planos; el primero es inherente a la lengua y el segundo al gesto en el que hay que instalarse para escribir; a su vez, esa sintaxis requiere de ciertos medios, lo que designamos como una retórica que

¹⁸ Monique Joly, *La bourle et son interprétation : recherches sur le passage de la facétie au Roman, Espagne, XVIe-XVIIe siècles*, Ibère Recherche, Lille, 1982, p. 24.

¹⁹ Noe Jitrik, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ *Loc. cit.*

sería algo así como irremediable, en el sentido de que estos procedimientos se pueden observar en lo ya realizado²¹.

Desde esta perspectiva, la parodia pone en funcionamiento diversas técnicas que le permiten metamorfosear el objeto que pretende invertir. Dicha transformación, sin embargo, es más de contenido que de forma, porque de hecho, esta última, según el punto de vista de Kiremidjian, es el elemento más estable al parodiar:

The parodist proceeds by imitating as closely as he can the formal conventions of the work being parodied in matters of style, diction, meter, rhythm, vocabulary and the countless other elements subsumed under the word “form”. But at the same time he substitutes subject matter, or content, or in an Aristotelian context actions or objects, which are entirely alien to that form. He thus established a jarring incongruity between form and content²².

La parodia de determinadas hablas en el teatro cómico breve reproduce en gran medida los elementos formales que las caracterizan, por lo que, es en la transformación del contenido, en la intencionalidad y en el aspecto semántico donde se trasluce con mayor claridad su función tergiversadora.

El uso de estereotipos en estas piezas suele ser uno de los procedimientos más comunes al parodiar ciertas hablas. En dichos casos la singular expresión de un conjunto de sujetos actúa como un elemento de “fijación”²³, que permite reconocer al espectador el individuo parodiado a partir de su expresión verbal.

Los actos verbales reproducidos y parodiados en tales piezas apelan al imaginario de la época para imitar las formas lingüísticas de ciertos tipos, a los que, ya sea por cierta correspondencia con la realidad, o por construcciones de carácter cultural, se les adjudican ciertos rasgos verbales que causan un efecto cómico. No hay que olvidar, sin embargo, que se trata de convenciones lingüísticas elaboradas de manera particular para el espectáculo teatral. En este sentido constituyen sistemas artificiales cuyo objetivo no es la reproducción de una realidad sino la de la escenificación de un constructo verbal con un objetivo, generalmente, cómico. Ahora bien, por los principios estéticos de la época, entre los que destaca la imitación, es indudable que guardan, a pesar de su carácter ficticio o

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² David Kiremidjian, *A study of modern parody*, Garland Publishing, Londres, 1985, pp. 18 y 19.

²³ Según Baltasar Fra Molinero: “en todo estereotipo hay un deseo de fijación”. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI. Madrid, 1995, p. 19.

convencional, una estrecha relación, ya sea para negar, hiperbolizar o caricaturizar ciertos tipos sociales susceptibles de ser parodiados.

Hay que advertir, además, que independientemente de su grado de veracidad o no, la parodia de ciertos lenguajes supone una distancia por parte del público, quien percibe en ellos una forma de hablar distinta a la suya y quizá, por esta misma propiedad diferencial, considera estas formas verbales generadoras de hilaridad. De esta manera, la parodia verbal de personajes tipo implica “hacer hablar a un personaje cómico una lengua especial, cuyas formas se apartan de las del oyente y cuyo contenido [...] también mueve a risa”²⁴.

No es de admirar, entonces, que los principales discursos parodiados pertenezcan a las clases sociales más escarnecidas y marginadas²⁵: los negros, los campesinos más rústicos, los judíos, los maleantes y todo aquel personaje que causa cierto rechazo social por la inaceptabilidad de sus supuestos defectos y/o vicios, sean raza, origen social o profesión. Por ello, no es extraño que entre éstos se incluya a los sacristanes, los vejetes, los alguaciles, las alcahuetas, las prostitutas, los médicos, los abogados, etc. Todos y cada uno de ellos son caracterizados por expresiones verbales propias que permiten desfigurarlos burlonamente como un medio de reprobación y marginación, en las que muchas veces es suficiente la transcripción con fines burlescos de las jergas utilizadas por tales personajes, aun sin deformación, para que se actualice la parodia.

3.1 Habla dialectal

La representación de las variantes dialectales del español en el teatro cómico breve parece regirse por un objetivo esencialmente cómico. El remedo de tales expresiones suele presentarse en un contexto burlesco, en el que algunos rasgos de ciertos sociolectos funcionan como mecanismos de la risa.

La parodia de las hablas dialectales es efectuada a partir de algunas características privativas de dichas formas discursivas. La más inmediata es su oralidad, al imitar “el *performance* [...] de un subgrupo lingüístico”²⁶ se intenta reproducir la enunciación

²⁵ Lo cual, de hecho, reafirma la estructura social de la cultura española: “como una lógica consecuencia de lo anterior, se ha postulado también que a menudo los estereotipos, al justificar las conductas hacia un grupo social, tienden a mantener el statu quo, la estructura social existente”. José García Sangrador, *op. cit.*, p. 40.

²⁶ Glenn Michael Swiadon, *Los villancicos de Negro en el siglo XVII*, tesis de doctorado, UNAM, México, 2000, p. 68.

concreta de algunos individuos pertenecientes a determinadas comunidades, cuyos actos verbales son susceptibles de retratar situaciones conversacionales propias de tal época.

Debe advertirse, no obstante, que la fidelidad o no de las propiedades orales de dichas variantes lingüísticas no implica necesariamente comicidad; aunque tales cualidades son susceptibles de ser risibles, la hilaridad de las hablas dialectales reside sobre todo en que son “percibidas como incorrecciones propias de determinados estratos”²⁷. La incorrección verbal activa la censura social por medio de la burla.

Los dialectos son parodiados por las supuestas alteraciones y errores que implican en relación con la lengua estándar o bien con la lengua ideológicamente dominante. La corrupción lingüística presupone, en este caso, diversos defectos de los hablantes, cuyos equívocos habrán de ser caricaturizados hiperbólicamente.

El carácter burlesco de este tipo de expresiones puede estar contenido en los diversos componentes lingüísticos de dichas hablas –sean éstos de carácter fonético, morfológico o sintáctico–. En este caso, lo cómico se encuentra en la comparación con lo “correcto”. Los errores y las deformaciones son los mecanismos verbales que detonan la risa. Simultáneamente a dichos elementos risibles, también se encuentran la imagen y la construcción del personaje que emplea esa forma de expresión; en tal caso, a las posibles distorsiones lingüísticas se suman los diferentes aspectos caricaturizados e hiperbolizados de estos sujetos, quienes son escarnecidos de múltiples maneras, aunque con especial énfasis en su habla.

De esta forma, el reconocimiento de lo ridículo lingüístico de las hablas dialectales requiere de un alto grado de complicidad del público, quien debe ser capaz de reconocer, a partir de toda una serie de recursos escénicos (en especial el vestuario y la escenografía), un conjunto de personajes determinados semántica y cómicamente por su construcción visual, la cual acompaña, casi de manera icónica, la representación deformada y risible de su expresión verbal.

²⁷ *Loc. cit.*

3.1.1 Sayagués

El sayagués constituye uno de los dialectos más parodiados en el teatro cómico breve. Su uso en el teatro español se remonta a los orígenes del mismo con las obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, gérmenes, a su vez, del entremés.

Por aparecer casi de manera simultánea con las primeras expresiones dramáticas hispánicas, el sayagués sufrió una larga evolución y designó diversas formas de expresión. Así, primero aludió al habla de los rústicos españoles, pero más tarde se amplió al habla de todo sujeto poco cultivado: “was first applied to the dialect of the Spanish rustics [...] during the Golden Age of Spanish letters [...] became conventionally used to refer to uncultured individuals”²⁸.

Como consecuencia de su prolongada transformación, y de la conjunción de diversas formas lingüísticas, en el sayagués se integraron numerosos elementos heterogéneos que dieron lugar a una forma discursiva inusitada. No obstante, a pesar de esta aglomeración de hechos verbales, el leonés²⁹ suele ser reconocido como el sustrato lingüístico que da origen a tal dialecto³⁰. Debe advertirse además, que a pesar de su sustrato único, el sayagués en sus usos iniciales no presentó formas únicas, sino que fue empleado por cada autor de manera particular; por ello, aunque se reconocen elementos y expresiones recurrentes, que nos permiten identificarlo como tal, se puede decir que sufrió una transformación diacrónica de acuerdo con el idiolecto del autor que lo representó en sus textos:

No hay dos autores que coincidan precisamente en el mismo tipo de sayagués. Las características de palabras que fueron sacadas del verdadero dialecto leonés vivo

²⁸ John Lihani, “A literary jargon of Early Spanish drama: The sayagues dialect”, en Nuessel Frank (ed.), *Linguistics approaches in the Roman lexicon*, University of Washington, Georgetown, 1958, pp. 40 y 41. En otra de sus investigaciones, Lihani reafirma este hecho: “el sayagués no se aplicaba necesariamente al dialecto, puesto que el personaje emplea el castellano correcto, sino más bien el significado figurado que ya mencionamos. Este sentido figurado de ‘bárbaro, grosero, y crudo’ fue tan persistente que se transfirió fácilmente al habla que denota la vulgaridad y tosquedad del hablante”. John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973, p. 6.

²⁹ “Esta base de castellano arcaico está fundida con el habla leonesa que entonces alcanzaba a Salamanca, y que hoy queda rezagada en Zonas de Asturias especialmente”. María Josefa Canalleda, “Introducción”, en Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Castalia, Madrid, 1976, p. 29.

³⁰ “Lo que eran rasgos sueltos de rusticismo castellano van a transformarse en un lenguaje tipo, que marca una cima, Lucas Fernández transplanta aquella indecisa habla rústica a un clima dialectal vivo, el leonés. Es el momento de pleno vigor y logro del tantas veces llamado lenguaje y estilo *sayagués*”. *Ibid*, p. 27.

servían de guía para las invenciones y los neologismos, que los autores fabricaron en sus tentativas de reproducir el dialecto rústico³¹.

El sayagués es una variante que aglutina una serie de rasgos fonéticos, léxicos, morfológicos y sintácticos propios de la rusticidad de ciertos hablantes españoles, los cuales se fusionaron en una lengua viva para dar como resultado una expresión literaria, utilizada por Lucas Fernández y Juan del Encina –aunque no lo denominen sayagués³²– para caracterizar ciertos personajes pastoriles, cuyo lenguaje agreste da cuenta de cierta tosquedad y rudeza que permitirían fijar el personaje tipo de villano, pastor bobo, rústico o simplemente campesino ingenuo e ignorante³³:

El sayagués, en torno a un núcleo rústico-dialectal, agrupa elementos arbitrarios, arcaísmos, latinismos deformados y pseudo-latinismos, en un sistema convencional, que empobrecido, distorsionado, reducido a unas escasas formas incrustadas en el castellano general llegará a las postrimerías del Siglo de Oro³⁴.

Más que una forma discursiva sistemática, el sayagués se convirtió en un mecanismo de lo risible, pues su presencia implicaba la de un personaje tipo actualizado por su expresión: “el pastor rústico, que fue usado por Encina, Fernández, Diego de Ávila, Torres Naharro, etc. como signo de comicidad.”³⁵ La supervivencia de esta forma dialectal en el teatro cómico breve es quizá producto de su particular potencialidad cómica. Desde sus primeras apariciones en el teatro, el sayagués fue concebido como una forma de expresión risible por las desviaciones y deformaciones que lo caracterizaban:

The dialectal inconsistencies and deviations from the standard language produced comic situations that Spanish Renaissance dramatists were quick to take advantage

³¹ John Lihani, *op. cit.*, p. 47.

³² “Los autores medievales y renacentistas nunca se referían a dicho dialecto con el término ‘sayagués’, ni tampoco con cualquier otro. Lucas Fernández se contentaba con designar a sus hablantes con términos como ‘serranos’ (Av. v. 38), ‘pastorcico’ [...] Fue mucho después de la época de Fernández cuando empezó a emplearse el actual término, sayagués, con referencia al lenguaje de los rústicos”. John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández...*, *op. cit.*, pp. 3 y 4. Tanto Encina como Lucas Fernández no citan el sayagués para el habla de sus pastores, sino que emplean la denominación de “lenguaje pastoril”. Es Correas el que nos explica que sayagués es “apodo de grosero y tosco, porque los de Sayago lo son mucho”. *Ibid.*, p. 29.

³³ Es interesante observar la evolución que sufrió el sayagués y, junto con él, los personajes a los que se les adjudicaba esa expresión. Durante el Siglo de Oro, dicha habla se encontraba reducida a ciertas fórmulas, adoptó algunas provenientes de otros tipos discursivos y se convirtió en una forma estereotipada de expresión. Su fácil reconocimiento, en el teatro analizado, es producto de la reducción que sufrió en su devenir en el teatro hispánico, pues su pluralidad discursiva heredó al drama áureo sólo unas cuantas formas lingüísticas.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ Alfredo Hermenegildo, “Formas y funciones dramáticas del loco festivo”, en *Juegos dramáticos de la locura festiva*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1995. *op. cit.*, p. 53.

of. The dialect, as an off-standard speech, was used to convey and achieve comic effect³⁶.

El sayagués no fue el único que se metamorfoseó en su devenir por el teatro español, también el hablante de dicho dialecto sufrió una mutación. La evolución de tal variante se tradujo en la pérdida de numerosas propiedades lingüísticas, resultado, a su vez, de la metamorfosis de los personajes que empleaban dicha habla. Al diversificarse las circunstancias y los contextos de las piezas cómicas breves, el espacio rústico originario fue sustituido por otros ámbitos que desplazaron, poco a poco, la figura del pastor. En este sentido, los espacios del teatro cómico breve variaron, por lo que la figura del hablante de sayagués se tuvo que adaptar a estas circunstancias, cambiando, en algunos casos de rústico o villano a bobo. La clara extracción aldeana de dicha habla no puede ser negada, pero al carecer de un ambiente pastoril en algunas piezas, los autores se ven en la necesidad de reelaborar la figura de dicho personaje, aunque conservando su habla dialectal (por ejemplo, un villano llega a la ciudad y la describe en términos de una expresión rústica que sólo puede causar hilaridad). Tal vez este hecho explique la multiplicidad de denominaciones para los personajes que conservan en su expresión verbal algunos de los rasgos lingüísticos del sayagués.

En el teatro cómico breve, como ya se señaló, el nombre bajo al que ha sido denominado la figura dramática que emplea el mencionado dialecto no es único. Suele ser designado como villano, pastor, labrador y bobo. Todos estos individuos –que en realidad son la actualización de una sola clase de sujeto, el estereotipo del hombre rústico– comparten rasgos similares: son de extracción campesina, poco cultivados, simples, a menudo ingenuos, y se expresan bajo ciertas fórmulas y expresiones estereotipadas, las cuales, como bien menciona Frida Weber, son muy reducidas y no son productivas en el español de la época, pues no dan lugar a nuevas formas³⁷.

La comicidad verbal, entonces, se encuentra restringida a muy pocos hechos lingüísticos: apenas unas cuantas alternancias consonánticas y vocálicas, algunos vocablos anacrónicos y construcciones defectuosas, que permiten la fijación del personaje tipo, pero

³⁶ John Lihani, *op. cit.*, p. 40.

³⁷ “En resumen, el ‘sayagués’ era, y sigue siendo, un término usado para referirse a cualquier forma del habla empleada por los bobos, simples, villanos, rústicos y labradores de cualquier obra literaria que contenga deformaciones del castellano normal”. *Op. cit.*, p. 55.

las que sin duda son acompañadas por otros mecanismos para que lo risible irrumpa en escena: “El estilo rústico-cómico de la comedia está constituido pues con procedimientos automáticos elaborados por una larga práctica teatral de más de un siglo, y sería erróneo querer explicarle mediante una interpretación puramente realista”³⁸. En este sentido, el sayagués se convirtió en una forma altamente convencional que no respondía a ninguna realidad lingüística sino a la creación de un estereotipo dramático. Así, se constituyó en un procedimiento que, con apenas unas cuantas formas, permitía identificar y caracterizar a un conjunto de personajes.

Uno de los más constantes, que de hecho es quizá el rasgo más típico de tal manifestación verbal, es “el cambio *l/r* en sílaba trabada”³⁹. Utilizada en diversas piezas cortas es usada como una de las expresiones cómicas de lo rústico. Tal es el caso de la *Loa entre un villano y una labradora*, personajes que enfrentados a un entorno distinto del suyo (la ciudad) se explican esa realidad nueva por los medios lingüísticos del sayagués, lo que sin duda acentúa su carácter simple, ingenuo y, por tanto, risible para el espectador:

LABRADORA: En mueso puebro colgamos
 árboles, redes y flores,
 y aquí telas y brocados
 ¡qué calles tan bien vestidas!
 (*Loa entre un villano y una labradora*, CE, p. 437)

La posible hilaridad del fragmento citado no sólo emerge como resultado de una variante consonántica que connota rusticidad, sino también de la necesaria confrontación entre dos realidades que se oponen. En ese contraste, la ingenuidad y la candidez de la labradora pueden ser objeto de burla, pues resaltan su extracción humilde y campesina.

El sayagués se encuentra asociado a un estereotipo que relaciona intrínsecamente una forma de expresión con una cierta actitud y conducta, las cuales en el caso del rústico suelen ser de carácter ingenuo, torpe y tonto:

El principio de la comicidad rústica está basado esencialmente en la tontería y la ignorancia, o en el mejor de los casos, en la ingenuidad del villano. [...] construidas sobre este principio, un cierto número de situaciones teatrales se repiten y se vuelven rituales, hasta constituir escenas de género donde lo cómico adquiere un matiz propiamente campesino⁴⁰.

³⁸ Noel Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985, p. 141.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

La idea de rusticidad por medio de ciertos vocablos y ciertas características fonéticas son detonantes de lo risible por distorsión burlesca que, aunque presente en sólo unas cuantas fórmulas, suele evidenciar su eficacia por el uso de otros artificios: la burla, la sátira y la hipérbole, las cuales en el entremés *El doctor simple* permiten que el personaje tipo actúe bajo todos los estereotipos que se le adjudican y que se evidencian por medio de su forma de expresión:

BOBO: Que no, señor, sino que yo venía con el pastel en el prato, y traía la capa abrigada, y de aquel vaho del pastel dábame la olor en las ollisgaderas, ¡juro a mí!, como si estuviera preñado; no pude reposar de aquí á que me lo comí.

(*El doctor simple*, CE, p. 120)

A los cambios consonánticos se sumó la “preferencia de *o* protónica en voces que hoy llevan *u*”⁴¹. Son frecuentes, por tanto, los vocablos: *polido*, *estodiado*, *escochar*, a los que deben aunarse otras palabras identificadas como propias de esa habla: *quillotro*, *pardió*s, *son*, *nuesamo*, *nuesama*, *aca*, *endilgar*, *agotas*, etc. La función que cumplen en los diversos textos en que aparecen: *Entremés tercero del capeador*, *Entremés octavo del Indiano*, *Entremés famoso de la inocente enredadora*, *Loa entre un villano y un galán*, *Baile del pastoral*, entre otros, es la de representar y caracterizar el personaje tipo rústico, cuya comicidad reside en su discursividad agreste, pero también en situaciones que lo ponen en ridículo por su mente simple y poco sofisticada:

VILLANO: ¡Válgame San Jorge, amén!
 ¡Qué atrevimientos he tenido
 en querer decir la loa
 adonde jamás la he dicho!
 En mi puebro, que no tiene
 más de cuarenta vecinos,
 recitaba yo y hacía
 papeles de cinco en cinco.
 En tal lugar, donde veo
 la nobreza que no he visto
 toda la Corte cifrada
 en este breve distrito;
 tan famoso regimiento,
 tan famosos edificios,
 tan ilustre clerecía,
 nobres y tantos oficios,
 ¿qué podré decir, señores,

⁴¹ Frida Weber, *op. cit.*, p. 67.

sino tres versos mal dichos,
 que en mi puebro parecieran
 ser de Homero o de Virgilio.
 GALÁN: Toda la villa me aguarda;
 estén todos prevenidos
 y la música esté a punto.
 ¡Villano, necio, atrevido,
 salte allá fuera! ¿qué quieres?
 (*Loa entre un villano y un galán, CE, p. 465*)

De hecho, para Lihani, la función caricaturizadora es la que priva en el empleo del sayagués, pues se espera que la presencia de esta expresión vehicule de manera inherente cierta comicidad: “el propósito principal del dialecto sayagués en la literatura castellana fue el de poner en ridículo a sus hablantes, y de esta manera de hacer mover a risa a los oyentes o lectores de estos trozos literarios”⁴².

La torpeza lingüística y la figura ridícula de los rústicos es producto de la concepción de lo villano en la época. Desde esta perspectiva, todo lo ajeno a los ambientes urbanos está socialmente desvalorizado y suele causar poco aprecio:

Para captar bien el significado de la comicidad villana en el teatro español, es menester buscar lo que ésta conlleva socialmente [...] De hecho, no pocos efectos cómicos del villano, en el escenario, están vinculados con las costumbres y las ideas dominantes en la sociedad española en los siglos XV, XVI, y XVII: las más veces el villano provoca a risa en la medida en que el espectador se sitúa en la perspectiva de la ideología y de los sentimientos de las clases pudientes de ese tiempo (las clases de la nobleza) así como de los medios urbanos⁴³.

A diferencia del teatro de Lucas Fernández, Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente, los personajes que emplean el sayagués en el teatro cómico breve se han diversificado y transformado por la necesaria evolución de la serie genérica en la que se presentan. En este sentido, esta habla aunque propia de uno de los personajes tipo muy frecuente en dichas obras, sólo se percibe en unas cuantas fórmulas con una clara intención fijadora del paradigma rústico, puede confirmarse, entonces, con Frida Weber, que se trata de un habla ya empobrecida con muy pocas muestras, una casi inexistente creatividad y unos cuantos vocablos empleados una y otra vez como un medio de caracterización de la comicidad rústica.

⁴² John, Lihani, *op. cit.*, p. 8

⁴³ Noel Salomon, *op. cit.*, p. 56.

Desde esta perspectiva, aunque fundamental, el sayagués presenta una faz y función distinta a la de las primeras manifestaciones teatrales, pues sólo algunos de sus rasgos han sido conservados, aunque, en apariencia por su constancia, con cierta efectividad; la cual, no obstante, ya no encuentra su fundamento sólo en las deformaciones fonéticas y morfológicas, sino en las particulares situaciones en las que dicho dialecto es hablado. Todos estos elementos, sin embargo, adquieren carácter cómico sólo a partir de la concepción social de lo villano en la época, en la que rusticidad parecía estar relacionada intrínsecamente con la estupidez, la ingenuidad y la torpeza⁴⁴.

Sin duda, el empleo de formas de habla estereotipadas implica a su vez personajes tipos, pues éste es uno de sus procedimientos de fijación; no obstante, a pesar de su naturaleza en cierta forma estática –en tanto constituyen una expresión con formas recurrentes– puede percibirse en este tipo de habla una evolución, pero no sólo de sus componentes lingüísticos, sino también de sus hablantes, quienes cambiaron de ámbito para adoptar nuevos rasgos.

Durante los siglos XVI y XVII en el teatro cómico breve desfilan toda una serie de personajes que se expresan en sayagués, pero que no son de la misma extracción social y que tampoco son designados de una manera única. Puede decirse que el sayagués, más que una forma de expresión, es un resorte de hilaridad como resultado de la conjunción de diversos personajes, contextos, vestuarios, escenografías, etc.

3.1.2 Vizcaíno

Otro dialecto comúnmente representado y parodiado en el teatro cómico breve es el vizcaíno. Tal forma de expresión constituye un tópico literario reelaborado por múltiples autores, entre los que destacan Vélez de Guevara, Tirso, Quevedo, Lope, Cervantes, etc. La codificación de tal habla responde, por tanto, a ciertas convenciones, por lo que cuando los escritores señalados componen en vizcaíno, en realidad no hacen más que apropiarse de un

⁴⁴ “La tontería, la ineptia, la candidez absoluta, la humanidad primitiva, el horizonte estrechado, la torpeza en los gestos atribuidos a la figura del rústico, considerados en sí, no son rasgos cómicos. Estos defectos se vuelven tales por un decreto estético condicionado por la orientación ideológica de una época o un medio”. Noel Salomon, *op. cit.*, p. 90.

motivo de la época⁴⁵. De esta manera, algunos de los autores mencionados, junto con otros, cuando hacen uso de esta habla, “aplican las normas para aquel lenguaje tan estilizado, tan lejano del original, siguiendo la trayectoria señalada por Lope, Tirso, Cervantes”⁴⁶. Como el sayagués, el vizcaíno es producto de un mecanismo literario que adopta algunas expresiones de la realidad lingüística vasca, pero las transforma en un habla artificialmente burlesca.

A diferencia del sayagués, sus propiedades lingüísticas se encuentran más alejadas del auténtico vizcaíno, el cual tendría que ser traducido, según Lope –quizá hiperbólicamente– para poder ser comprendido⁴⁷. Sin importar el grado de veracidad de su imitación, parece, por lo señalado, que la artificialidad literaria del vizcaíno es superior a la del sayagués. Su código en tal caso sería más literario que lingüístico. Se trata, entonces de un constructo dramático, creado para un tipo de personaje específico, el cual no representa un elemento verificable en la realidad, sino la creación de una lengua por parte de diversos autores para crear una forma de expresión burlesca. Así, el *Entremés del vizcaíno fingido*, de Cervantes, constituye uno de los paradigmas en la representación de tal habla.

Al ser la oscuridad, una de las propiedades más frecuentes del habla vizcaína, Cervantes no duda en subrayar lo desconcertante y distorsionado de su sintaxis, característica que encarna la dificultad de descodificar una expresión que a primera vista se presenta indescifrable:

QUIÑONES: Vizcaíno, manos bésame vuestra merced, que mándeme.

SOLÓRZANO: Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced y que le mande.

BRÍGIDA: ¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo a lo menos, pero paréceme muy linda.

(CE, p. 26)

⁴⁵ “Las afirmaciones acerca de la oscuridad del habla de los vascos habían sido ya reiteradas por Garcilaso, Correas, Covarrubias, Fray Luis, Quevedo”. María Grazia Profeti, “Introducción”, en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, Instituto di Lingue e Letterature Stranieri di Verona, Verona, 1977, p. 37.

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ “Vizcaya es muy buena tierra para los que en ella nacen, y aquellos rostros están en su lengua; no serían malos por acá, si alguno los tradujese a la nuestra”. *Apud* Anselmo de Legarda, *Lo “vizcaíno” en la literatura castellana*, Biblioteca Vascongada de los amigos del País, San Sebastián, 1953, p. 136.

A la sintaxis distorsionada, suele adherirse la falta de concordancia⁴⁸, lo cual es un aspecto también ampliamente explotado como signo de comicidad en las piezas de esta serie genérica:

QUIÑONES: Burro el diablo; vizcaíno ingenio queréis cuando tenerlo.

BRÍGIDA: Ya le entiendo: que dice que el diablo es el burro, y que los vizcaínos cuando quieren tener ingenio lo tienen.

(p. 27)

Al igual que el sayagués, el habla vizcaína connota rusticidad y estulticia, rasgos que serán transferidos a los caracteres que emplean esa forma discursiva. De nuevo, hay una traslación de los supuestos defectos del sociolecto a sus hablantes. Al ser una forma de expresión plagada de incorrecciones y distorsiones ridículas, se reproduce la imagen de un sujeto carente de educación e inteligencia:

SOLÓRZANO: La suerte ha querido que de Vizcaya me enviase un grande amigo mío a un hijo suyo, vizcaíno, muy galán, para que yo lo lleve a Salamanca y le pongade mi mano en compañía que le honre y le enseñe. Porque, para decir la verdad a vuestra merced, él es un poco burro y tiene algo de mentecapto.

(p. 25)

Los mismos defectos, subrayados por Cervantes, son usados como un mecanismo para producir risa en la *Loa en lengua vizcaína*, en la que para acentuar la simpleza del personaje es introducido al público con un equívoco que subraya lo obtuso de su expresión. En este caso no sólo hay un empleo incorrecto de la lengua, sino además se evidencia la absoluta simpleza del hablante, quien ni siquiera parece saber usar las palabras que dice:

Buenas noches, digo días.

Hola, gentes cortesanas,

Buenas días me dé Dios.

(CE, p. 403)

La burla que domina en este breve fragmento es resultado de varios elementos: de la confusión en el saludo, de la falta de concordancia entre sustantivo y adjetivo y entre sujeto y verbo. Todo ello evidencia lo ridículo de una manifestación verbal en exceso embrollada y poco inteligible.

⁴⁸ De hecho, dice Maria Grazia Profeti: “las normas que presiden la tipización del lenguaje avizcainado tienen su eje en la famosa ‘concordancia’, o mejor dicho ‘discordancia’, que confiere al habla su típico aspecto de irregular y equivocado”. *Op. cit.*, p. 39.

Lo enrevesado del habla vizcaína es hiperbolizado en esta loa hasta el grado de convertirla en disparates que, aunque incomprensibles, o más bien por ello, desencadenan lo cómico:

A fe que buenas te hallas.
Sacudes zapatos polvos,
quitas naranja azagaya,
gorra cubres, capa compras,
que allá no sabemos capa.
(p. 403)

Lo jocoso de esta materia verbal reside, como en el sayagués, en el uso de ciertas fórmulas estereotipadas que le dan al espectador certeza sobre los actos de habla parodiados. Pero, en contraste con el sayagués, en el vizcaíno hay una doble artificialidad, pues los rasgos adjudicados a la mencionada habla son ya desde su origen convenciones con muy pocas reminiscencias auténticas; lo cual verifica que la caricaturización y la estereotipia en el teatro cómico breve no requiere necesariamente de veracidad, sino de un mayor grado de efectividad del procedimiento literario que la convierte en un mecanismo cómico.

El habla vizcaína, al igual que el sayagués, se convierte en materia burlesca no sólo por sus rasgos formales, sino además por la sátira que se hace del sujeto que habla: “buen calle tienes Madriles, / a buena fe que son largas”⁴⁹. Su habla no sólo connota origen, sino que también da cuenta de la visión burlona de quien lo representa como un individuo susceptible de generar hilaridad. Procedimiento de censura y marginación social como ya se mencionó, que permite diferenciar por medio del escarnio al otro, al extraño, al susceptible de ser burlado por diferente.

3.1.3 Habla de negros

A los dos dialectos ya analizados se suman, además, otras hablas que no son en realidad variantes del español, sino una peculiar mezcla de vocablos que reproducen supuestamente el registro verbal de ciertos grupos, entre los que destacan los negros y los moros. En ambos casos, el habla define a los sujetos que la usan; su identificación como

⁴⁹ *Ibid.*, p. 403.

pertenecientes a un conjunto racial está, por tanto, preestablecida, como en el sayagués y el vizcaíno, a partir de un determinado sistema fonológico, morfológico y sintáctico codificado en una serie de convenciones lingüísticas propias del personaje tipo que encarnan.

Como todas las hablas marginales, el habla de los negros en el teatro cómico breve es un medio para producir hilaridad. A la par de ciertos mecanismos escénicos –vestuario y maquillaje, por ejemplo–, constituye un rasgo reiterado, bajo ciertas convenciones de caracterización con el fin de producir risa: “el mecanismo de la comicidad se basa en el mismo rasgo: su peculiar manera de hablar castellano”⁵⁰.

De igual manera que en los distintos discursos registrados en tales piezas teatrales, la expresión de los negros es resultado de la unión de muy diversos elementos lingüísticos. En principio, se acepta que existe cierta injerencia de las lenguas originales de dichos hablantes⁵¹: La presencia de algunos de los rasgos de las lenguas originarias de las que se deriva tal habla, según Chasca, condiciona la singular contextura fonológica y morfosintáctica de la variante del español actualizada por los negros. De esta forma, ciertas propiedades de las lenguas africanas coexisten y se fusionan con otras del castellano de la época. De la conjunción, del contacto de diferentes idiomas, emana el código lingüístico empleado por los negros. Sin embargo, según Frida Weber, la amalgama de expresiones sufre una evolución paralela a la de otros dialectos del español, a lo que se suman algunos rasgos consabidos y aceptados en la imitación literaria de las hablas del Siglo de Oro. Así, el discurso empleado por este grupo racial constituye:

un sistema propio, una organización peculiar, simplificada, del castellano de la época y si bien es cierto que encontramos tendencias que coinciden con la lengua de los rústicos o de otros grupos sociales o dialectales, éstas son mutaciones paralelas en el habla del rústico y en la del negro, o contaminación en la creación artística de los autores, en tanto que otras (ya lo señalaron de Chasca y Wilhem Giese) son

⁵⁰ Consolación Baranda Leterio, “Las hablas de negros: orígenes de un personaje literario”, *Revista de Filología Española*, 69 (1989), p. 316.

⁵¹ “It seems certain that many of the peculiarities of Negro speech are the result of native African speech habits, for some of the characteristics of *guineo*, the distorted Spanish and Portuguese spoken by Negroes in the drama of the peninsula, are undoubtedly influenced phonologically by the principal languages spoken along the upper and lower coasts of Guinea, the region from which the majority of slaves came”. Edmund de Chasca, “The phonology of the speech of the negroes in Early Spanish drama”, *Hispanic Review*, 14 (1946), p. 325.

consecuencia del influjo del sustrato de sus lenguas nativas, influencia poderosa en la reproducción de los sonidos con que deformaban el castellano⁵².

La fusión de tan diversas propiedades permite el reconocimiento inmediato de una lengua que suele caracterizarse, de acuerdo con Chasca, por tres elementos distintivos, los cuales, si bien son señalados en relación con el teatro del siglo XVI, son también vigentes durante el siglo XVII:

The following speech characteristics, observed in certain languages of the Guinea coast, can also be observed in varying degrees in the pronunciation of the Spanish and Portuguese spoken by peninsular Negroes found in sixteenth-century drama: a) confusion in the pronunciation *d-l, d-r, l-r, r-rr*; b) difficulty in pronouncing *sh* as in *shall*; c) reluctance to the juxtaposition of consonants and absence of a strong tonic accent; d) inconsistent vowel change; and e) nasalization⁵³.

Las cualidades mencionadas por Chasca, no obstante, son sólo de carácter fonético. Anthony Naro, según Consolación Baranda, enumera en una extensa lista, un conjunto de rasgos morfosintácticos que suelen ser empleados por los hablantes negros⁵⁴.

No hay que olvidar, sin embargo, que esta aparente descripción sólo lo es del artificio literario para tipificar el habla de ciertos individuos. El análisis del habla de los negros en el teatro cómico breve implica el estudio de las convenciones dramáticas que han caracterizado a dichos sujetos a partir de su expresión. No hay duda de que al examinar la fonética, el léxico, la morfología y la sintaxis de dicha variante se presupone la existencia de un código no sólo lingüístico, sino también literario. En este sentido, el acercamiento a tal registro no puede basarse en consideraciones extratextuales, sino en referencia con los textos en que se presentan⁵⁵. Basta con ejemplificar este fenómeno con el estereotipo

⁵² Frida Weber de Kurlat, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética", *Filología*, 8 (1962), p. 140.

⁵³ Edmund de Chasca, art. cit., p. 326.

⁵⁴ Los otros elementos morfosemánticos del habla de negros serían:

-En el sistema verbal, formas invariables para cada verbo: las inflexiones verbales se indican en partículas o adverbios.

-Uso de pronombres tónicos para todas las funciones sintácticas.

-Negación mediante la forma tónica y enfática *nunca*, en vez de *no*.

-Escasez de preposiciones, que son sustituidas por una o dos formas exclusivamente

-Pérdida de concordancia de género y número en el sistema nominal.

-Uso infrecuente de la subordinación.

-Preferencia por la yuxtaposición en vez de la coordinación.

-Pérdida de artículos y otros determinantes nominales.

Consolación Baranda Leturio, art. cit., p. 316.

⁵⁵ "Parece razonable pensar que en los primeros textos se mezclarían rasgos tomados de la realidad, con mayor o menor acierto, con otros elementos que, en aras de la comicidad, pretendería caricaturizarla forma de

representado en *Las Carnestolendas*, de Calderón, en el que se alude a los rasgos de fijación más constantes de este personaje. A la par de elementos escénicos –como el vestuario– la materia verbal pone de manifiesto la codificación preestablecida de los supuestos rasgos lingüísticos de un hablante negro:

GRACIOSO: Agora sale el negrillo
 requebrando aquestas damas,
 con su cara de morcilla
 y su bonete de grana.
 ¿Quelemole vuesancé,
 Luisa, María y Rufiana,
 que le demo colacione
 (EJM, p. 148)

No hay que olvidar tampoco que la caracterización del habla de los negros en el teatro cómico breve persigue un fin diferente que la supuesta reproducción lingüística de este tipo de discurso. Como ya se mencionó, todas las variantes del castellano presentes en dicho teatro son resortes de lo cómico. La conjunción de los rasgos señalados está supeditada al objetivo de producir risa, por lo que la representación de dicha expresión se encuentra tamizada por una óptica burlona y deformadora a través de la parodia, la hiperbolización o la caricaturización⁵⁶.

La hilaridad producida por el discurso de la comunidad negra suele establecerse por los supuestos rasgos lingüísticos señalados como propios de esta habla. En las piezas: *Entremés séptimo de los Negros de Santo Tomé*, *Entremés de los negros*, *El negrito hablador* y *sin color anda la niña* se exhiben casi todas las propiedades del discurso analizado. Los cambios consonánticos, vocálicos, las faltas de concordancia, el uso erróneo de pronombres, la pérdida de artículos, entre otros, son formas lingüísticas insistentemente empleadas para suscitar la risa:

NEGRO: Pala podel ezta buena,
 vaca, tosino, calnero,

hablar de los negros. Después, y a medida que los nuevos personajes se fueron haciendo más familiares para los receptores, la relación de estas hablas con la situación real, no literaria, va perdiendo sentido, y la convencionalización del negro como tipo literario se acompaña de una forma de hablar más convencionalizada a su vez". *Ibid.*, p. 317.

⁵⁶ "A unas intenciones predominantes de parodia, a cuya luz, en aras del buen humor, las líneas ciertas del lenguaje característico del africano transplantado quedan deformadas y falseadas en múltiples detalles por la acción exageradora o simplificadora emanante del capricho del escritor". Nazario Álvarez, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1974, p. 114.

- . gayina, peldiz, coneja,
 peromino, ganso, pavo,
 poyos y poyas sin clestas,
 capón de leche, chorizos,
 solomiyos y moyejas,
 salchichones, longanizas
 y culabetes de peyas;
 comiela también pescaro,
 saramón, tulcha, lampeya,
 conglio, besugo, lenguario
 [...]
- buen vino, buen pan, y luego
 la relamida dijera que andaba recolorada;
 pero la pansa rellena
 de polquerías, ¿qué quiere
 tener coror? puta hega.

(Luis Quiñones de Benavente, *El negrito hablador y sin color
anda la niña*, CE, p. 605 y 606)

El sucesivo acumulamiento de rasgos del habla negra permite al espectador reconocer el estereotipo o bien la caricatura de dicho personaje. Todos los elementos lingüísticos contribuyen en la caracterización de un sujeto cuyo registro verbal resulta ya de por sí cómico. La comicidad del habla de los negros no sólo es un recurso más para generar risa. De hecho, en el entremés arriba citado se tematiza lo hilarante de su discurso. En tal obra, el negro canta una estrofa de una canción y al terminarla la glosa con tono escéptico y burlón:

NEGRO: *Sin color anda la niña
 después que se fue su amante,
 enemiga de sus ojos,
 descuidada de su talle.*
 Aunque más ro dismulo,
 no le he yevado en pasiencia.
 ¡Várateé diabro re niña!
 ¿Descororida te quejas?
 Pelone vuesalmesé,
 aunque lezcortéz paresca,
 que a esa niña endimoniada
 le quielo dar cantaleta.
 ¿Pol qué le pienza que dise,
 yevada de tanta pena:
 sin colol anda ra niña?
 ¡Barrabas yeve la puelca!
 Si ella comía calbón,

Sal, senisa, yeso, tierra,
 Y otras muchas polquerías,
 ¿cómo ha de estar golda y flezca?
 Comiela. ¡pléguete Clisto!
 (p. 605)

La mordaz y extensa disquisición del negro le resulta enojosa a otro de los personajes, Pedro, cuyo desagrado va en aumento hasta el punto de la exasperación por la glosa interminable del negro:

PEDRO: ¡Válgate el diablo por hombre!
 ¿Acabaste ya la hebra?
 [...]
 ¡Calla, hombre,
 que me quiebras la cabeza!
 NEGRO: Yo cayaré, mas no puelo
 sufrir tanta impertinencia.

PEDRO: Pues ¡juro a Dios, si no calla,
 que le rompo la cabeza!
 (p. 606)

La comicidad es acentuada por lo hilarante de los razonamientos del negro. De esta manera, a las convenciones lingüística de su habla se adhieren los argumentos punzantes desatados por cualquier palabra:

PEDRO: Calla, demonio; ¡hay tal cosa!
 ¡Bercebú lleve tu lengua!
 NEGRO: Belcebú era tentadol,
 que tienta de mil maneraz:
 al esclivano con pruma,
 si hase ofizio a la siniestra;
 al alguacil, cuando un pleso
 pol los dinelos le suezta;
 con el peso al calnisero,
 dándole el dedo a la pesa;
 al zastre con las hechuraz,
 después de mermal la tela.
 (p. 606)

El hablar es de suma importancia para el negro, pues le permite dar a conocer su visión de las cosas. Le resulta tan necesario que afirma no poder dejar de hacerlo y que buscaría la forma de expresarse inventando una nueva forma de comunicarse:

NEGRO: quiziera
 con zapatilla á dos caboz
 coser la boca y la lengua.
 Cayara, pelo yo pienzo
 que aunque más la cosieran,
 que habría de habrar pol loz ojoz,
 pol laz manoz, laz orejaz,
 pol loz piez, pol laz rodiyaz,
 pol loz musloz, pol laz piernaz,
 pol laz espaldaz, y luego
 pol otro ojo que me queda.
 (p. 607)

Una escena de canto y baile subraya el carácter jocoso de la incontenible habla del negro, quien ni de esta forma calla y se abstiene de expresar su opinión. El efecto cómico es mayor por la duplicidad de la última estrofa que resume la tematización del discurso persistente del negro:

PEDRO: Si no calla, moreno,
 Todos nos vamos.
 NEGRO: No puelo, ¡juran Clisto!,
 Pol más que hago.
 (p. 606)

Casi en el mismo tono, aunque con un conflicto diferente, el *Entremés de los negros*, de Simón Aguado, aprovecha el habla de los negros para desarrollar la problemática entre amor y libertad desde el punto de vista de la esclavitud. Las circunstancias son de por sí jocosas: Gaspar es un esclavo enamorado de una negra también cautiva, a quien sólo puede ver cuando se escapa de la casa en que sirve. Al cuestionársele sobre su proceder, él a su vez refuta las razones de su dueño. Sus argumentos, como el del negrito hablador, mueven a risa por su agudeza:

GASPAR: Si sa crabo o no sa crabo, a dioso daremos conta; y si sa crabo,
 por y eso servinos, y no es tan grande pesicaros querer bien a
 Domingas, que lo merece a pesar de bellacos.
 (CE, p. 231)

La discrepancia entre la perspectiva de los amos y los esclavos es también expresada en el mismo tono por la esclava, quien exige su derecho a tener una familia:

DOMINGA: Pues señolo de mi entraña, ¿en qué libro habemus letro que una
 pobre negra, aunque sea crava de Poncio Pilato, no se pora
 namorar? ¿Hay alguna premática que diga que negro con negra

no poramo hace negriyo cuando acabamo de acosar á
nuesamo?

(p. 232)

Como en *El negrito hablador*, los personajes para desenfadar a sus amos, cantan y bailan. Tales acciones recalcan el estereotipo del negro, quien es representado como alguien aficionado a la música y la danza, por medio de las cuales trata de congraciarse para obtener lo que desea. Así, el habla de los negros parece adoptar un cariz más amable en cuanto se conjunta con la música, o por lo menos tal es la imagen sobre los negros en dicha pieza:

ANTÓN: Plimo, siñolo va enojaro. Toquemos y cantemos que desa manera
le habemos de aplacar la colicas, y si no juro á rioso que ha de
haber cuchilladas como tierra.

GASPAR: Bien ríes, plimo. Toca guitariya, vaya, mi domingas.

DOMINGA: Toca mi Gasipar.

(p. 231)

La expresión de los negros parece alcanzar su máxima potenciación en la canción y el baile final, donde los sonidos africanizados, el casi topónimo de *Tumbucutu* y las onomatopeyas musicales, a la par de un efecto cómico, subrayan el carácter lúdico de los sonidos del habla de la comunidad negra:

ANTÓN: A la boda de Gasipar
Y Dominga de Tumbucutu
Toro habemon de bailar.
Toca, negro.
Toca tú.
Tu, pu tu tu.

(p. 234)

Un caso particular es el *Entremés séptimo de los negros de Santo Tomé*, en el cual unos ladrones para huir de la justicia se hacen pasar por unos negros. Como en los anteriores textos, tales personajes también se encuentran en un contexto de baile. Para caracterizarse como parte de ese grupo racial, bailan, cantan e imitan dicha habla, aunque un tanto hiperbolizada, pues adoptan las formas más rudimentarias, lo que hace que sus interrogadores los adjetiven como “negros bozales”:

ALGUACIL: Hermanos, ¿habéis visto por aquí unos ladrones?

LADRÓN PRIMERO: “Latrone grande ha futaro hablase a este bellaco por tu
Vida.

[...]

MUJER: Calla, pero. ¡qué care matada!: ah, ah, ah; eh, eh, eh, todo lo nego.”

ALGUACIL: Hermanos, mirá ¡si los habéis visto, decidlo?

LADRÓN PRIMERO: “Ya re han dicho una y dos y tres en vece que no re han visto por su vida”.

ALGUACIL: Vamos, señores, que estos son negros bozales; no entienden. Busquémoslos por otros camino.

(CE, p. 138)

La concepción del hablar y actuar del negro puede resumirse en una frase del entremés de *Los mirones*, donde un personaje asevera que su conducta y su expresión suelen ser esencialmente graciosas:

DON DIEGO: Donoso anduvo el negro, por vida de quien soy. Son todos extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen.

(CE, p. 162)

A diferencia del sayagués y el vizcaíno, el habla de los negros, según testimonios de la época y algunos análisis literarios⁵⁷, pretende reproducir algunos rasgos documentados en la época. No obstante, sin importar su grado de autenticidad, constituye también un sistema, un código literario, cuyo artificio, en contraposición a los dialectos mencionados, hace uso de un gran número de recursos por los fenómenos lingüísticos implicados. Los autores de las piezas en que aparecía esta figura contaban con un nutrido conjunto de rasgos fonéticos y morfosintácticos que enriquecieron este personaje tipo, por lo que el habla de los negros no cuenta con un reducido número de variantes lingüísticas, sino que es todo un sistema fonético, léxico y morfosintáctico particular, creado específicamente para la representación y no como un calco de la realidad.

. Debe advertirse, además, que si bien su estereotipo, como el del pastor rústico, o el del vizcaíno, se encontraba fijado por ciertos rasgos burlescos y deformadores, paralelamente coexistía con una visión que subrayaba, junto con sus defectos, su donosidad, orgullo, corporalidad y talento musical; por lo que su imagen parece ser, además de marginal, ingeniosa y festiva: “la risa y el tono humorístico fueron las respuestas literarias a la esclavitud de los negros, que eran representados como seres graciosos e inocentes”⁵⁸.

⁵⁷ Entre ellos se encuentran Edmund de Chasca, William Giese y Glenn Michael Swiadon Martínez.

⁵⁸ Baltasar Fra Molinero, *op. cit.*, p. 3.

Lo exuberante del habla del negro inspiró la creación de un personaje tipo de una enorme complejidad lingüística, aspecto que redundó en beneficio del teatro cómico breve que vio enriquecida la comicidad de su materia verbal.

3.1.4 Morisco

Con procedimientos y mecanismos similares a los del habla de los negros, el morisco funciona como una variante más del español del Siglo de Oro. Sin una clara definición del tipo de habla que designa⁵⁹, para los autores de los siglos XVI y XVII, no sólo aludía al habla de los moros residentes en España tras su expulsión, sino que abarcaba también la lengua de todos los individuos pertenecientes a la cultura oriental, de modo que su indeterminación como forma de expresión de un grupo heterogéneo coincide:

con la indiscriminada confusión que, a propósito de ambos mundos orientales, existió, no sólo en la Europa del siglo XVII, sino también incluso en la misma España, en donde lo árabe, moro, morisco y turco se entremezclaba y confundía, hasta el punto de que sus mismas denominaciones eran sentidas y usadas como sinónimas.⁶⁰

No es de extrañar, por tanto, que el morisco designe el sistema lingüístico empleado por todo individuo oriental, sin importar su procedencia. Así, Calderón utiliza simultáneamente moro y turco para nombrar a uno de sus personajes, cuyo acto verbal presenta elementos característicos del morisco:

D. TRISTÁN: ¡Vive Dios, que si del turco
hablara, creo que aquí
el turco se apareciera!
(sale un MORO)

MORO: ¿Qué vos del turco decir?
El turco ser gente noble;
que estar cativo y servir,
y más a siniora duca,
no ser infamia.

(*La casa de los linajes, EJM, p. 286*)

⁵⁹ Aunque ha sido concebido como “the Spanish spoken by the Arabic-speaking Moors who remained in Spain as nominal Christians after the general expulsion of 1502”, tal definición no coincide con la representación literaria de dicho registro en la época. Thomas E. Case, “The significance of morisco speech in Lope’s plays”, *Hispania*, 65 (1982), p. 595.

⁶⁰ Joseph M. Solá-Solé, “El árabe y los arabismos en Cervantes”, en su libro *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Puvill Libros, Barcelona, 1983, pp. 87 y 88.

Sin importar el origen del hablante, el morisco suele ser reconocido como un código lingüístico constituido por un sustrato base, en este caso el español, que sufre modificaciones fonológicas, morfológicas y sintácticas provenientes del árabe. Con respecto a las vocales, en el morisco: “the vowel sounds are reduced basically to *a*, *e*, and *o*, and *o* replaces *u* and *e* replaces *i* in most cases; the diphthongs *ie* and *ue* simplify to *e* and *o*”⁶¹. Esta constante puede percibirse en casi todos los textos que emplean tal habla:

Ole aen garganta la olía
 a vox que mete a esconderme
 per no pesar el tragonte
 de mocho agoa e mochos peces.
 el abitilio es amego,
 librar peregrino amete
 e por no habladle morisco
 está poco enmodecerme.
 Joro a Dios que haber mamamado
 el epilio e que quedelde
 en su Aspania, a quedar moro,
 pero cristiano volvedle.

(Loa en morisco que ha de echar vestido de peregrino, y luego se desnuda y queda de Amatillo, CE, p. 459)

A la par de los cambios vocálicos se dan otros de carácter consonántico, entre los que “the most salient feature is the xexeo, that is *x* [s] for *s*”⁶² y al que se suman: “the voicing of *p* and *c* [k] to *b* and *g* is common: *blata*, *blaza*, *balabra*, *beligro*, etc.”⁶³ y la permutación “*li* for *ll* and *ni* for *ñ*”⁶⁴. Los que suelen ser, de hecho, algunos de los rasgos más estereotipados y aún vigentes para parodiar el habla de los árabes.

Estas características lingüísticas a menudo están acompañadas de una intencionalidad cómica, pues la distorsión es verbal, pero al mismo tiempo caracteriza al personaje y provoca risa en el espectador. En el siguiente ejemplo se subraya la hipocresía del moro, la cual es censurada a partir de su indignante autoconfesión:

Caliar, caliar que lo digo,
 pues volver cristiano Amete
 Sólo por decer el cora
 la fe lo dice, creedle.

(Baile de los moriscos, CE., p. 484)

⁶¹ Thomas E. Case., art. cit., p. 596.

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ *Loc. cit.*

⁶⁴ *Loc. cit.*

Sin duda, como en casi todas las parodias verbales que pretenden evidenciar el desconocimiento de un hablante frente a una lengua, en el morisco: “in morphology and syntax the basic characteristics for verbs is the scant use of the infinitive for finite verb forms”⁶⁵. En el texto citado, dicha forma se presenta tres veces, lo que intensifica la impericia verbal del hablante:

MORISCO: Señor, mi señor Guadarrama venir de Indias, traer a vos mocho dinero, querer hablar a vos.

(*Entremés octavo del Indiano*, CE. p. 138)

En la mayoría de los casos identificados, las propiedades lingüísticas del morisco son un mecanismo para producir risa; ya sea en entremeses, mojigangas o bailes, el moro es una figura ridícula de la que se hace burla por su atuendo, procedencia racial y habla. Puede decirse, sin embargo, que a diferencia de los personajes ya analizados, la imagen de los moros en el teatro cómico breve es casi siempre negativa. Sólo parecen enfatizarse sus defectos:

MORO 1º: Hametilio, andar.

MORO 3º : Ya andar.

ROLLONA: Todos estos extranjeros,
siempre que llorar nos dejan,
con ser la risa del pueblo,
¿A dónde bueno, señores?

MORO 1º: A merar el lucento
de la corte, que estar grande.

(Simón Aguado, *Mojiganga de los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles*, CE, p. 224)

Existe cierta fijación en la lengua morisca, pues las variantes introducidas por los distintos autores que las representaron son mínimas y, en general, suelen conservar y reproducir los rasgos ya establecidos por el estereotipo verbal:

Su primer rasgo es su uniformidad: la lengua de moros aparece con todos sus elementos definitorios ya con Gil Vicente o Sánchez de Badajoz y permanece a lo largo de los siglos XVI y XVII con variaciones muy pequeñas. Igualmente, es notable la incoherencia e irregularidad en el uso de cada uno de los elementos, de modo que nada debe sorprender que, junto a construcciones típicas de la jerga, el mismo personaje pronuncie frases perfectamente correctas⁶⁶.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ Bruno Camus, “Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos”, en *XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1983, p. 98.

El habla de dicha figura en estas breves piezas se encuentra condicionada por una visión de censura. Puede percibirse la intención no sólo de representar un personaje cómico, sino también un sujeto socialmente reprobable. A diferencia del sayagués, el vizcaíno y, de manera muy similar, la lengua de los negros, la lengua morisca actúa como un medio para señalar y expresar la condición marginal de sus hablantes⁶⁷:

MAIMÓN: Sabed que el rey don Alip
 nox quexe echar de xo terra,
 ya penso yo que en la mar
 será la cogida certa.
 Extando en Valencia on día
 cargando escobas y exteras
 oí decer un brogón,
 ¡Pluguiera a Alá que no lo oyera!
 “Sepan todos los que viven
 en a Reno de Valencia.
 Morexcos, (entonces yo
 alargamox el cabeza)
 como el rey Alipe manda,
 que a las tarazanas vengán
 para embarcarlos al mar.
 (*Baile de los moriscos, CE, p. 483*)

La condición trágica del moro se convierte en cómica a través de una forma de hablar que distorsiona el español. La falta de concordancia entre sujeto y verbo (“yo alargamos”) acentúa la ilegitimidad de ostentar una lengua que, desde el punto de vista de la ideología dominante, no le corresponde al moro, de acuerdo con la perspectiva xenófoba que trasluce el texto. La frase ya de por sí ridícula aumenta su carácter hilarante con la confusión del artículo⁶⁸. Fenómeno múltiples veces parodiado, pues, según la visión de la época, parece

reflejar la incapacidad del árabe de acostumbrarse a los géneros del romance [...] Recordemos a este respecto que Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro

⁶⁷ Los cuales se vieron obligados a cambiar sus creencias, además de ser tipificados a partir de su origen racial: “así, en 1502, se promulga la primera pragmática que altera la vida y costumbres del pueblo islámico, forzándole a aceptar la fe cristiana. El cardenal Cisneros alimenta de esta manera la creación de un nuevo grupo social, el de los moriscos, formado por aquéllos que, aceptando públicamente el bautismo como única posibilidad de conservar su hogar y sus bienes, siguieron manteniendo en secreto las ancestrales costumbres en las que habían sido educados y a las que no deseaban renunciar.” Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *Moros y turcos en la narrativa áurea: el tema del cautiverio*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1978, p. 14.

⁶⁸ Según Thomas Case: “The masculine singular article can replace all others [...] similarly, masculine adjectives can modify feminine nouns”. Art. cit., p. 596.

empleaban a menudo este recurso para remedar el habla de los moriscos, impregnada todavía de fuerte influencia oriental⁶⁹.

De esta manera, un sujeto que en principio pudiera mover a compasión, se transforma en un individuo risible por los defectos de su expresión verbal y por las connotaciones culturales implicadas por su habla deforme. En el teatro cómico breve, el morisco se presenta, por lo menos en los textos analizados, como un discurso de personajes indecorosos y falsos:

MAIMÓN: No tener de crextano intento,
ni paxamos por pensamiento,
que hacedlo por cumplimento,
é Mahoma al pecho está.
Li, li, li, ah, ah, ah.

(*Baile de los moriscos*, CE, p. 483)

La hipocresía de los moros es resaltada en sus actos de habla por medio de sus propias confesiones de falsa conversión o bien por la explícita violación de algunos preceptos de su religión. Sus expresiones revelan su fingimiento, lo que los hace aún más cuestionables para un público que se regocija al censurar, que se burla y hace escarnio de la simulación:

MAIMÓN: Ya para mí se acabó
el veno de las tabernax
e por exo traemos loto,
y exta ex toda me tresteza.
(p. 483)

Los actos de habla que revelan la hipocresía de los moros funcionan como un vehículo privilegiado para justificar la perspectiva reprobable desde la que son representados sus hablantes. La lengua distorsionada, desde un punto de vista lingüístico estándar, evidencia la falta de competencia de tales individuos, cuyo primer defecto es la tergiversación que hacen del español, a la que se suman su inconsistencia de fe, su complicidad para engañar y burlar y su carácter poco dócil. Todo estos vicios quizá explicarían la agresión de que son objeto:

PULGÓN: ¡Perro!, no quiero otra cosa
sino que de aquí te vayas.
¡Válgate el diablo por hembra!

⁶⁹ Joseph María Solá-Solé, “El auto de los reyes magos: ¿impacto gascón o mozárabe?”, en *op. cit.*, p. 25.

MORO: ¿Aquesto los mantos tapan?
 Vos perro; y si me coger,
 hacerle andar por el barba;
 caraquí, caracollá;
 quedanos en noramala.
 (*Baile de los moriscos, CE, p. 483*)

A diferencia de la figura del negro, e incluso la del rústico, cuya comicidad a veces surge de una cierta simpatía por su ingenuidad, inocencia o donaire, para el moro y su habla sólo parece haber censura y rechazo, lo cual se traduce en el deseo de expulsión percibido por los árabes, quienes se sienten amenazados por los castellanos:

MAIMÓN: Xe cantando habemox de ir
 deced de aquesta manera:
 “Anda, morexqueto, anda
 para xo terra”.
 (*Baile de los moriscos, CE, p. 483*)

La carga negativa del habla del morisco en el teatro cómico breve no deja dudas sobre la reprobación inherente a dicha figura, cuya defectuosa forma de expresión es la evidencia inmediata de su vileza. De nuevo, la comicidad del personaje reside en una cuestión de carácter ideológico, sólo que en este caso se trata de un abierto sentimiento xenófobo, tanto por cuestiones sociales y económicas, como por la diferencia de cultos religiosos: “L’Espagne chrétienne devient plus violemment anti-morisque, les descendants des anciens mores se transformant en boucs émissaires, chargés de tous les maux de la communauté”,⁷⁰.

Debe destacarse, además, que las figuras escarnecidas suelen ser de extracción baja; por lo que los moros se desempeñan en su mayoría como sirvientes o sujetos despojados de todo bien: “son en su mayoría moros anónimos de cuya procedencia concreta no se da noticia y cuyo papel es casi siempre anecdótico, son elementos pintorescos que dan colorido a la obra”⁷¹. En este sentido, como en el caso de los rústicos, hay una nítida diferenciación social. De hecho, pareciera haber la clara división genérica trágico/cómico a partir de la oposición nobleza/villanía. De esta forma, todo lo señalado aquí no puede ser

⁷⁰ Agustín Redondo, “L’image du morisque”, en *Les représentations de l’autre dans l’espace ibérique et ibéroaméricaine II*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993, p. 21.

⁷¹ Bruno Camus, art. cit., p. 90.

aplicado a los moros nobles o heroicos⁷², cuya lengua no es deformada, ya que no son personajes que mueven a risa⁷³.

Es incuestionable el papel de los códigos sociales vigentes al construir lo cómico que, en este caso, responde a una visión ideológica de clases, incluso entre los diferentes sujetos pertenecientes a una raza escarnecida, pero sólo a una parte de ella. Esta distinción será estilística, pues las clases altas moras presentan un discurso estilizado y refinado.

El moro representado en el teatro cómico breve no es de origen noble y, de hecho, se dedica a actividades de una clase trabajadora baja. A lo denigrante de sus actividades, se suma su reprobable condición moral. De ambos elementos se origina la comicidad de tal estereotipo teatral, el cual es objeto de burla y escarnio de todos los aspectos que lo caracterizan, en particular de su impericia verbal que pareciera denotar su vileza.

3.2 Habla extranjera

La polifonía discursiva del teatro cómico breve incluye la imitación de algunas hablas de procedencia extranjera. El poliglotismo, presente en la literatura española desde las comedias de Torres Naharro, funciona como un elemento caracterizador de ciertos personajes. La reproducción de estas hablas, según Elvezio Canonica, puede tener dos vertientes: realista o cómica. Como es de presuponerse, es la segunda la que rige la presencia de las hablas extranjeras en el teatro breve. En este sentido, se verifica, por lo general, el estereotipo degradante del extranjero:

En la literatura del Siglo de Oro, y especialmente en la producción teatral, de las dos funciones básicas del poliglotismo, realística y cómica, se desarrolla mayormente la segunda. Esta insistencia en el aspecto cómico de la lengua extranjera conlleva una consecuencia muy importante para el estatuto dramático del personaje que la habla, puesto que, para alcanzar el efecto cómico, los autores acuden más bien al

⁷² “Podemos afirmar, por tanto, que desde la primera mitad del siglo XVII aparece fijado ya un esquema claro que opone dos tipos de moro, el moro cortesano y el moro gracioso, cuyo principal rasgo identificador es el habla”. *Ibid.*, p. 96.

⁷³ “El contraste lingüístico, que debe introducir, pretende subrayar la oposición entre personajes cómicos y personajes trágicos, la cual, según sabemos, corresponde en bulto a la división de las clases o de los estados. Idéntica dualidad puede ser observada a propósito de la jerga morisca que usan los dramaturgos en las piezas de ambiente musulmán. Mientras que los moros de baja condición hablan una jergonza pintoresca o grotesca, los caballeros musulmanes echan mano de un castellano literario y florido, idéntico al de los caballeros cristianos; la división social en la sociedad española es la proyectada así, lingüísticamente, sobre el mundo musulmán”. Noel Salomón, *op. cit.*, p. 144.

chapurreo de la lengua extranjera, lo cual acaba inevitablemente con la ridiculización del personaje que la habla⁷⁴.

La presencia del extranjero en el teatro cómico breve casi siempre implicará la escenificación de un personaje cuya habla tiene un efecto por lo regular hilarante. Habla foránea y comicidad coexistirán profusamente en muchas de las piezas examinadas. Los procedimientos empleados para alcanzar dicho objetivo son de muy distinta naturaleza, aunque todos ellos regidos por un artificio, cuya finalidad, más que respetar los distintos niveles de la lengua en cuestión, es transformar una determinada habla en una expresión risible.

En el teatro cómico breve, el italiano, el francés y el portugués son algunas de las hablas remedadas, las cuales, a su vez, funcionan en correspondencia con determinados personajes tipo. Se trata de un estereotipo verbal derivado de un conjunto de rasgos privativos de ciertos grupos ajenos a la cultura hispánica. Como en las hablas dialectales, el empleo de cierta habla implica, a su vez, la construcción de una imagen, por lo que habrá de producirse una serie de correspondencias entre la expresión y los rasgos caracterizadores de ciertos personajes. No debe olvidarse que tal forma de expresión es un constructo, cuyo sistema convencional tiene como finalidad primaria es la comicidad.

En el teatro cómico breve, los mecanismos de representación de tales lenguas van desde una, más o menos, cercana fidelidad fonológica, morfológica y sintáctica (por ejemplo, el italiano de algunas piezas) hasta una excesiva deformación que hace casi irreconocible el supuesto idioma reproducido (tal es el caso del francés en ciertas obras). En ambos extremos se encuentran pequeñas variantes en las que se mezclan algunas propiedades del español con otras reales o similares a las de las formas de expresión extranjera mimetizadas.

3.2.1 Italiano

El estereotipo verbal más parodiado en este rubro es el italiano, a cuyos hablantes, de hecho, se les identifica por su gentilicio y muy pocas veces con un nombre específico. Quizá por su cercanía con el español, o por la posible comprensión del idioma aun sin

⁷⁴ Elvezio Canonica, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991 p. 13.

conocerlo, en algunas ocasiones está constituido por diversos vocablos y formas propias o muy parecidas a dicho idioma, a las que se adhieren ciertas deformaciones idiomáticas.

ITALIANO: *¿Qué vole vu seoría adeso, adeso?
Patron caro, ¿què vole? Dica, dica.
el ajafar, ase ancora, que ancora
venerano tutili cabalieri.
(Entremés famoso del Gabacho, TB, p. 185)*

Si bien no hay un calco fiel de la lengua italiana, se percibe cierta voluntad por imitarla adoptando dicha lengua como sustrato inmediato, y no el español como en las hablas ya estudiadas. En este sentido, el léxico italiano, por lo menos en el *Entremés famoso del Gabacho*, domina sobre el castellano, lo cual es evidenciado hasta gráficamente⁷⁵:

DON MELIDOTO: *¡Signor! ¿Qué cosa é questa?
¡Ha modo de vedere yo la fiesta?
(CE, p. 641)*

Lo mismo sucede en otros ejemplos, sin embargo puede percibirse que, como las anteriores formas de expresión, el italiano, en vez de corresponder con su realidad lingüística es una construcción artificial, cuya comicidad se encuentra no sólo en la deformación del supuesto italiano, sino que también, como en la siguiente cita, es acentuada por una clara frase en español. La risa por mecanismos lingüísticos es producida en el *Entremés del Gorigori* por medio de la preocupación de don Melidoto, quien expresa su temor por verse contagiado de la peste, turbación que se percibe en una serie de versos risibles intensificada por una frase muy graciosa en español:

DON MELIDOTO: *Churo a Dios non pare que un estanto
a do vechie contachio semejanto,
encor que en la mia vita toros viera.
Estrita se me fa cuesta escalera,
según caber por ella desconfío;
non reste que ningun criato mío.
(p. 640)*

La imitación de dicha lengua con una finalidad cómica no se basa únicamente en la aparente transcripción literal de alguna de sus formas, sino que hace uso frecuente de la

⁷⁵ Aunque no se especifica quién efectúa dicha tipografía, puede decirse que constituye un elemento visual que, en esta investigación ha permitido identificar con claridad aquellos fragmentos en los que domina la expresión italiana.

deformación burlesca como un recurso para generar risa. En el entremés *El cortesano*, de Jerónimo de Cáncer, la expresión del italiano está hiperbólicamente desfigurada por la terminación en *i* de muchas de las palabras de tal personaje:

ITALIANO: Llegui el coche de prisa, e vamos lueco
 en cas di la mocháche del zarambeco.
 Vamos allá volandi,
 que por verla bailar esté rabiandi.
 ¡Válgate el diabli, digui, la taimada
 que hace así, no sé comi, que me agrada!
 Vamis.

(*REB*, p. 286)

La reiterada presencia del final vocálico en *i* crea un efecto hilarante por hiperbolización. En este caso se recurre a la exageración de una forma más o menos constante en el italiano para construir el artificio de reproducción de una lengua que suele usar dicho recurso, aunque no de manera tan arbitraria.

El habla italiana, como ya se mencionó, suele acompañar a un estereotipo, que en la *Mojiganga de la Rollona y lo que pasa en las calles* es descrito como bravucón y, a menudo, farsante:

ROLLONA: Bravos charlatanes son
 los italianos, y pienso
 que, aunque sean saltimbancos,
 luego se hacen caballeros,
 y por este se dijo,
 según la traza.

(*CE*, p. 224)

De este estereotipo se derivan algunas de las situaciones cómicas entre españoles e italianos. A menudo, el italiano se enoja porque lo que dice es incomprendido. Ahora bien, en correspondencia con su personaje tipo, muy pronto se enardece y provoca situaciones de conflicto.

La comicidad lingüística de lo italiano, sin embargo, suele tener como fundamento, no lo ridículo del personaje estereotipado al que se le adjudica tal habla, sino las circunstancias y situaciones de equívocos provocadas, en algunos casos, por la ininteligibilidad de sus expresiones. De esta forma, la Rollona se enoja con el italiano porque éste no entiende lo que ella le pregunta y se cree ofendido:

ITALIANO: ¿Qué e questo?
 ¿Qué mandáis la bela dona?
 ROLLONA: Que me digáis a qué efecto
 estáis en Madrid.
 ITALIANO: Mi piache.
 Yo mía dona, pretendo
 ecelencio y señoría
 pasata por il consejo
 trenta volta.
 ROLLONA: Usté será
 treinta veces majadero.
 ROLLONA: Dátimi il señoría,
 que esa parola no intendo;
 ¿qué diche?
 CRIADO: Ha estropeato
 vestra señoría.
 ITALIANO: In eso
 ¿qué ha fato?
 CRIADO: deshonorarla.
 (*Mojiganga de los niños de la Rollona y lo que pasa en
 las calles, CE, p. 224*)

Una situación parecida resalta en el entremés *El cortesano*, en el que la risa es generada a partir de la incompreensión verbal. El gracioso pretende aprovecharse del extranjero, pero éste, en principio, lo rechaza por no entender lo que dice:

GRACIOSO: Beso los pies de vusiría,
 ya que en la Corte está, por dicha mía.
 Más ¿qué le ha parecido? ¿No es gustosa?
 Más todo con Italia es poca cosa.
 Pero en el coche iré si no embarazo.
 ITALIANO: ¿Qué cosa aquésta desti poltronazo?
 CRIADO: Es hombre noticioso, y informado,
 es mordaz, es picante, y es versado.
 ITALIANO: ¿E que me importa el mordaz ni el embeleco
 si no sabe bailar lo zarambeco?
 (Jerónimo de Cáncer, *El cortesano, REB, p. 286*)

También, como en el *Entremés del Gorigori*, el Italiano se transforma de pretendido burlado a burlador, pues no duda en señalar la intención deshonesto del Gracioso. La censura del Italiano es más notable porque no es agresiva, sino risible. El desdén y la amenaza con que trata al inoportuno va entremezclada con frases de un baile y, a pesar de lo ridículo de la terminación de sus palabras, puede percibirse el escarnio infringido al Gracioso:

ITALIANO: ¡Váyase noramala el farfantono!
 ¡Con parolis aquí tenerme quiere!
 Vamis a ver bailar desta manieri;
 zarambequi lindi, zarambeque lindi.
 GRACIOSO: Suplico a vusiría...
 ITALIANO: No hay supliqui;
 Dalde un cargui de palos si repliqui.
 Zarambeque lindi, lindi zarambeque.
 (p. 287)

Una comicidad verbal similar es producida en *La mojiganga de la Rollona...*, pieza en la que el italiano insulta a la mujer que cree que lo ha vilipendiado. La ininteligibilidad lingüística da como resultado una ofensa generadora de maldiciones, pullas e injurias contra la Rollona:

ITALIANO: ¿Al señor Julio Lelio,
 farfantona, poltronaza?
 A mi señoría il respeto
 non guardate, mancha estranco,
 escocha de faltriqueros,
 facha de bruji formata
 de algún diabli del infierno,
 deshonorata empicata?
 Veniti conmigo, Pietro,
 que ista dona intendo que
 me deshonorado in esto.
 (CE, p. 224)

Si bien éste es el estereotipo planteado en la mayoría de las piezas, no puede decirse que sea la única imagen de dicho personaje en el teatro cómico breve, pues a pesar de la aparente visión despreciativa de los italianos, también es posible encontrar piezas en las que los personajes españoles exaltan sus cualidades.

De hecho, en el entremés *El cortesano*, el gracioso de la pieza lo adjetiva de manera elevada, al tiempo que denigra comparativamente a otro español. Quizá tal concepción tenga que ver también con el propio escarnecimiento del gracioso, que en dicho texto es caracterizado como un gorrón cínico, quien sólo busca sacar provecho. La imagen del italiano en esta pieza resulta más positiva que la del español, pues los gorriones, sin importar su origen, suelen ser concebidos, desde la ideología de la época, como algunos de los actores sociales más perniciosos:

GRACIOSO: Éste es un picarón, y es un grosero.
 Pero aquí viene un príncipe extranjero,
 y ha de entrarme en su coche, mientras pasa,
 y he de volver aquesta noche a casa,
 con mil curiosidades muy distintas;
 con guantes, abanicos, medias, cintas,
 ámbares, estufillas, y dineros,
 que debo yo mucho a los extranjeros.
 (REB, p. 286)

La misma visión sobre los italianos se repite en el *Entremés del Gorigori*. En dicha obra, don Melidoto también es concebido de esa manera. A pesar de ser burlado y engañado, no deja de ser reconocido como un personaje de valía desde la perspectiva de don Estupendo:

DON ESTUPENDO: El señor Melidoto bien venido
 a esta corte sea,
 y esta su casa mía, donde vea
 como a los caballeros,
 que Melidotos son y forasteros,
 servir solicitamos
 los que de asiento en ella nos hallamos.
 (*Entremés del Gorigori, CE, p. 639*)

De hecho, tal visión resulta cómica –aunque no en el personaje italiano, sino en el español. El excesivo servilismo de Don Estupendo resulta chocante y sólo puede ser adjudicado a un personaje antipático, quien, sin duda, por sus rasgos visibles será objeto de burla debido a su obsequiosa conducta.

Esto no significa, sin embargo, que el estereotipo del italiano, a diferencia de los otros extranjeros que aparecen en estas piezas, tenga una carga sólo positiva; por el contrario, la supuesta superioridad del italiano sólo es explicable por la inferioridad de sus aduladores, quienes al intentar burlar al extranjero para su provecho, terminan en varios casos por ser burlados.

La comicidad verbal de los italianos, por lo menos en las piezas señaladas, en contraposición a la de los moriscos, no reside tan sólo en la burla y escarnio de sus hablantes, sino en procedimientos que destacan la forma ridícula de algunos de sus vocablos, la adopción supuestamente fiel de ciertas palabras y fórmulas y en el uso de juramentos, pullas, maldiciones e injurias en un supuesto italiano más o menos cercano a su sistema lingüístico real.

Varias visiones sobre el mismo personaje coexisten en el teatro cómico breve, y si bien ambas suelen desembocar en situaciones cómicas por la hiperbolización y caricaturización del habla de dichos sujetos, puede decirse que éste es el extranjero menos vilipendiado en la serie genérica analizada, pues a menudo se plantea una especie de servilismo hacia estos extranjeros por parte de los hispanos. En este sentido, la risa causada por dicha habla funciona en dos direcciones: las exageradas deformaciones del italiano son objeto de burla, pero también se escarnece por medio de un reflejo denigrante a los españoles debido a su servilismo.

3.2.2 Portugués

Una voluntad e intención análoga a la representación del habla italiana puede percibirse en la imitación de la lengua portuguesa. La parodia de dicha expresión conserva y adopta varias de las propiedades lingüísticas de la materia verbal de tal sistema. En el entremés *La visita de la cárcel*, la presencia de un portugués patentiza este fenómeno, pues de inmediato se advierte el propósito de remedar la lengua portuguesa con diversos recursos originarios de dicho idioma:

PORTUGUÉS: ¿E eu cuándo me visito?
E vos alcalde coitado,
para sacarme a visita
traced una cadeira de maos.

(Jerónimo de Cáncer, *La visita de la cárcel*,
REB, p. 309)

El empleo de vocablos autóctonos, el énfasis en el artículo de la primera persona del singular y la predominancia de combinaciones fonéticas propias del portugués ponen de manifiesto el interés por enfatizar una imitación que pretende cierto grado de semejanza con el original, aun cuando su cometido es deformar para burlar. Tal hecho se acentúa con la arenga del personaje, quien ha sido preso por su afición a enamorarse⁷⁶:

⁷⁶ Suele ser éste uno de sus rasgos estereotípicos. Según James O. Crosby, “desde principios del siglo XVI los españoles se burlaban de los portugueses por enamoradizos”. En Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Castalia, Madrid, 1993, p. 338, nota 93. “The most essential quality of the Portuguese is naturally the amorousness traditionally ascribed to them”. Edwin S. Morby, *Hispanic Review*, 9 (1941), p. 268. Este rasgo estereotípico es incluso verbalizado en la mojiganga *El Cid: JIMENA*: que estoy alegre, que es dolor, / mas ya sé lo que es / que por un francés / a lo portugués / se derrite mi alma de amor”. *TB*, p. 344.

PORTUGUÉS: ¡Vatu a Cristu, que a terra me ha tembrado
soamente de verme aquí parado,
y que me atrevo a echar por a chanela
a Carcer, y aida mais tuda Castela,
que tudo mundo e palla, comparado
a un portugués que vive enamorado;
y si hubiera alguno que falara,
debajo de os pes os migallara!
(p. 310)

La comicidad se desata por diferentes cuestiones. Sin duda alguna mueve a risa el exagerado empleo de algunos de los rasgos más constantes del portugués (los sonidos nasales, algunos líquidos, etc.), a lo que se suma la exagerada expresión del personaje –sin duda acompañado en escena de un gran número de elementos paralingüísticos y kinésicos. Todo ello enfrentado a la incompetencia del alcalde, quien se siente intimidado por la expresión sonora y amenazante del portugués. En su intento por tratar de establecer contacto con el extranjero se ve injuriado, lo que subraya su flaqueza y enaltece la figura pendenciera y valentona del portugués, quien no duda en emplear todos los recursos verbales a su alcance para intimidar a los que lo circundan:

ESCRIBANO: Habladle, alcalde, no seáis menguado.
Temblando estoy de verle tan finchado.
VEJETE: Habladle ya.
ALCALDE: Ya llego. ¡Ah, caballero!
Yo soy aquí el alcalde, ya os lo digo.
PORTUGUÉS: Calay, patife; ¿vos faláis conmigo?
¡vatu a Cristu que os dé cuatro pancadas!
ALCALDE: dice que me dará cuatro pescadas.
(p. 310)

En este entremés se condensa el estereotipo del portugués, ya que en el teatro cómico breve

Este tipo es fijo: siempre el mismo. Todos los entremesistas le dan igual carácter: el que también le atribuían los novelistas y los autores de comedias. Es altivo, palabrero, valiente de verdad unas veces (las menos) y otras bravucón solamente, músico y dado a cantar, enamoradizo incorregible: éste es su rasgo más acentuado⁷⁷.

La comicidad en la pieza analizada no está basada únicamente en el estereotipo, sino que también recurre a la parodia lingüística de una supuesta lengua ininteligible. Como

⁷⁷ Emilio Cotarelo y Mori, *CE*, p. cliii.

en algunas de las situaciones con los italianos, la comicidad emerge ante la incomprensión verbal, pues “el malentendido de ridículo de una lengua extraña, sobre todo por parte de un alcalde villano, es recurso cómico frecuente del entremés”⁷⁸. Lo risible de la actuación del alcalde va en ascenso y llega a su clímax cuando pretende reproducir el habla del portugués, quien lo invita a repetir lo que dice:

PORTUGUÉS: Veni, alcaldíño, y paseaos conmigo,
 e vos decid lo mesmo que eu digo:
 “Ven, minina, y tary o peito mas benino”
 ALCALDE: Ven, minina, y tray puesto el abanino.
 PORTUGUÉS: “Ven, porque cada día más te alongas.”
 ALCALDE: Ven, porque cada día hay más mondongas.
 (p. 310)

A la par de la burla de la lengua portuguesa (por repetición de palabras con un gran número de sonidos nasales y formas vocálicas inusitadas para el español) se censura la incompetencia lingüística del alcalde, cuya torpeza no le permite reproducir literalmente lo que escucha. El enojo frente a esta impericia y la acentuación de lo ridículo de la escena no se hacen esperar. El portugués injuria y ultraja al obtuso castellano a quien ofende en su linaje:

PORTUGUÉS: ¡Anday, que no decís cosa
 de cuantas yo falo!
 Y así, quedaros noramala,
 e limpiame los zapatos,
 que con aquel polveciño
 que se os quedare pegado,
 vos e vosos [descendientes]
 quedaréis todos fidalgos.
 (pp. 310 y 311)

La furia del alcalde se traduce en golpes, pero la burla del portugués no cesa, pues asevera que quedará tan limitado intelectualmente como los castellanos si lo siguen apaleando; de tal forma, que, incluso vilipendiado, no deja de pregonar la estupidez de sus contendientes:

ALCALDE: ¡Por Dios, que aquesta hidalguía
 se ha levantado del polvo!
 PORTUGUÉS: ¡Bergantoes, de un bufido
 os botarey en un texado!

⁷⁸ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (eds.), *EJM*, p. 251.

ESCRIBANO: Ya ésa es mucha desvergüenza;
dadle alcalde dos mil palos.

PORTUGUÉS: ¡Ah, castexaos patifes!

VEJETE: ¡Tome el muy desvergonzado!

PORTUGUÉS: ¡Vatu a Cristu, que a puñadas
naon me quede castexao!

(p. 310)

Ambos personajes, tanto el portugués como el alcalde, son burlados en el escenario: el primero por el público que se ríe de lo hiperbólico y caricaturesco de su expresión y el segundo por el propio portugués, quien no duda en escarnecer, insultar y vejar hasta lo indecible a un sujeto cuya pusilanimidad sólo puede conducir a escenas en las que es zaherido repetidamente.

Aunque con una sola muestra es difícil generalizar sobre las características y funciones de una determinada habla, puede concluirse, por lo menos en la obra examinada, que con el portugués varios procedimientos similares a los de la imitación del italiano son desplegados. Sin embargo, a estas propiedades se asocia una figura beligerante y bravucona con quien es difícil lidiar y salir indemne. La comicidad verbal del portugués parece presentarse en varias direcciones: en el énfasis de ciertos rasgos fonológicos y morfológicos de tal idioma; en la incapacidad de sus oyentes para descifrar y reproducir una forma de expresión desconocida y, por último, en su bravuconería y capacidad para insultar y burlarse de sus contendientes. Aunque sin duda el rasgo más constante de una obra a otra es su carácter enamoradizo, como en el entremés *El borracho*, donde se canta sobre el desamor en tal habla:

Salen cuatro, de portuguesas, cantando.

CRIADA: ¡Aprisa, señores míos,
que nos vienen alcanzando!

HIJA: Toca, portugués deitoso.

SOLDADO: Xa morreu lo castillao.

HIJA: Menina fermosa,
naon os posso ver;
que ista naon es vida, ¡ay, ay, ay!
Para seu sofrer.

SOLDADO: ¡Ay, Jesús!, que naon vejo a minina.
Chorai, mios ollos, de la naon ver.

(CE, p. 565)

O como en el entremés cantado *El mago*, en el que de nuevo se refuerza la relación portugués-amor, la cual incluso es concebida en términos de versificación:

MARÍA: Y yo, con el más
 amoroso metro,
 que es el portugués,
 o perdaon os peço.
 (*canta*) Fidalgos de miña vida,
 diante de o gosto voso,
 los ollos erguer non poso
 de vergoñosa corrida.
 (CE, p. 578)

En cierto sentido hay una compenetración entre esta habla y el tópico del amor, pues en el entremés *Las nueces* es la forma de expresión del enamorado:

VARRETA: Despertemos a “miña alma”
 con alguna cantinela:
 “Quem te vera, corazón,
 faz tan doce Madanela”
 (CE, p. 543)

En otras piezas donde se presenta este tipo de habla, el portugués no necesariamente corresponde al estereotipo de dicho personaje. Tal es el caso de una loa en la que tal expresión se suma un procedimiento acumulativo de descripciones y situaciones para captar la admiración risueña del público:

¿También no fui a Portugal
 cuando estuvo allá la corte,
 adonde serví una dama
 en compañía de un conde?
 ¿*Non fiz dar muitas panzadas*
en la rua Nova a un homme?
Consagro a Deus que le di
fasta que lanzouos bofes.
Castillaos, ningun me fale,
si naom quere que me enoje,
y paresca caga fôgo
deitando balas de bronce.
 (CE, p. 398)

Puede decirse, entonces, que si bien la parodia del habla portuguesa es sobre todo empleada para reafirmar el estereotipo de tal figura, en especial su carácter enamorado,

también puede ser utilizada con otros fines, aunque no hay duda que la fijación señalada de tal personaje es la dominante en su construcción y percepción cómica.

3.2.4 Francés

Un caso aparte es el habla francesa; en contraposición al italiano y al portugués, carece de un sistema específico y tampoco parecen reproducirse algunas de sus propiedades lingüísticas. La explicación se encuentra en el supuesto desconocimiento por parte de muchos autores áureos de esta lengua: “la mayoría de los españoles del siglo XVII ignoraba el francés. Lope y Calderón también”⁷⁹.

En el corpus analizado, sin embargo, se presenta un hecho inusitado, pues en una loa de Agustín de Rojas se citan una serie de frases en francés, así como algunas palabras sueltas en efecto pertenecientes a tal lengua; aunque los versos finales indican que no estaba pensada para el público en general, sino para un reducido grupo⁸⁰:

Ma soy monsieur si voules
 Je port un brave capitene.
 Qui vou donarà un cheval,
 Tout asteur qui vou voudres,
 Argent, cuiraza, pistola,
 Samordio, alon, amene.
 À diner a mon mesón
 Vitemant, et tout inseme.
 Ya entenderán lo que digo
 los soldados y los franceses.
 (CE, p. 364)

En este sentido, se evidencia la ignorancia de la lengua francesa por parte de los espectadores. Y es en este desconocimiento que se basa el efecto cómico frente a lo novedoso e inusitado.

En el teatro cómico breve, el único medio para reconocer tal forma expresiva es la designación de sus hablantes como *francés*, sin que exista una forma discursiva particular de los individuos identificados como tales. No podría decirse que hay una imitación de

⁷⁹ Adolfo Van Dam, “Lope de Vega y el alemán”, *Revista de Filología Española*, 14 (1927), p. 282.

⁸⁰ De hecho, ése es el juego en que se basa la loa. Rojas cita toda una serie de frases incomprensibles para la mayoría del público. Al final de cada fragmento ininteligible señala hacia quiénes estaban dirigidas esas palabras desconocidas para casi todos los espectadores.

dicho idioma, sólo, y eso en algunos casos, la deformación de ciertos vocablos y la distorsión de algunas frases para connotar extranjería:

DON ZURRAPO: ¿Pues eres tú mi igual?
 ¿Sabes tú de las cosas de España y su trato?
 FRANCÉS: Yo he estado en España y sé a Hurgos.
 DON ZURRAPO: A Burgos diréis.
 FRANCÉS: Yo a Bragadolí.
 DON ZURRAPO: Mas no sabéis vos de Madrid y su trato.
 FRANCÉS: Yo sabo de Madrid
 y vivo a los caños de Leganitos
 junto a perros mostencos
 y sé a la huerta Zarrada.
 DON ZARRAPO: A la puerta cerrad, dirás.
 (Luis Quiñones de Benavente, *Entremés nuevo de Juan Francés*, CE, p. 707)

La intención deformadora revela a su vez la visión peyorativa de estos personajes tipo, quienes suelen ser comerciantes ambulantes, caldereros, afiladores y hasta castradores⁸¹, y a quienes suele acusarse de borrachos empedernidos. Puede decirse que, aunque no existe la representación lingüística en su totalidad de este personaje, es posible reconocer cierta voluntad para construir y presentar la imagen de un estereotipo perfectamente delineado:

FRANCÉS: Si bono a sido sa mozo
 y su cochero pajo;
 sino mijoro que todo su linajo
 si per certo y lo juro con mi boca sucia.
 ¿Qué quieres agora, pues veamos? (*vale á dar*).
 DON ZURRAPO: ¿Estás borracho, diablo arfilero?
 FRANCÉS: Sí. Con el vino que me ha dado el cuero.
 DON ZURRAPO: Y luego dicen eso
 y aflojan una bota de un beso.
 FRANCÉS: Borracho vos, que mí soy hombre honrado,
 que sorbo el sudor de mi trabajo.
 Aquí me pagarás malas razones
 sin que la boca cierres ni la abras,

⁸¹ De hecho, pareciera ser éste uno de sus más recurrentes rasgos de fijación, como lo demuestra su presencia en el entremés *La rabia*, de Calderón de la Barca, y *El entremés nuevo de Juan Francés*. Aunque en general, según Cotarelo, suelen atribuírseles diversos oficios callejeros: “andaban por España en el siglo XVII muchos franceses, como amoladores con su rueda. (Véase el entremés *Del niño*, de Quevedo). Otros de caldereros (Entremés de *Los caldereros*) [...] Según el entremés *El cochino de San Antón*, los castradores que andaban por España eran franceses [...] Llamábanles también *caseros*, por andar con caja y vara de medir, pregonando: “¡Hilo de Flandes, Ruan, Holanda!””. CE p. cl.

ni el diablo que te lleve.

(Luis Quiñones de Benavente, *Entremés nuevo de Juan Francés*, CE, p. 707)

El habla del francés no está codificada y su sustrato principal no es la lengua franca, sino el castellano distorsionado y eso sólo en el entremés citado, pues tanto en el *Entremés de Gabacho*, como en el de *La rabia*, ni siquiera hay intención deformadora; por el contrario, el francés se expresa en un español estándar que en nada revela su origen:

FRANCÉS: Yo Juan Francés, ¿qué quieres para ello?

Piensa que vuestro no te conozca.

Pues veamos ahora qué destapas.

No puede estar tapada o descubierta
y el diablo que te lleve.

(*Entremés de Gabacho*, CE. p. 185)

La imprecisa codificación de esta habla evidencia una falta de interés para sistematizarla. No parecen adoptarse ni características ni propiedades de la supuesta lengua imitada; por lo que, por una razón desconocida, la expresión de los franceses en el teatro cómico breve carece de una forma definida. Debe advertirse, no obstante, que a pesar de la casi nula representación de tal habla, destaca un personaje estereotipado, presente en varias piezas: *Juan Francés*, quien como los demás franceses que aparecen en tales obras es comerciante. De igual manera que su habla, su figura es difusa, ya que su origen extranjero no es muy claro y la visión que de él se tiene es ambigua; para las mujeres es alguien que las provee de los objetos que les gustan, para los esposos es un borracho embustero. Tal descripción revela lo complejo de estos personajes, cuya delineación no es muy clara y, por tanto, difícil de asir. Sin embargo, se encuentran claramente identificados por su gentilicio, hecho que desemboca en la inmediata actualización del estereotipo que dichos personajes presuponen.

3.2.5 Hablas extranjeras inventadas

Además de las lenguas ya mencionadas, en el teatro cómico breve hay un grupo de hablas que carecen de un referente concreto, que no aluden a una forma particular de expresión, sino que pretenden, por reproducción burlesca, aproximarse o inventar ciertas formas verbales cuyos rasgos más constantes son el exotismo y el total desconocimiento de

tales actos lingüísticos por parte del público. Así, en el entremés cantado *Los planetas*, los personajes hablan supuestamente en su propia lengua:

BERNARDA: Pues porque no nos entiendan
 los hombres, en cifra hablemos.
 Y dice la Luna:
 LUNA: “Zuribi, trapigo, rostripi, suna.”
 BERNARDA: Y el sol la responde:
 SOL: “Tropico, libico, zas, pirilonde”
 BERNARDA: Y Marte replica:
 MARTE: “Gilibu, trastigo, pele, Marica.”
 BERNARDA: Vulcano se queja:
 VULCANO: “Chumba, cachumba, tustús, ciroseja.”
 [...]
 TAPIA: ¿Qué junta y qué lengua es ésta?
 AUTORA: Ni es romance, ni es latín.
 MARTE: Las juntas de los doctores
 yo entiendo que son así.
 AUTORA: ¿Para qué le hablan los dioses?
 MARTE: Sólo para hacer reír.
 (CE. p. 562)

La explicación a tan particular forma verbal tiene un solo objetivo: hacer reír. De hecho, ésta es la propiedad constante de este tipo de hablas que, en el ejemplo citado, no es en realidad una parodia, sino más bien una serie de sonidos sin sentido pero risibles. En otros textos, la parodia es evidente; sin embargo, sólo puede presuponerse la lengua metamorfoseada porque lo único reconocible es la intención de ubicarla geográfica o racialmente. De esta manera, en el entremés *El talego-niño*, la identificación de una lengua de origen americano es posible por el vestuario, el cual, junto con la lengua cómica, incitan a la risa:

*Sale SALPULLIDA de reina india, con los MÚSICOS y los bailarines
 Vestidos de indios y cantan.*
 MÚSICOS: *cuchina, cuchini, cuchiha, cuchihi,
 titirite, garrote, garroti,
 que titirite, cuchina, cuchini.*
 GARROTE: ¿Qué cochinos son aquestos?
 REVESA: Quieren decir en su lengua
 que séais muy bien venido,
 y que os vistáis destas sedas.
 (Vístenle de indio a lo gracioso)
 (CE, p. 563)

Si bien ambos registros se generan a partir de su conexión con determinados gremios, los procedimientos para cifrarlos son muy distintos. En el primer caso, el sustrato fundamental es una lengua ajena al español; mientras que, en el segundo, la base lingüística continúa siendo la lengua castellana. Así, en estas piezas, el habla de muchos de los sacristanes, médicos y algunos estudiantes se construye por medio del latín; por el contrario, la de los delincuentes supone una codificación, una metamorfosis del español.

En el caso del latín macarrónico, además, el espectador de la época se enfrenta con una lengua, que si bien sólo maneja una minoría, tiene un referente específico. De esta manera, aunque su conocimiento de dicho idioma sea nulo, lo relaciona con algunas situaciones y contextos específicos (ritos cristianos, consultas médicas, situaciones legales y académicas). De nuevo, es el artificio el que atribuye a cierto personaje una determinada forma de expresión, la cual entra en funcionamiento para producir risa por medio de diferentes recursos verbales, a su vez parodiados, hiperbolizados y caricaturizados para una mayor eficacia cómica. La comicidad que se deriva del empleo del latín es producto del carácter burlesco adoptado, que puede trastocar en ridícula la frase más grave y solemne.

Un caso aparte es el lenguaje de germanía, pues a diferencia del latín macarrónico, se encuentra totalmente cifrado, es críptico y sólo lo maneja en su totalidad una minoría iniciada en el ámbito delictivo. Dicha lengua presupone la resemantización de algunas palabras del español (flor=delincuente), la creación de algunas nuevas (chirlo=puñalada) y la metaforización de otras tantas (araña=ladrón). Por su alta codificación, son difíciles de emplear en sentido cómico; sin embargo, existen diversas piezas en las que la ininteligibilidad de estas palabras constituye un tópico risible.

3.3.1 Latín macarrónico

Al igual que las hablas de origen extranjero, el latín de sacristanes, médicos, abogados y estudiantes presenta variantes que van desde la transcripción literal de vocablos y fórmulas latinas hasta la deformación burlesca absoluta de dicho idioma. Debe señalarse, además, que la presencia de tales personajes no implica necesariamente la del latín, y que el uso en uno u otro depende de diversos factores; por ejemplo, es más frecuente que el sacristán emplee el latín que el estudiante o el abogado, esos *dramatis personae* —a

diferencia de los negros, vizcaínos o moriscos– no presuponen el uso exclusivo de tal sistema en cada una de sus apariciones en escena.

Por estos motivos, resulta complejo tratar de señalar generalidades en cuanto al uso de esta jerga, pues presenta múltiples facetas en cada uno de los textos en que aparece; aunque debe reconocerse que, a pesar de su versatilidad, en muchos casos se construye por medio de procedimientos similares.

El empleo fiel de algunas frases latinas es muy escaso. En realidad, como es de esperarse, la dominante es la distorsión ridícula del latín, cuya parodia conserva muchos de sus rasgos fonéticos y morfológicos originales aunque con una intención cómica. Este latín “nace como *koiné* literaria, con una función marcadamente cómica, en el Norte de Italia a principios del siglo XVI”⁸². Esta particular expresión surge como un medio para burlarse, satirizar e ironizar sobre diferentes aspectos de la sociedad por medio de las frecuentes incorrecciones cometidas por los hablantes del latín o de aquellos que mezclaban indiscriminadamente el registro culto y el vulgar:

El latín macarrónico humanista nace en la segunda mitad del XV en un ambiente culto, entre los estudiantes y goliardos de la Universidad de Padua, que utilizan los errores gramaticales y la mezcla del latín y del vulgar para sus burlas y sátiras en las que el humor llega al absurdo⁸³.

Esta forma tiene como finalidad crear un sistema derivado del latín, pero distinto en algunos de sus aspectos formales. Tal diferencia surge de la necesaria mezcla entre el latín como sustrato básico y, en el caso del teatro cómico breve, del español que permite transformarlo. En este sentido, “el latín macarrónico es un lenguaje intencionadamente híbrido”⁸⁴. Este hecho es evidente en las obras analizadas, en las que se percibe con claridad la coincidencia de dos registros lingüísticos:

CEBOLLETA: *¿Melior poeta que mihi?*
Absit: negatur blasfemiam.
licenciatus Cachivache:
retractur lingua vestra.
 CACHIVACHE: *Melior poeta que te:*
dic, domine, Cebolleta,
confiteor, o anima tua

⁸² Elvezio Canonica, *op. cit.*, p. 34.

⁸³ Antonio Torres-Alcalá, *Verbi gratia: los escritores macarrónicos de España*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984, pp. 8 y 9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

iam hodie in pace requiescat.

(Luis Quiñones de Benavente,
Entremés del avantal, CE, p. 647)

La comicidad de tal expresión se deriva de la conjunción distorsionada de las dos lenguas, pues el procedimiento básico en el que se basa, se encuentra en la metamorfosis sufrida por los vocablos españoles a partir de rasgos lingüísticos de otra lengua: “el autor macarrónico, para conseguir su finalidad paródica y burlesca, está componiendo en una lengua (el latín) con los valores morfológicos, sintácticos y culturales de otra”⁸⁵:

SACRISTAN: *aperi, dómina mea,
Portam tuam, et da mihi
Tua braquia, et sacristanum,
Qui semper morietur tibi.*
(*CE, p.*)

Su intencionalidad es ante todo cómica, pero en muchos casos la risa no es derivada por la burla tanto de los personajes como de las situaciones, sino de lo ridículo y absurdo de las frases o palabras transformadas en macarrónicas, pues “si el macarrónico nos hace reír, no es sólo por la sátira, que a veces no existe, sino por el elemento paródico lingüístico y estilístico”⁸⁶:

MACHADO: *Ego parto,
per meriendam.*
(*Las gorronas, CE, p. 91*)

Una de las piezas que ponen de manifiesto con mayor claridad el funcionamiento de este registro es el *Entremés de la sacristía de Mocejón*, en la que un examinador evalúa la competencia en el conocimiento del latín de una serie de licenciados que pretenden ocupar el puesto de sacristán. Al respecto, Badulaque, uno de los aspirantes, emite un largo discurso sobre dicha actividad y las cualidades y requisitos que se deben cubrir para obtener dicha posición; él mismo satiriza los defectos y el exiguo conocimiento que suelen tener los sacristanes del latín:

BADULAQUE: y añade el autor Birrete
en el capítulo cuarto
de *rabinis* y *mastuercis*:
que también han de ser dotos,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁶ *Ibid.* pp. 17 y 18.

y ansí, por doto bien pueden
 darne, cuando no por santo,
 la sacristía presente.
 Yo sé lavar un menudo,
 yo sé soplar unos fuelles,
 hablo latín como un turco,
 predico como un hereje,
 en que rosarea una vieja
 bailas y si són *credetis*.

(CE, p. 61)

La impericia frente al latín se ostenta como un rasgo intrínseco a dicho personaje, cuyos rudimentarios conocimientos de tal lengua sólo pueden dar como resultado una deformación burlesca, a la que no escapa ninguno de los solicitantes del texto citado, pero cuyo caso extremo es Badulaque:

BADULAQUE: Yo soy el licenciado Badulaque
Capigorronis vester.

(p. 60)

El remedo de las formas del latín es un mecanismo muy efectivo para producir risa. Sobre todo si las expresiones son legibles por sí mismas a pesar de su supuesta codificación latina. En este caso se conservan elementos formales de dicha lengua que se adhieren a otros del español para dar como resultado una mezcolanza risible:

SACRISTÁN: *Homo tan necius qui moret
 antequam festivitate,
 enterretur.*
 [...]

*Pater noster.
 homo apestatus non quede
 in domo sua esta nocte.
 Cargate cun eo.*

(Entremés del Gorigori, CE, p. 642)

La figura del sacristán es quizá el personaje que emplea con mayor constancia este registro, pues no hay duda de que es la lengua asociada de inmediato a la Iglesia⁸⁷. No obstante, en las piezas analizadas no tiene una función litúrgica y en esto también reside su

⁸⁷ Quizá también por ello haya una serie de entremeses de Corpus, en los que el sacristán es la figura protagónica e indispensable: “Oigan, oigan, ¿conmigo tan valiente, / sacristán de autos solamente”. Luis Quiñones, *Los sacristanes burlados*, CE, p. 617.

comicidad: el sacristán emplea esta lengua casi siempre con pedantería para demostrar su ocupación, para burlar a sus oyentes y también para enamorar. En esta última situación resulta singular un sacristán mujer que no sólo embauca con su habla, sino que además engaña con un disfraz. El hecho es aún más cómico porque se enfrasca en una disputa con un sacristán enamorado de la mujer que maliciosamente galantea. La burla es doble, pues es infringida tanto en el supuesto contrincante como en la mujer que es disputada por ambos pretendientes:

(*Aparece ante ellos MARI LÓPEZ, vestida de sacristán*)

MARI LÓPEZ: Ese sum ego,
ego sum, Brígida mía,
ego sum, dulcis requiebrum,
generalis Licenciatus
in dancis, in zapateus,
in arporum que ticutum,
in canticis et in versus.
Date mihi, michi manum blanca.

SACRISTÁN: Sacristanum, quedum, quedum,
totis faciamus alardum
de graciaram.

MARI LÓPEZ: Sum contentus.

SACRISTÁN: ¿Quién me llevará ventaja?

MARI LÓPEZ: Ego cum bonete meo.

SACRISTÁN: Sois un sucio.

MARI LÓPEZ: Tu mentitis.

(Pedro Calderón de la Barca, *El sacristán mujer*, EJM,
p. 128)

Los mecanismos para la distorsión ridícula del latín son parecidos y recurrentes en las numerosas obras que lo representan. La variabilidad parece residir más bien en la multiplicidad de situaciones en que es empleado como recurso cómico. No hay duda, sin embargo, que una distinción esencial se encuentra en la lejanía o la cercanía al modelo lingüístico que pretenden imitar. Algunos deforman el latín a tal grado que su efecto sólo puede ser cómico:

SACRISTÁN: ¡Muliércula maldita!
Mentiris cum la lingua sin pepita,
que ego te la sacabo;
que aunque por la justicia la pagabo,
fémina más que genus...

(Luis Quiñones de Benavente, *El retablo de las maravillas*, CE, p. 570)

Como el sacristán, también el médico emplea el latín, aunque con mucha menos frecuencia. Su finalidad, sin embargo, es parecida porque a través de ese registro pretende legitimar su conocimiento para obtener una mayor ventaja de sus pacientes. En este sentido, es un rasgo de su estereotipo vigente en el Siglo de Oro, pues se caracteriza porque “usa y abusa de la jerga latinizante”⁸⁸ con la finalidad de engañar con mayor facilidad. Su ineptitud, disfrazada por medio de un registro en apariencia culto, es evidenciada en el entremés *La prueba de los doctores*, de Alonso de Castillo Solórzano, en el que un hombre se finge enfermo y al hacerlo evidencia la ignorancia y estupidez de los médicos:

RIBETE: Galeno *in verrem*,
y Rasis en su *Tebaida*
este color aborrecen.
MATANGA: Hipócrates, en su *Eneida*,
dice que el peligro teme
del enfermo que esta orina
ex corpore suo expelet.
(CE, p. 317)

El estereotipo es escenificado de manera tácita, con frecuencia no se ocultan las intenciones de aprovecharse de los enfermos, para lo cual el latín macarrónico es esencial por su supuesta codificación ininteligible:

PLATICADOR 3º: Cuando está la bolsa llena,
señor doctor, ¿qué remedio?
DOCTOR: *Unguentum apretativum*,
que es remedio contra exceso,
et si ad contrarium,
ut solent algunos necios,
ulcerantur tunc las bolsas
que así lo dice Galeno.
(*El doctor rapado*, CE, p. 216)

A pesar de su supuesta jerga latina, el estereotipo del médico rebasa su lengua y se enfatiza su carácter rapaz y pícaro:

MEDICO: *Retiratio ad profundun exi foras*,
que me aplace curar *in solitudiuc*,
que delante del pueblo *io non sacho*.
CORTESANO 1º: ¿Qué quiere decir este borracho?
CORTESANO 2º: Que le dejemos solo, que no sabe

⁸⁸ Máxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore: siglos XVI y XVII*, Edi-6, Madrid, 1982, p. 38.

curar donde le vean.

(Antonio Hurtado de Mendoza, *Miser Palomo y médico de espíritu*, CE, p. 328)

También el estudiante hace uso del latín; sin embargo, su actividad no es inherente a dicha lengua, por lo que son pocos, a pesar del nutrido número de tales personajes en teatro cómico breve, los que lo emplean. A este hecho hay que añadir que, como los sacristanes, muchos de los estudiantes carecen de un verdadero conocimiento de tal idioma, lo cual los conduce a situaciones jocosas y de las que generalmente resultan escarnecidos:

PASANTE: *Ad sum.*

COSME: ¿A suo? Mentís, y tomad.

PASANTE: *Auditae caritas vestra.*

COSME: ¿Yo, cara de bestia? ¡Hay tal!
¿Es mejor la vuestra, hermano?
¿Qué queréis de mí?

PASANTE: *Ego pax.*

COSME: ¿Paja? Pues ¿soy yo pollera?

PASANTE: *Pax* no es paja, sino paz.

COSME: ¡Paz! ¿En qué lengua?

PASANTE: En latín.

COSME: ¿Qué esto es latín? Perdonad.

PASANTE: ¿Letrado; y no sabe que es latín?

COSME: ¿De qué os espantáis?
soy letrado traducido
por merced particular.

(*Segunda parte del baile del poeta de bailes y el letrado.*
CE, p. 834)

Apenas unas cuantas frases o vocablos latinos revelan el escaso saber de estos sujetos sobre dicha lengua. A diferencia del sacristán, no hacen largas disquisiciones, ni siquiera breves discursos en tal idioma, apenas si enuncian unas cuantas formas:

ESTUDIANTE: A las maravillas dice
ésta que se han de llevar
sus morcillas: lejos es,
pero alguna me dará;
aquí tiene un *quidam pauper*,
que esta cesta cargará,
y en las mismas Maravillas
las morcillas la pondrá.

(Gil López de Armesto, *Las vendedoras en la puerta del Rastro*, TB, p. 280)

El efecto cómico del latín en el teatro breve no parece ser obtenido por numerosos rasgos y estrategias puestas en función al momento de su representación, sino más bien por la multiplicidad de contextos burlescos en los que suele ser reproducido⁸⁹. Su comicidad lingüística explota sus rasgos formales, pero en relación con ciertas circunstancias que lo convierten en una expresión ridícula.

3.3.2 Germanía

Con una forma más delineada, el lenguaje de germanía es reconocido como uno de los códigos verbales de la época con cierta precisión léxica y semántica. Concebido como una jerga ocupacional de un sector muy específico, no existe ambigüedad en su definición; ya que “designa, exclusivamente, la jerga de los maleantes, rufianes, ladrones, prostitutas, del hampa de los siglos que nos ocupan”⁹⁰. En este sentido, tal tipo de expresión funciona como un medio para cohesionar a sus hablantes, quienes se reconocen y comunican con intención críptica o secreta a través de ella. Así, la germanía se encuentra condicionada tanto por sus componentes, como por su uso y función en las piezas analizadas:

Tal vez lo prudente sea calificar la germanía como una jerga (o argot), en la acepción que ambos tienen en común; puesto que se trata de una forma parcial de comunicación cuyo léxico específico está ligado a una comunidad o grupo social, restringido, con el que pretende mantener una comunicación secreta para el resto de la sociedad que utiliza la misma lengua⁹¹.

Debe advertirse que la germanía no puede ser considerada como una lengua con una configuración ajena al español de tal periodo, sino que se estructura a partir de la misma.

⁸⁹ La pluralidad de contextos posibles presupone al mismo tiempo el uso múltiple de este recurso. Por su eficacia y fácil elaboración se presenta en muchas obras. Aunque, en especial, en aquellas donde aparecen sacristanes, estudiantes, médicos y abogados. Algunas de estas obras son: *Las Carnestolendas* (EJM, p. 150), *Entremés del reloj y genios de la venta* (EJM, p. 180), *Los instrumentos* (EJM, p. 233), *Entremés del Dragoncillo*, (EJM, p. 270), *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre muy gracioso* (TB, p. 101), *El examinador Miser Palomo* (TB, p. 141 y 144), *Diego Moreno* (TB, p. 161), *El fariseo* (TB, p. 212), *La burla del pozo* (REB, p. 189), *Antonia y Perales* (REB, p. 226), *Los putos* (TB, p. 232), *Los rábanos y la fiesta de toros* (TB, p. 266), *Del cautiverio de la Rochela*, (CE, II, p. 345), *En alabanza de la letra A* (CE, II, p. 375), *Loa del caballero del milagro* (CE, II, p. 380), *En alabanza del puerco* (CE, II, p. 391), *El talego* (CE, II, p. 518).

⁹⁰ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro: La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, p. 42.

⁹¹ *Loc. cit.*

Los procedimientos que emplea para su constitución van desde la creación léxica –pero siempre bajo las condicionantes fonológicas del español– hasta la refuncionalización y resemantización de algunos de los vocablos y expresiones del castellano.

El habla de los maleantes se funda en un sustrato preexistente que a veces coincide con formas verbales reales; pero, simultáneamente, la masa que la emplea ejerce su creatividad y libertad lingüística para generar otras nuevas. La autonomía de las voces germanescas se encuentra condicionada, por tanto, por los principios de aceptabilidad propios de la lengua en que se origina:

Tampoco se trata de una lengua plena y autónoma, pues todos sus elementos se forman dentro del sistema de la lengua española, se desgajan de ella y funcionan dentro de sus mecanismos. Por otra parte no es, por sí solo, un sistema de comunicación autosuficiente, sino que para serlo utiliza los elementos y estructuras de la lengua en que se enmarca⁹².

Como resultado de esta indeterminación no pueden señalarse fronteras precisas en tal habla. Podrán referirse algunos componentes claramente identificados; sin embargo, por el continuo intercambio y flujo entre ambos sistemas, a veces resulta muy complejo deslindar sus componentes:

Los límites de este lenguaje son poco precisos, hay términos típicamente germanescos asimilados con facilidad por la lengua normal, pero a su vez también la germanía incorpora vocablos de la lengua no germanesca, por lo que a veces resulta difícil precisar qué vocablos de origen germanesco han sido incorporados a nuestra lengua y al contrario⁹³.

La interacción permanente, no obstante, no es un obstáculo para aquellas formas de expresión claramente identificadas como germanescas. El estudio y análisis de tal código se remonta a la época en que se encontraba vigente. La valiosísima relación de Cristóbal de Chaves, así como la existencia de un género preciso que la emplea –la jácara– facilitan la aproximación a tal materia verbal.

En primera instancia, habría que señalar que la germanía afecta sólo algunos de los niveles lingüísticos del español, y dentro de éstos mismos sólo algunas de las formas que los integran: “la germanía es, efectivamente, una jerga que afecta, en cuanto a lo

⁹² *Loc. cit.*

⁹³ María Inés Chamorro Fernández, “Estudio”, en Rodrigo de Reinosa, *Poesías de germanía*, Visor, Madrid, 1988, p. 10.

lingüístico, solamente a alguno de los niveles en que se organiza el lenguaje oral (léxico, semántico y, subsidiariamente, morfofonológico)”⁹⁴.

El habla de los maleantes suele caracterizarse, como ya se mencionó, por la transformación a la que somete diversas expresiones del castellano:

MARÍA: Atiéndame todo *bravo*.

CATUJA: Escúcheme toda *marca*.

MARÍA: Que es *flor* de *guapos* Requena.

CATUJA: Que Crespo es *flor* de la hampa.

(*Los valientes encamisados*, REB, p. 443)

De esta manera, *flor*, *marca*, *bravo* y *guapo* actualizan significados distintos a los de la lengua estándar; su identidad lingüística ha sido trastrocada y nuevas acepciones y connotaciones se les han adherido. En los cuatro casos designan sujetos cuya forma de vida es delictiva, lo que evidencia el alejamiento de significado sufrido por tales vocablos.

La metamorfosis semántica del español no es el único procedimiento empleado por la expresión germanesca, a ésta habría que aunar otros mecanismos de gran efectividad lingüística para mantener su objetivo críptico:

En germanía predomina la creación léxica. Los ajustes y desajustes semánticos, se opera con los mecanismos lexicogenésicos de producción de palabras propios del español, se distorsionan y desajustan algunos mecanismos morfológicos; y se opera con los juegos de palabras⁹⁵.

La invención de palabras y la alteración semántica se tradujeron en un extenso vocabulario, cuya vastedad, no obstante, siempre estuvo restringida por el ámbito al que aludía. Tal vez por ello, en el habla de germanía abundan los sinónimos, pues una misma entidad, por ejemplo ladrón, suele ser designada de muy diversas formas: *comadreja*, *grumete*, *boleador*, *cicatero*, *fragute*, *araña*, etc.

El léxico de germanía, y marginal en general, se caracteriza fundamentalmente por la gran abundancia de sustituciones sinonímicas, de manera que puede decirse que este tipo de cambios del significado es sin duda el más numerosos de ellos. Bien es verdad que la abundancia se refiere sobre todo a los significantes, de los que encontramos una gran variedad, pero aplicados a un número relativamente reducido de significados⁹⁶.

⁹⁴ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵ *Ibid.* p. 42.

⁹⁶ Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 119.

Alonso explica la multiplicidad de significantes para un mismo significado a partir de la función criptológica de dicho código; ya que al constituir un sistema oculto, el desciframiento semántico de sus entidades exigía la creación de una nueva palabra para sustituir el componente descubierto.

Estas propiedades, sin embargo, no funcionaban de manera autónoma con respecto al castellano, sino que se enmarcaban en un registro coloquial, popular y cotidiano. El uso puro del habla germana es muy raro –tal vez sólo en enumeraciones; en general, se encuentra mezclado con otros componentes lingüísticos. No existe un habla de germanía totalmente independiente, su contextura se confunde con rasgos suprasegmentales y gramaticales del español. La explicación de este fenómeno parece encontrarse en los requisitos mismos de la representación, pues la presencia de un discurso indescifrable haría ininteligible lo escenificado:

Los germanos utilizaban permanentemente la lengua popular, en alguna de sus variedades más bajas, y las estructuras generales del registro coloquial. Y en él insertaban sus peculiaridades léxicas e introducían algunas rupturas propias; es decir, que no utilizaban germanía de manera permanente al comunicarse, si bien procuraban insertar sus variedades con la mayor frecuencia posible⁹⁷.

La particular construcción de este código también estaba supeditada por la inventiva literaria. Nacida oralmente, la germanía sufrió transformaciones a causa de su masa hablante, pero también por los diversos autores que la recrearon en sus obras sobre temática hampesca. Pueden reconocerse dos fuentes de innovación y renovación de tal habla: su necesaria mutación lingüística real y la imaginería literaria de algunos escritores. La primera es constante y común al grupo social que ostenta dicha jerga, la segunda tiene una presencia individual y muchas veces no trasciende el texto del que emerge:

Durante toda su trayectoria hemos de distinguir, por un lado, las voces *generalizadas* de germanía –con sus cambios y creaciones acumulativas–; y por otro, las *creaciones ocasionales*, mayoritariamente literarias, que apenas dejaron huella en la comunicación de los “germanos”⁹⁸.

No es intención de este trabajo señalar la autenticidad del sistema germanesco en el teatro cómico breve, sino identificar y desentrañar el funcionamiento de tal código en dichas piezas. Resalta de manera inmediata la intrínseca relación entre esta forma de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 174.

expresión y cierta temática –y hasta un género, la jácara–, por lo que no puede ser examinada sólo como el habla de un determinado grupo, sino como una condicionante temática, estructural y hasta genérica.

En el teatro cómico breve, el lenguaje de germanía suele ser de inmediato ligado con todas aquellas piezas en que se presentan personajes con actividades delictivas. Ahí donde aparecen rufianes, valientes, prostitutas, ladrones, etc., también asoman las voces germanescas. Si bien esto es cierto en principio, se debe aclarar que no se presuponen necesariamente; existe un nutrido grupo de obras en las que tales sujetos no se expresan en dicha habla, sino que emplean un registro más o menos estandarizado (popular y coloquial) de dicha serie genérica. Basta con mencionar el *Segundo entremés del testamento de los ladrones* y el *Entremés séptimo de los negros de Santo Tomé*, entre otros.

Existen, por su parte, un nutrido conjunto de textos con temática hampesca que emplean el habla de germanía como un mecanismo de caracterización y comicidad de sus personajes y las circunstancias en que se encuentran. Tal es el caso del *Entremés del rufián viudo*, de Cervantes. En tal pieza son usados algunos de los vocablos y personajes constantes en la esfera rufianesca. No es de extrañar que la reflexión sobre la viudez de Trampagos evidencie el oficio de su compañera fallecida, la cual es denominada como *tributaria*, palabra eufemística para aludir a las prostitutas:

TRAMPAGOS: A seis del mes que viene hará quince años
que fue mi *tributaria*⁹⁹, sin que en ellos
me pusiese en pendencia ni en peligro
de verme *palmeada*¹⁰⁰ las espaldas.
(CE, p. 6)

A este vocablo específico se suman los nombres y actividades de otros personajes que se congregan en la casa del viudo para consolarlo y ponerse a su servicio –tal es el caso de las damas. La escena es aún más risible en tanto la enumeración es llevada a cabo por Vademécum (nombre ya ridículo de por sí), el criado del rufián:

VADEMÉCUM: Pongan pausa,
y quédese la treta en ese punto,
que acuden *moscovitas*¹⁰¹ al reclamo.
La Repulida viene y la Pizpita

⁹⁹ Con la finalidad de diferenciar las voces germanescas las señalaré con cursivas.

¹⁰⁰ Castigo común para los delincuentes en la época.

¹⁰¹ Prostitutas.

y la Mostrenca y el *jayán* Juan Carlos.
(p. 7)

Los antropónimos, de singular importancia en la germanía¹⁰², acentúan la temática malandrina del entremés, cuya atmósfera delictiva alcanza su culmen con la presencia de Escarramán, el criminal más reconocido por la literatura hampesca de la época. La inserción de tal personaje no sólo reitera un motivo delictivo frecuente, sino que también subraya el uso de un determinado código comunicativo entre los infractores de la ley:

CHIQUIZNAQUE: Ya salió de las *gurapas*
el valiente Escarramán
para asombro de la *gura*
y para bien de su mal.
(p. 10)

Con la presencia de los vocablos *Gurapas* y *gura*, ambos derivados “del árabe ‘guräb’, que significa ‘navío’, ampliamente registrado en germanía como ‘galeras’ (sobre todo las galeras a las que un reo era condenado), lo encontramos más tarde en la abreviación ‘gura’, ‘justicia’”¹⁰³, se evidencia la voluntad por reproducir algunas de las voces germanescas más comunes. La versificación además parece subrayar la existencia de un gran número de textos poéticos dedicados a Escarramán (protagonista de varias de las jácaras poéticas de Quevedo).

La obra de Cervantes, además del uso de la nomenclatura germanesca, nos permite descubrir la posibilidad de graduar la codificación de la lengua de los maleantes, la cual va en aumento en la pieza analizada. La comicidad surge del entorno en que se emplea un discurso popular mezclado con un código germanesco, cuya especificidad de uso reside en la pertenencia a un determinado sector social marginado y sectario.

¹⁰² “Los nombres propios que aparecen en los textos que tratan de asuntos relacionados con las clases marginales en la sociedad de los siglos XVI y XVII tienen un gran y doble interés. Por una parte nos ilustran sobre las apelaciones propias que recibían comúnmente los sujetos de acciones cuyo carácter social o anti-social es evidente; pero este aspecto, que apenas supera un estadio de curiosidad comprensible, no basta. Una reflexión detenida sobre esas apelaciones nos lleva a considerar que la importancia del nominalismo hampón reside precisamente en el hecho de que en su formación intervienen factores semejantes a los que encontramos en la formación del lenguaje de las clases marginales en su aspecto más general. Más aún, el análisis de los nombres propios nos ayuda a comprender mejor muchas de las transformaciones que sufre el lenguaje marginal”. José Luis Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 242.

El carácter criptológico¹⁰⁴ y secreto del habla de germanía se explota en el teatro cómico breve como un mecanismo de la risa. En el *Entremés tercero del capeador* se manifiesta la posibilidad de generar hilaridad a partir de la ininteligibilidad de un código accesible sólo a los integrantes de los gremios criminales. El procedimiento que actúa para producir risa es muy similar al motivo de incompreensión de una lengua extranjera empleado en otras obras. En este caso, para enfatizar la impericia e ignorancia del sujeto que no entiende y tergiversa lo que se le dice, se escoge un personaje tipo, el *bobo*, estereotipo que a su vez acentúa lo restringido del habla de germanía:

BOBO: ¿Vos? ¿Y qué oficio tenéis?

CAPEADOR: Hermano, yo soy *Murcio*.

BOBO: Pues yo soy Origüela, que cae más acá de Murcia.

CAPEADOR: No digo eso, hermano, sino que soy *poleo*.

BOBO: Pues yo soy orégano, que también lo ponen en las aceitunas.

CAPEADOR: ¡Oh, qué hombre tan mal entendido! Dígoos más en romance que soy *birlo*.

BOBO: Pues yo soy bola que derriba ese birlo.

CAPEADOR: ¡Qué hombre éste tan mal entendido! Cierto que es lástima ver que poco sabe; pero éstos son a veces los que salen buenos capeadores. Hermano, digo os, en efecto, que soy *capeador*.

BOBO: ¿Capeador? Pues mire, no me cape por reverencia de Dios, que en todo mi linaje no había mejor oficial que yo; y ya ve, si me capa, quedaré impotente, que después no aprovecharé para nada.

CAPEADOR: Hermano yo no os he de hacer nada. Dígoos que soy capeador. Soy ladrón, en efecto, que hurto capas, y es un oficio muy bueno, porque vivimos sin trabajo.

(CE, p. 117)

El efecto cómico surge de la incompreensión del código germano, pero también es resultado de la transgresión de uno de los objetivos esenciales de la germanía; ya que justo actúa en sentido inverso a la supuesta cohesión y protección que implicaba para su gremio: “la germanía desempeñaba el papel de identificadora del grupo social que la conocía y utilizaba; un valor de anagnórisis o reconocimiento de sus miembros y de protección del grupo”¹⁰⁵. La violación de este principio da como resultado una serie de confusiones que desembocan en un enfrentamiento con la justicia.

¹⁰⁴ Suele reconocerse como uno de los objetivos esenciales de la germanía constituir un código secreto: “de ocultación ante la justicia, sus servidores y los soplonos de aquella”. César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁵ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 39.

A pesar de la ininteligibilidad de algunas de las palabras usadas por el capeador, la autorreferencialidad de la lengua germana en este ejemplo permite al espectador, y también al *bobo*, descifrar el significado de *murcio*, *poleo*, *birlo* y *capeador*. La confusión con sus acepciones no germanescas son las que mueven a risa y las que, simultáneamente, dan cuenta de un sistema vedado e incomprensible para los neófitos en la materia.

Éste es uno de los pocos textos que juegan con el hermetismo de dicha habla, por lo general ésta es incorporada como una manera de expresión que no necesita ser traducida, pues es un medio comunicativo entre rufianes. En tales casos, sus componentes aparecen como naturales en algunos contextos conversacionales que requieren de cierta competencia sobre el mundo delictivo para su interpretación. En el *Famoso entremés de Mazalquiví*, el diálogo entre dos rufianes expone el mundo de jerarquías de los delincuentes y las actividades propias de algunos de ellos según su rango, aspectos que, como era de esperarse, cuentan con una nomenclatura específica. La comicidad, en este caso, emerge no del catálogo de dichos vocablos, sino de la situación ridícula en la que la obtención de una jerarquía criminal es objeto de discusión:

MANDIL: Aquí vengo que vuesa señoría me dé una plaza de rufián, porque es infame que un hombre como yo, con tanta porra de barbas, sea *mandil* tanto tiempo.

MAZALQUIVÍ: ¿Habéis muerto con *almarada*, dado bofetones a putas, presentes sus jaques? ¿Habéis hecho resistencias, muertos *corchetes*, y otras cosillas que los tales *mandiles* están obligados a hacellas?

MANDIL: Helas hecho y tengo hígados para hacellas, y al que de improviso me ha agraviado, con un *jifero* que aquí traigo he dado infinitos *chirlos*, tanto que ya los *bravos* me temen, prestan y convidan.

(CE, p. 66)

No se sabe con precisión el grado de conocimiento de los espectadores sobre esta habla en la época. Algunos vocablos como *flor*, *daifa*, *coima*, *jayán*, *buscón*, *fullero*, *jaque*, *rufo*, *águila* y sus derivados parecen ser de un uso frecuente y común. Muchos de ellos aparecen con cierta regularidad en las piezas de temática rufianesca; no obstante, son sólo una pequeña parcela de los innumerables integrantes de tal sistema. Debe advertirse, además, que su presencia no implica necesariamente comicidad, esta propiedad les será otorgada por un artificio literario que en determinados contextos las convierte en mecanismos de la risa.

La intención de reproducir el mayor conjunto de elementos de la germanía varía de autor a autor y de pieza a pieza; sin embargo, en algunas obras se percibe cierta intención de compilar algunas de estas expresiones; tal es el caso de *La cárcel de Sevilla*, texto en el que se hace una enumeración muy curiosa de algunas de las designaciones para los oficios y hechos criminales, con un fin claramente cómico:

BARRAGÁN: Por cierto, seor Solapo, que si Paisano muere, que pierde Barragán el mayor amigo del mundo; porque era grande archivo y cubil de flores para pobretos. Oiga lo que faltará si muere: la corónica de los *jayanes*, *murcios*, *madrugones*, *cerdas*, *calabazas*, *águilas*, *aguiluchos*, *levas*, *chanzas*, *descuernos*, *clareos*, *guzpátaros*, *traineles*.

(TB, p. 118)

Un entremés de Calderón, *Las jácaras*, parece ser el compendio de algunas de las voces y personajes germanescos de mayor penetración entre los espectadores del teatro de ese periodo. La trama es explicativa por sí misma: una muchacha está obsesionada con los hechos y relaciones de los criminales dadas a conocer por las jácaras poéticas. Por medio de tales obras, Mari-Zarpa repite de memoria la historia de dichos criminales, cuyos actos delictuosos son objeto de interés para ciertos sectores de la sociedad:

ZARPA: Enjaulado está en Sevilla
Sornavirón el de Osuna,
por *Gavilán* de talegos,
por *gato de cerraduras*.
(EJM, p. 93)

La comicidad no sólo es detonada por el lenguaje de germanía, sino que éste encuentra su carácter risible en la hiperbólica afición de Mari-Zarpa, quien obstinadamente reproduce algunas jácaras:

VEJETE: En Castilla no hay ni Andalucía,
ni mujer libre ni rufián valiente
cuya vida en *tonada diferente*
no cante. Si azotaron en la costa
al Zurdillo; parece que fue aposta
sólo porque se hallara
otra jácara más que ella cantara.
Si arrastrando la *soga*
trae el *Ñarro*, y se le enfalda donde *ahoga*,
cátale al Ñarro ya, que en dos instantes
su vida tienen puesta en consonantes.
Si a la vergüenza allá en Jerez sacaron
a la Pizorra y la desvergonzaron,

sólo fue porque hubiera
 otra jácara más que ella supiera.
 Zampayo y la *Pilonga*,
 Sornavirón, *Añasco*, Serrallonga...
 De modo que ocupada
 en esto sólo una doncella honrada
 tiene.

(EJM, p. 89)

La manía, casi quijotesca de Mari-Zarpa, se traduce en una galería de personajes, frases y hechos hampescos que le permiten al espectador una revisión de los motivos, tipos y expresiones más comunes del ámbito germanesco, aunque con una finalidad burlesca provocada por un contexto y artificio literario distinto al que les dio origen.

El desfile de figuras, en este caso rufianescas, actúa como un mecanismo cómico que irrumpe en la supuesta realidad de la protagonista. Cuando el ardid es explicado y la impostura de los personajes desenmascarada, Mari-Zarpa no duda en volverse a sumergir en sus veneradas jácaras y por tanto, en la historia y hechos de sus personajes más reconocidos y populares, fenómeno que evidencia lo ridículo de la escena:

ZARPA: ¿Cómo es esto?

VEJETE: Como yo, para quitarte
 tan mala maña, lo he hecho.

ZARPA: ¿No son visiones?

VEJETE: No.

ZARPA: Pues
 a mis jácaras [...] vuelvo.

(p. 99)

La inventiva literaria traslada de muy diversa manera motivos, personajes y rasgos lingüísticos de lo germano; la reelaboración de cada autor es variable e impredecible, sobre todo en lo que se refiere al código verbal de los maleantes.

Es muy numeroso el conjunto de obras en las que la temática y los personajes rufianescos no implica necesariamente un uso continuo de palabras y antropónimos hampescos, apenas unos cuantos vocablos delatan el oficio y los hechos delictuosos de tales sujetos. Un ejemplo muy ilustrativo es el *Sainete de los rufianes*, sólo el título y dos voces germanescas aluden a los delincuentes. De hecho, el inicio del texto se encuentra muy alejado del registro coloquial y popular del teatro cómico breve:

TOLEDANA: Hoy que del mes de las flores
 fenece el fragante imperio,

y a los rayos del estío
 rinde Amaltea su aliento,
 salgo a aquesta hermosa playa
 de sauces, vergel ameno,
 donde argenta Manzanares
 cristalinos golfos bellos.
 Aquí, donde mis amantes,
 entre arrullos lisonjeros
 son con cítaras de plata
 armoniosos Orfeos,
 ostentarme quiero altiva
 [...]
 Ya a vista de mi belleza
 mis dos *jaques* compitiendo,
 a lo *jácaro* se acercan
 a poner á su amor cerco.

(CE, p. 180)

Este ejemplo resulta excepcional porque el registro poético culto dominante no desaparece por las dos voces germanescas, sino que éstas se insertan sin complicaciones en el marco lírico de dicho texto.

El singular funcionamiento de tal habla no descarta la creación y el uso individual de algunas expresiones. El habla germanesca está constituida también por algunos vocablos y sujetos que no son tan usuales, que se presentan de manera individual en sólo determinadas piezas. Estas palabras y personajes

tienen un valor pasajero, dependiente directamente del autor que los emplea y que apenas tienen éxito fuera de este empleo personal, de manera que podemos decir que su marginalismo no le vienen tanto del hecho de formar parte de un tipo de lenguaje determinado cuanto de coexistir con ese lenguaje, de encontrarse incluidos en contextos puramente marginales, o de responder a características semejantes a las observadas en el vocabulario típicamente marginal; definidas éstas como los aspectos socio-económicos que delimitan lo que llamamos “sociedad de los bajos fondos” en su sentido más amplio¹⁰⁶.

Tal es el caso de muchas de las fórmulas latinas¹⁰⁷ presentes en algunas obras sobre rufianes. En dichas piezas, se recuperan ciertas expresiones que alcanzan un nuevo significado y forma a partir de algunas propiedades del latín, aunque siempre, todas ellas,

¹⁰⁶ José Luis Hernández Alonso, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁷ Muchas de ellas “conservan como mínimo algunos de sus semas convenientemente acoplados a las necesidades precisas del lenguaje marginal y de la germanía. La mayor parte de los términos de este grupo son típicamente germanescos”. Alonso Hernández, *op. cit.*, p. 199.

sin importar la forma adoptada con una intención cómica. Su efecto es además único, pues por el contexto específico en que se presentan suele ser muy difícil que aparezcan en otros textos, ya que parecen estar compuestas de manera exclusiva para ciertas obras, como en la *Loa a los ladrones*, pieza en la que el empleo de una frase en latín actúa como un resorte hilarante por su composición risible:

Ladrones, teneos en mucho,
y nosotros vigilemos
et semper de manus vuestras
(CE, p. 391)

O como en *Las jácaras*, en la que se hace una equivalencia entre la vida de los ladrones y la de los santos, pues ambos son relatos sobre los hechos de tales personajes. En este caso se hace alusión al modelo que permite generar la frase cómica, cuya particular construcción habrá de mover a risa al espectador:

Ved! Qué devoto *Flos sanctorum*
libro de vidas, que es *Flos latronorum*.
(Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 90)

En tales casos actúan como un recurso cómico, pero es evidente que la ridícula trasposición es más efectiva en cuanto más burlesca parezca, ya sea por excesivo parecido con la fórmula original o por distorsión ridiculizadora que acentúa lo caricaturesco del procedimiento:

LADRÓN SEGUNDO: ¡*Ah dulcem pecuniam!* ¿éste es ladrón y ladrón de fama? ¡Viva tal ladrón!
(*Entremés de los ladrones convertidos*,
CE, p. 84)

Ya sea loa, entremés o baile, el habla de germanía funciona como una propiedad caracterizadora de los maleantes de la época. La representación de estos personajes se detalla con una forma singular de expresión. En los tres géneros actúa como un medio para reproducir con cierta verosimilitud la esfera hampesca y, a veces, colateralmente producir risa por los equívocos y juegos de palabras de tal habla. No debe olvidarse, sin embargo, que en dicho conjunto de textos no es la norma lingüística, ni está necesariamente implicada a pesar de su temática criminal, sino que es empleada por la intencionalidad de ciertos autores, ya sea por la presencia de determinados motivos o personajes. No es el caso

de la jácara, género del teatro cómico breve, en la que es el registro dominante, aunque no exactamente obligatorio.

Suele percibirse en este grupo de obras una hipercodificación de lo germanesco, hecho que con frecuencia dificulta su lectura como en la *Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, en la que la constante reproducción de vocablos de ese registro sólo alcanza una plena significación y adecuada interpretación tras descifrar con ayuda de diccionarios y vocabularios lo rufianesco:

En ese mar de la Corte,
 donde todo el mundo *campa*,
 toda *engañifa* se *entrucha*
 y toda moneda pasa;
 donde sin ser conocidos
 tantos *jayanes* del hampa,
 tiran *gajes*, *censos* cobran
 de las *hizas* y las *marcas*.
 donde, haciendo puntos de honra
 esto de la *vida ancha*,
 andan como cazadores,
 viviendo de lo que matan,
 [...]
 en este charco soberbio,
 adonde infinitas damas
 hoy pasan plaza de *truchas*,
 y ayer eran *gusarapas*,
 se engolfó cierta mocita,
coimera que en toda chanza
 diera, si viviera, a Caco
 tres caídas de ventaja.¹⁰⁸

El ininteligible fragmento puede ser resumido como la presentación de Madrid y sus maleantes, quienes roban y se prostituyen sin escrúpulos, en particular la protagonista de la jácara: doña Isabel. La profusa presencia de voces germanescas parece coincidir con el objetivo oculto y secreto de esta habla, pues no hay duda de que la comprensión de dicha jácara está condicionada por la descodificación de los vocablos propios de tal registro¹⁰⁹. La dificultad del texto, sin embargo, no nulifica su potencialidad cómica; de hecho, la

¹⁰⁸ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *op. cit.*, p. 502.

¹⁰⁹ No existen registros sobre la recepción de esta jácara; no obstante, ninguno de los otros textos a los que he tenido acceso presenta tal grado de dificultad de comprensión.

traducción de este pasaje evidencia el uso de la ironía, la hipérbole y la caricatura de ciertos personajes, cuyos rasgos se delinean con mayor precisión por medio de la germanía.

Cifrada de manera menos compleja, pero también con un alto grado de dificultad por las copiosas palabras de germanía y por su carácter risible, la *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula* es otra de las piezas que requieren un ejercicio de desciframiento de su vocabulario y de su comicidad. En ésta, a diferencia de la antes mencionada, se percibe cierta intención por convertir la vida de este personaje en hechos burlescos, cuyo efecto cómico reside en la relación, por medio del habla de germanía, de situaciones propias de los delincuentes:

Todo el *germano* cabildo
 llega por su *bendición*,
 y ella, hosca a lo novillo.
 la oferta menospreció.
 Pericote, que aún de Estrellas
 es poquito sufridor,
 le hizo ver sus compañeras
 en el lodo de una coz.
 [...]
 Pericote con la *chica*
 quiso lograr un *hurgón*,
 más un salchichón y un jarro
 la peleona *templó*,
 y como quien mete paz
 siempre lleva lo peor,
 murieron en la pendencia
 el jarro y el salchichón.
 (CE, p. 531)

La comicidad de lo germanesco surge de la traslación burlesca de las pencias de los maleantes, en las que los únicos afectados son el jarro y el salchichón, por lo que las voces germanescas actúan como un marco risible de un hecho ridículo.

Ahora bien, puesto que ni las jácara ni el lenguaje de germanía son cómicos intrínsecamente¹¹⁰, los mecanismos de la risa del teatro cómico breve transformaron necesariamente su configuración genérica original. Este fenómeno es patente tanto en las jácara de Calderón como en las de Quiñones de Benavente. En el primer caso, se da una

¹¹⁰ De hecho, según Eva Sánchez Fernández-Bernal, “No podemos decir que esta habla proporcionase la comicidad en alto grado: jergas como la de los negros poseían mucha más aceptación cómica, al igual que el latín macarrónico de los sacristanes, el sayagués del alcalde o las adaptaciones al castellano del habla extranjera”. “Algunas notas sobre la jácara dramática”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8 (1989), p. 600.

cierta desfiguración burlesca de los personajes y motivos hampescos. Calderón ridiculiza dos de los personajes mejor contruidos de este género: Carrasco y La Pérez, cuya bravura y ligereza son hiperbolizadas con fines cómicos:

PÉREZ: Yo, señores *matasietes*,
 soy la Pérez de Jerez,
 que en el fuego de mis ojos
 al más crudo le asaré.
 Quejoso tengo a Carrasco;
 y aunque lo hice mal con él,
 ¡pardiez, que no pude más,
 embarazada con diez!

CARRASCO: Allí a la Pérez he visto.

PÉREZ: Allí a Carrasco miré.

CARRASCO: Seora honrada, ¿era ya tiempo
 de ver el hombre de bien?

PÉREZ: Bien venido, seor Chinchilla...
 ¡Ay de mí, que el nombre erré!

CARRASCO: Muy bien puede confirmarme,
 pues ha obispado vucé.

PÉREZ: Una mitra no es milagro.

CARRASCO: antes milagrosa fue,
 pues estando el día sereno,
 naranjas hizo llover.

PÉREZ: Pues tú fuiste *cardenal*
 el día que yo obispé,
 y te dieron un *jubón*
 que tú no mandaste hacer.

(*Jácara de Carrasco, EJM, p. 329*)

Los vocablos germanescos son reproducidos con un tono burlón, en realidad la comicidad se basa no sólo en una aparente codificación lingüística, sino sobre todo en la exageración de los roles y en la perspectiva socarrona con la que son representados. Los mismos mecanismos son empleados en la *Jácara de Mellado*, en donde abundan las palabras referentes a la horca, a la ejecución de la que será objeto el maleante. Como en la obra citada, las pocas voces germanescas (*sombra, corchetes, dar cuerda y mozo*) actúan como un vehículo para satirizar la situación del delincuente. La comicidad lingüística es acentuada por las circunstancias trágicas en que se encuentra el personaje. Este procedimiento es común a otros jacaristas de la época: Juan Bautista Diamante y León Merchante emplean las mismas estrategias cómicas en sus composiciones. En el caso de la

jácara de León Merchante, los vocablos germanescos subrayan la ridícula pelea de la que ha salido herido Gargolla:

ESCAMILLA: No siento el mal,
 Tanto como la deshonra.
 JAQUE 2º : ¿Por qué, Gargolla, por qué?
 ESCAMILLA: porque piense que habrá nota,
 de que salió más lucido
 que yo el Zurdo, y a mi costa,
 porque tengo hecha un candil,
 amigos, toda la *cholla*,
 y para estar más lucida,
 mechas y aceites me sobran.
 (*Gargolla, TB, p. 337*)

Entremezclar vocablos germanescos con otros relativos a la justicia refuerzan los motivos rufianescos de los que Juan Bautista Diamante se burla en la jácara de *La pulga y la chispa*:

CHISPA: Por salteador de caminos
 dicen que han preso al Mellado,
 si sale de la cárcel
 le habrá de costar sus cuartos.
 PULGA: Por mandato de la Sala,
 un potro han dado al Mellado,
 porque quieren que el verdugo
 le enseñe a andar a caballo.
 CHISPA: A la Pulga estoy mirando,
 que por hablar mal le dieron
 un *chirlo* de cabo a cabo.
 (p. 330)

De manera similar a Calderón, Quiñones de Benavente emplea el registro germanesco como un marco que hace más hilarante la situación de los infractores de la ley que, en la *Jácara nueva de la Plemática*, son tres ladronas:

ALG: Venga la espada.
 VAL: Eso no,
 que es del perrillo y es claro
 que andarán vustedes y ella
 como unos perros y gatos.
 ALG: Vaya el pícaro a la cárcel.
 VAL: ¡A linda taberna vamos!
 ALG: Vaya aprisa.
 VAL: Poco a poco,
 ALG: Pues llevémoslo arrastrando.

TODOS: Vamos todas tres á verle
zampuzado en el *banasto*
 adonde agora le llevan
 para poder *vendimiarlo*.
 (CE, p. 842)

La comicidad de lo germanesco se actualiza con la exageración de las actitudes y puntos de vista de quienes emplean tal jerga. En las piezas en que aparece este mecanismo, la reproducción de riñas y pleitos jacaescos se da por medio de la germanía. Una nueva transformación semántica sufren sus elementos, en tanto son utilizados no sólo de manera crítica o gremial, sino sobre todo de forma burlesca:

FRANCISCA: Desgrane más poco a poco,
 y envaine vusted el *zas*;
 que *Mallurde* es una *mandria*,
 a pagar de mi caudal
 ¿qué hazaña suya ha notado,
 si no lo es cosquillear
 hasta hacerle abrir la boca
 a algún talego bausan?

RUFINA: Si la envidia es quien te izga
 el alma, hembrilla mortal,
 por encima de la barba
 miente tu alma, y aún más;
 que *Mallurde* es un demonio,
 y su cólera infernal,
 es, por los ayes que causa,
 la que inventó el ¡ay, ay, ay!
 (*Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*,
 CE, p. 594)

El reducido corpus de jácaras repite con frecuencia este procedimiento cómico, por lo que en la germanía funciona un componente transformador de los motivos y personajes hampescos, cuyos hechos pasan de temibles a burlescos. A pesar de la gran efectividad cómica de estos recursos, las pocas posibilidades escénicas de la jácara y el habla germanesca produjeron el agotamiento de dicho género. Varias de las jácaras de Quiñones de Benavente tematizan este fenómeno. En éstas, más que fabular sobre lo rufianesco o reproducir la lengua de los maleantes, se reflexiona sobre lo estereotipado de dicho grupo de obras, tan de gusto del vulgo pero con un raquíctico conjunto de motivos, personajes y formas de expresión:

TOMÁS: ¡Qué tanta jácara quieres,
 patio mal contentadizo!
 Ayer ¿no te cantamos
 por todo cuanto distrito
 tiene este pobre corral?
 Pues si no quedó resquicio
 por donde no se cantasen,
 ¿qué habemos de hacer contigo?
 Las novedades no duran
 por los siglos de los siglos,
 ¿Por dónde o qué han de cantar,
 que no esté ya hecho o dicho?

*(Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero,
 CE, p. 558)*

Esta queja se presenta también en otras jácaras; en todas ellas se hace una reflexión sobre el arte de la jácara y sus posibilidades escénicas, las cuales, desde esta perspectiva, son muy pocas y exigen una necesaria evolución y reconfiguración de dicho género:

TODOS: jácara nos pedistes,
 ya os la servimos;
 y si pidieras ciento,
 fuera lo mismo.

*(Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo,
 CE, p. 515)*

Ante la pobreza de recursos implicados por la jácara dramática, se hace necesario el uso de otras estrategias; en una de esas piezas, el absurdo y el disparate acompañan el habla de germanía; de esta forma, la mezcla de las voces del habla de los maleantes con otros componentes risibles permite que lo cómico emerja:

MARÍA: Camaleón que en el aire
 estás papando mosquitos,
 setas que os brotan de la tierra,
 difunto jacarandino,
 musiquitas de agua y lana,
 jacaristas de poquito,
 retos cuanto habéis cantado,
 que es retaros un comino.

*(Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero,
 CE, p. 558)*

El uso de otros mecanismos no resulta suficiente para mantener vigente un género que a los propios autores, en particular a Quiñones de Benavente, les parece tan poco

productivo. A este hecho habría que aunar la inoperancia del habla de germanía, cuya presencia es cada vez más escasa en éste su supuesto género privilegiado. De hecho, según José Luis Hernández Alonso, hacia la primera mitad del siglo XVII es “vaciada la jácara del lenguaje –la germanía–”¹¹¹, fenómeno que explicaría su casi inexistencia en varias de las jácaras autorreferenciales de Quiñones, en las cuales ha dejado de funcionar como un mecanismo lingüístico de la risa.

¹¹¹ “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8 (1989), p. 620.

CAPÍTULO 4

HABLA POPULAR Y TEATRO CÓMICO BREVE

El habla popular y el teatro cómico breve

Es incuestionable la relación entre el teatro cómico breve y el habla popular. Ya Cotarelo enfatizó lo característico y valioso de este tipo de expresiones en tales piezas, en las que se presenta un “gran número de frases y giros populares de sabor y origen castizo”¹. Es evidente que la singularidad lingüística de esta clase de textos se encuentra en estrecha conexión con las expresiones populares, las cuales constituyen una fuente esencial en la contextura verbal de estas obras.

La abundancia e importancia de tales manifestaciones lingüísticas en las piezas analizadas es explicable a partir de su inclusión en un sistema más amplio: el de la cultura cómica popular. Bajtín afirma que, en efecto, tal clase de habla está constituida por una serie de vocabularios y expresiones cuyo rasgo fundamental es su elaboración desde un contexto familiar, coloquial, vulgar y/o festivo en el que, casi siempre, funcionan como un resorte de lo cómico.

No es de extrañar, por tanto, que los “insultos, juramentos, lemas populares” que aparecen en este conjunto de textos provengan, en principio, de actos verbales producidos en ámbitos populares (la plaza pública, las fiestas y actos colectivos), en los que adquieren una existencia propia y una finalidad específica, generalmente de carácter risible. Todos esos elementos son retomados y reelaborados en diversos géneros cómicos y festivos, pues “los elementos del lenguaje popular, como los juramentos y las groserías, perfectamente autorizados en las plazas públicas, se infiltraron fácilmente en todos los géneros festivos asociados a estos lugares”².

Lo fructífero y efectivo de estas formas lingüísticas en la creación de expresiones hilarantes no sólo se tradujo en su constante presencia en el teatro cómico breve, sino que, de hecho, dio lugar a la construcción de una norma de habla que, en realidad constituyen un sistema verbal autónomo libre de convencionalismos sociales, por lo que: “este lenguaje, liberado de las trabas y de las reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua particular, en una especie de argot”³, cuya efectividad cómica será una y otra vez comprobada.

¹ *Op. cit.*, p. clv.

² Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 169.

Hay que señalar que estas fórmulas lingüísticas están condicionadas por su propia naturaleza, ya que surgen de un nivel “de la lengua (medio-bajo, bajo), derivado de las características socioculturales del individuo”⁴ que produce tal acto verbal. En el teatro cómico breve este hecho se evidencia en algunos de los personajes estereotipados que suelen hacer uso de determinado tipo de expresiones. Un ejemplo paradigmático es el carretero, el cual usa los juramentos como expresiones intrínsecas a su rol dramático. En este sentido, como en las hablas parodiadas, las expresiones lingüísticas se integran en un sistema más amplio, pues no son manifestaciones aisladas, sino parte de un universo dramático y social.

De igual manera, la presencia del habla popular implica una libertad social que instaaura un orden distinto, en el que la libertad expresiva y festiva da como resultado una particular estilística:

estos géneros tradicionales y profundamente populares crean en torno suyo un ambiente familiar de licencia y franqueza. Esta es la razón por la cual los “pregones” heterogéneos de la plaza pública, tales como las groserías, imprecaciones y juramentos son [...] importantes factores estilísticos⁵.

Además de los juramentos, imprecaciones e insultos, en este trabajo se analizan otras expresiones populares: los refranes, los cuentecillos risibles, las pullas, las maldiciones y los conjuros. Manifestaciones muy frecuentes en el teatro cómico breve que constituyen parte del sistema verbal propio de esas piezas. Algunas de ellas conservan sus formas y funciones originales, tal es el caso de múltiples refranes y cuentecillos que sólo son trasladados de la tradición oral a la representación dramática. Sin embargo, este fenómeno es el menos común, pues, como los sociolectos parodiados, también éstas sufren una transfiguración que las afecta en diferentes niveles, pero casi siempre con la misma finalidad: convertirlas en fórmulas humorísticas.

⁴ Antonio Briz Gómez, *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatogramática*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 36.

⁵ Mijail Bajtín, *op. cit.*, 196.

4.1 Refranes

Definido en el Siglo de Oro como “dicho agudo y sentencioso, que viene de unos en otros, y sirve para moralizar lo que se dice o escribe”⁶, el refrán es concebido como un tipo de expresión popular, cuya formulación está condicionada por una finalidad didáctica –una intencionalidad educativa de ordenamiento social⁷–, regida por el contexto⁸.

Los refranes⁹ en el teatro cómico breve se diversifican en su forma y uso. Por sus características fónicas y estructurales son citados con cierta fidelidad, pero son también transformados de acuerdo con las necesidades verbales del texto en que aparecen; en los cuales con frecuencia son sólo aludidos, representados fragmentariamente o subvertidos tácitamente. En este sentido, la fijeza del refrán no es necesariamente respetada en estas obras, donde el efecto cómico se superpone a la estabilidad de tales expresiones.

El uso de los refranes tampoco es exactamente idéntico a su función social en la realidad. En las piezas en que son citados, el tono didáctico y autoritario de tales expresiones responde, en principio, a su necesidad de ordenamiento social –aunque no

⁶ s. v. *refrán*, *Autoridades*.

⁷ De acuerdo con Seitel forman parte del repertorio de formas populares, para él, “are the simplest of the metaphorical genres of folklore –song, folktale, myth, play, etc. – and the genre which clearly and directly is used to serve a social purpose”. Peter Seitel, “Proverbs a social use of metaphor”, en Wolfgang Mieder y Alan Dundes (eds.), *The wisdom of many: Essays and the proverb*, University of Wisconsin Press, Madison, 1994, p. 137.

⁸ Hay que aclarar, no obstante, que ésta es una definición más o menos operatoria para los fines de esta investigación; ya que es bien sabido que este concepto adolece de cierta indeterminación a causa de las múltiples expresiones concomitantes a él. Desde tal punto de vista, es preciso diferenciarlo del dicho, el adagio y el proverbio. Según José María Sbarbi: “La idea revelada en abstracto por la voz Dicho, es, aquella expresión sucinta de uso más o menos común, casi siempre doctrinal o sentenciosa, célebre, y por lo regular aguda, con novedad en su aplicación, antigüedad en su origen y aprobación en su uso [...] Ahora bien, el Dicho o es vulgar o no: si lo primero, toma el nombre de Refrán; si lo segundo, el de Adagio o Proverbio [...] El refrán es, por lo regular, festivo; el adagio doctrinal; el proverbio, histórico”. *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos*, Atlas, Madrid, 1980, p. 13.

⁹ En la actualidad, la imprecisión etimológica y conceptual del refrán no ha sido obstáculo para definirlo y caracterizarlo. Sin importar la perspectiva adoptada, parece haber un cierto consenso en concebirlo como: “expresiones sentenciosas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas por lo bien acuñadas, que encapsulan situaciones, andan de boca en boca, funcionan como pequeñas dosis de saber, son aprendidas junto con la lengua y tienen la virtud de saltar en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta”. Herón Pérez Martínez, *Refrán viejo nunca miente: refranero mexicano*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1993, p. 42. “Es oscura la etimología del vocablo ‘refrán’. Dos son las principales propuestas de explicación etimológica. La más antigua de ellas es la de Sebastián de Covarrubias, quien hace derivar el vocablo “refrán” del verbo latino *refereere* [...] Según esto, el vocablo ‘refrán’ alude al hecho de que el texto a que se refiere anda de boca en boca [...] La otra opinión, actualmente prevalente, hace derivar el término ‘refrán’ del verbo latino *refringere* a través del término *refranh* que en la antigua lengua de Oc significaba ‘estribillo’. Este vocablo *refranh* derivaba, en la misma lengua de Oc, del verbo *refránher* que, a su vez, derivaba de *fráhner*, ‘romper’. De aquí habrían provenido tanto el catalán *refrany*, proverbio, como el francés *refrain*, estribillo. Del francés *refrain* se habría derivado el vocablo español ‘refrán’ que originariamente significó ‘estribillo’ y que está documentado, en esa acepción, en el léxico del siglo XIII”. *Ibid*, p. 29.

necesariamente– pues por la trasposición de valores, en algunos casos actúan de manera contraria a la intención con la que son originalmente enunciados. De cualquier forma, sin importar la función que cumplan, los refranes en el teatro cómico breve suelen adoptar una intencionalidad cómica¹⁰ que ilustra la situación escenificada o que bien refuerza la ridiculización de los personajes, motivos o temas representados¹¹.

Los refranes en el teatro cómico breve pueden estar intercalados únicamente o bien cumplir una función mucho más amplia; por ejemplo, constituir la base sobre la que se estructura la totalidad de la pieza. El primer caso es mucho más común, por lo que son en realidad pocos textos los que asumen al refrán como una fórmula que por amplificación puede abarcar la totalidad de lo representado.

4.1.1 Refranes intercalados

El texto más adecuado para dar cuenta de esta multiplicidad formal y pragmática es el *Entremés de refranes*. El título de la pieza es explicativo por sí mismo. En franca analogía con el *Entremés de los romances*, la norma lingüística no es el habla estándar, sino la sucesión constante de refranes intercalados sobre los que se estructura la obra¹². No es de extrañar que el primer acto de enunciación esté constituido por refranes que ponen de inmediato en situación al espectador:

¹⁰ De hecho, para Parker, los refranes hispánicos se caracterizan por ser humorísticos: “Spanish proverbs have to a marked degree the saving grace of humour”. *Wisdom of many...*, *op. cit.*, p. 259. Si bien se acepta su carácter didáctico tradicional, también se enfatiza su construcción e intencionalidad cómica: “they are associated with traditional knowledge and older generations, but at the same time they are laughed at and made fun of and can be a great source of humor”. Joel Sherzer, *Speech play and verbal art*, University of Texas Press, Austin, 2002, p. 56.

¹¹ Según Sbarbi, los refranes y el teatro parecen tener una relación muy estrecha: “Los poetas cómicos han engrosado considerablemente el vasto océano de los refranes, pues si bien muchos de éstos, que ya estaban en dominio del público, los han puesto a contribución para sembrar sal y donaire en sus producciones teatrales, y algunos hasta han sido empleados como título o distintivo de sus comedias, no son pocos los que han creado por su parte, mediante frases llenas de agudeza e gracejo, una vez cogidas por la multitud y repetidas de boca en boca por un pueblo admirador y entusiasta, y de juez como nadie en el particular”. José María Sbarbi, *op. cit.*, p. 19.

¹² De acuerdo con Eleanor S. O’Kane, este tipo de textos se inserta dentro de una tradición: “varios poetas hay que cultivan otro *divertissement* refranero. Se trata del juego de proverbios, distracción cortesana de la época, descendiente de los ‘juegos de retraer’ del siglo XIII y precursor de artificios paremiológicos tales como las *Cartas en Refranes*, de Blasco de Garay (1545), y el *Entremés de los refranes*, atribuido en ocasiones a Cervantes”. *Refranes y frases proverbiales españoles de la Edad Media*, Aguirre Torre, Madrid, 1959, p. 33.

PEDRAZA: Quien no cree en buena madre, cree en mala madrastra. Pensé yo, señora doña Sofía, que pescaba bogas y que tenía trapillo con dineros en amartelar a vuesa merced; y al fin he visto que la mejor mujer, mujer; pues me deja como el carnero encantado, que fue por lana y volvió trasquilado.

(CE, p. 176)

Desde un punto de vista pragmático y funcional, el refrán, en este caso, actúa como una forma conversacional que depende de la competencia del hablante y del receptor. El primero enuncia dicha expresión en un contexto determinado, pero sólo el reconocimiento del receptor lo actualiza en la situación verbal en que es enunciado¹³. El didactismo inherente, además, lo convierte en una fórmula aclaratoria y exhortativa de las circunstancias en las que es formulado.

Es claro, además, que en la pieza citada se suele respetar el carácter fijo¹⁴ de los refranes, pues el reconocimiento de ese texto no sólo obedece a imperativos de carácter pragmático, sino a ciertos elementos de su estructura¹⁵ lingüística fácilmente reconocibles por el oyente.

En el entremés citado, los refranes no sólo evidencian las circunstancias del amante desdeñado y saqueado por su dama, sino que además implican una censura y reprobación del actuar de dicha mujer. No obstante, el tono del lamento de Pedraza no deja de tener cierto carácter cómico debido al contenido actualizado por los refranes, en los que el personaje es un galán burlado. El escarnio y la burla es aún más intensa con la réplica femenina, la cual está también constituida, en su mayoría, por refranes que acentúan el engaño al que ha sido sometido el infortunado pretendiente:

¹³ En este sentido, funciona como una estrategia retórica que sólo se concreta al compartir ambos, tanto el hablante como el receptor, un repertorio común. Lo cual permite reconocer su intercalación en un contexto verbal determinado. "It is generally recognized that proverbs are a rhetorical strategy serving the intentions of the speaker [...] and that proverbs must be studied in their immediate context of use". Barbara Kirshenblatt, "Toward a theory of proverb meaning", *Wisdom of many...*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴ La autonomía del refrán es facilitada por su estructura fónica, la cual, con frecuencia, condiciona sus componentes léxicos y gramaticales; siempre en un intento de fijación y conservación de su forma, pero al mismo tiempo de su contenido didáctico: "La configuración artificiosa que presentan algunos refranes responde, en gran medida, a una doble preocupación de índole primordialmente pragmática: determinar su fijación y conservación en la memoria colectiva, y en tanto que fórmula mnemotécnica fácilmente recordable y aprensible, asegurar la información relativa al mensaje en que se incrusta". Mario García-Paje, "Propiedades lingüísticas del refrán", *Epos*, 6 (1990), pp. 509 y 510.

¹⁵ La cual suele ser más o menos "cerrada o fija". María Cecilia Colombí, *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Scripta Humanistica, Potomac, 1989, p. 21.

DOÑA SOFÍA: Más el ruido que las nueces, señor Pedraza. No diga vuesa merced esta boca es mía, sino punto en boca; y si no, tome las de Villadiego, y no piense que me hace los hijos caballeros; que ya está pobre; y de costal sacudido, nunca buen bodigo.
(CE, p. 176)

La crueldad cómica de doña Sofía es más evidente por el carácter despectivo de los refranes que emplea. Las pocas frases que no son expresiones sentenciosas sólo sirven para enlazar una sucesión de diatribas contra el estado en que ha quedado su galán exprimido hasta el último céntimo. Sin embargo, el cinismo de la dama no resulta enojoso, sino risible, ya que Pedraza es reducido, desde la perspectiva refranesca, a un desdeñable costal vacío.

De esta manera, los refranes funcionan desde un código compartido¹⁶, cuyas marcas conversacionales específicas diferencian el enunciado del individuo del de la colectividad; de tal forma que actúa como un texto perteneciente a una tradición compartida por un grupo social que lo emplea en ciertos contextos verbales: “el refrán se distingue en la conversación por ciertos rasgos lingüísticos que hacen que el oyente lo reconozca como elemento citado [...] es un elemento del discurso repetido, o no creado espontáneamente por el hablante”¹⁷. De hecho, esto es uno de los aspectos de los que se deriva la comicidad de la situación, pues los refranes burlescos y satíricos enunciados por Doña Sofía la colocan en un nivel superior al de Pedraza, quien es zaherido verbalmente.

En la escena citada, el refrán actúa como un texto autoritario que presupone una norma para la situación particular en la que es emitido, la cual suele ser análoga a las circunstancias de enunciación. Se trata, entonces, de una observación formulada desde la ideología cotidiana a partir de la experiencia y la tradición de un grupo social.

La comicidad de los refranes en este entremés no sólo reside en la recíproca alusión sobre la conducta del galán y su dama. A la par de este recurso, se encuentra la acumulación de los refranes y la propagación de esta forma de hablar para todos los personajes de tal pieza, como lo evidencia la intervención de doña Casilda:

¹⁶ Para perpetuarse, el refrán emplea diversos recursos, entre los que destacan la rima, aliteración y métrica identificable. Así, para Mario García-Paje, “el empleo recurrente de las categorías fónicas características del discurso en verso (rima, cantidad silábica, etc.) es una prueba de esta preocupación por la asimilación rápida y la conservación del refrán”. *Ibid.*, p. 500.

¹⁷ María Cecilia Colombí, *op. cit.*, p. 23.

DOÑA CASILDA: ¿Qué es esto? ¿Qué voces son éstas?; que quien mal pleito tiene, todo lo mete a voces. Pero yo puedo sacar por el hilo el ovillo; y pues soy, etc; quiero meter mi cuchara y ponerlos en paz, aunque más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena.

DOÑA SOFÍA: En el aldehuela más mal hay del que se suena. Aquí estamos tú por tú, como el gaitero del aldea; y como canta el abad, responde el monacillo, y perdí mi honor diciendo mal y oyendo peor.

(*CE*, p. 177)

Doña Casilda intensifica la depreciación de Pedraza a partir de los refranes que le son imputados. Su conducta verbal es cómplice de la de doña Sofía, ambas hacen uso de tales expresiones de dominio colectivo para injuriar al caballero engañado, a quien despachan una vez inservible para sus fines:

DOÑA CASILDA: Ya está hecho: paciencia y barajar, que el huésped y el pez a dos días huelen; y en Madrid se usa descartar al pobre; y donde fueres, haz como vieres.

(*CE*, p. 177)

Los insultos y las imprecaciones no son el único detonador cómico de los refranes en esta pieza. Alvarado no los emplea con objetivos burlescos, sino para esclarecer las circunstancias en que se encuentra y el cometido que se le ha asignado. La presencia de algunas de esas fórmulas en su discurso no es del todo acertada y parece tender hacia el disparate. La risa es generada por la incrustación de tales expresiones en el contexto verbal y también por la acumulación de refranes encadenados y actualizados más por el entorno lingüístico, que por las circunstancias en que se lleva a cabo el acto de habla:

ALVARADO: La diligencia es madre de la buena ventura; y haz bien, y no cates a quién; que hoy por mí y mañana por ti. Esta carta traigo de las Indias; que aunque dicen que mal ajeno de pelo cuelga, he de hacer esta diligencia, que cada uno hace como quien es. ¡Ah, vuesa merced la señora doña Sofía!, aunque su fama la hace bien conocida, pero unos tienen la fama y otras cardan la lana.

(*CE*, p. 178)

Puesto que su intervención obedece a causas ajenas al conflicto desarrollado en el entremés, no es de extrañar que su habla tenga una menor carga refranesca y resulte más estandarizada, en tanto es quien transformará al burlado en burlador y viceversa:

ALVARADO: Si esta mujer no se casa, no la tengo de dar el dinero. ¡Oh, señor Pedraza!, huélgome de encontrarle aquí; que ando entre la cruz y el agua bendita, con mil ducados que he de dar a una doña Sofía; y pienso que no trae bien los dedos para organista.
(CE, p. 179)

A pesar de las breves inserciones de actos de habla estandarizados, no hay duda de que la norma lingüística en este entremés son los refranes, pues incluso los músicos se expresan y cantan por medio de tales fórmulas:

MÚSICOS: Como sardina, muere la dama ingrata;
saltó de la sartén y dio en las brasas.
Quien te hizo el pico, te hizo rico.
Ése es tu enemigo, quien es de tu oficio.
Nunca te acompañen libres mujeres;
Dime con quién andas, diréte quién eres.
Picarilla, si quieres salir de los duelos,
llégate a los buenos, serás uno de ellos.
(CE, p. 179)

En el corpus analizado sólo el *Entremés de refranes* lleva hasta el extremo el uso de tal mecanismo lingüístico. No hay otra pieza en la que dichas expresiones aparezcan de manera tan continua y con una función discursiva tan particular como en tal obra¹⁸. No obstante, aunque no hay otro texto similar, existen algunas obras en las que los refranes son con frecuencia intercalados. Tal es el caso del entremés de *El tío Bartolomé*, de Quiñones de Benavente y el *Entremés de los habladores*, atribuido a Cervantes. En ambas obras, no actúan sólo como un recurso esporádico más, sino que se engarzan en función de un determinado objetivo. En la primera pieza citada, los refranes aparecen desde las primeras líneas y marcan el tono burlón y misógino que habrá de dominar en todo el texto:

SOLAPA: Con la mujer cualquiera mal se pasa.
CAMPUZANO: De la mujer cualquiera mal se espere.
(CE, p. 712)

La viudez del protagonista es causa de gran regocijo y a su vez el pretexto para disertar sobre la malicia femenina, a la que sólo puede concebirse como un sujeto negativo y destructor. Los argumentos del sobrino para que su tío se case nuevamente actúan como resortes cómicos por la visión despectiva de la mujer:

¹⁸ Incluso el entremés *Los refranes del viejo celoso*, a pesar de su título, es más un desfile de figuras a partir de ciertos dichos que un compendio de refranes.

SOLAPA: ¡Si la mujer es hermosa!
 BART: ¡Hágale muy buen provecho!
 que es higuera en el camino
 que a todos le dan tiento.
 SOLAPA: Es moza y fresca.
 BART: Esa carne
 no es muy buena para viejo,
 que nosotros la manimos
 y la comen otros cuervos.
 (CE, p. 713)

El punto máximo de la misoginia, y de la comicidad que ostenta en este caso, emerge de manera paralela al citar uno de los refranes más comunes y vigentes para explicitar la negatividad femenina al concebirla como instrumento diabólico:

SOLAPA: ¿Queréisla ver?
 BART: Ni aun oír.
 SOLAPA: ¿Por qué?
 BART: Porque si la veo
 ella es fuego, yo la estopa,
 sopla el diablo y arde fuego.
 (CE, p. 712)

La ridícula aversión del anciano resulta más risible al taparse los ojos para no ver a su futura esposa de cuya belleza queda finalmente prendado, a tal grado que acepta el enlace. A propósito de la boda, una enumeración particular inicia casi al final del texto, se trata de una sucesión de sentencias sobre el matrimonio y las mujeres. Es notable que sea doña Estefanía, madre de la joven casadera, quien cite tales refranes porque la visión misógina de los mismos pareciera un autoescarnio, aunque no por ello menos cómico:

ESTEFANÍA: El marido que escoge
 mujer o negra,
 purgatorio e infierno
 tiene en la tierra.
 BART: Tierra.
 ESTEFANÍA: Si recibes ofensas
 de tu enemigo,
 cásale y no le busques
 mayor castigo.
 (CE, p. 714)

En menor proporción, pero con una gran efectividad para producir risa, son incrustadas algunas de estas expresiones en el *Entremés de los habladores*. La comicidad

de los refranes en esa pieza reside no en la presencia de tales textos sino en la intercalación que de ellos se hace en el discurso disparatado de Roldán, cuya acumulación caótica de frases sin ilación sólo puede causar risa:

ROLDÁN: Quedo, quedo. Suplico a vuesa merced, que bien sé en qué consiste la disposición de la naturaleza; porque la naturaleza obra por los instrumentos corporales, y va disponiendo los sentidos. Los sentidos son cinco: andar, tocar, correr y pensar y no estorbar. Toda persona que estorbare es de ignorantes, y la ignorancia consiste en no caer en las cosas. *Quien cae y se levanta, Dios le da buenas pascuas*. Las pascuas son cuatro: la de Navidad, la de Reyes, la de Flores y la de Pentecostés. Pentecostés es un vocablo exquisito.

(CE, p. 48)

Tal recurso resulta más cómico por la imposibilidad de Roldán de callar, pues prefiere hablar y dar sus opiniones aunque con ello sea encarcelado. Así, la palabra *silencio*, paradójicamente, lo impulsa a citar algunos refranes que explican lo valioso de la virtud de no hablar, hecho que subraya lo ridículo de la situación en que se encuentra:

ROLDÁN: ¿Silencio dijo vuesa merced?, y dijo muy bien; porque el silencio fue siempre alabado de los sabios; y los sabios callan a tiempos y hablan a tiempos; porque hay tiempos de hablar y tiempos de callar; y quien calla otorga, y el otorgar es de escrituras, y una escritura ha menester tres testigos, y si es de testamento cerrado siete, porque...

(CE, p. 50)

En los demás textos donde aparecen refranes, uno de sus usos reiterativos, como el de otras expresiones populares, es reforzar la situación cómica de las piezas. Tal es el caso del entremés de *La plazuela de Santa Cruz*, en el que uno de los personajes anuncia que se va a casar y, a propósito de ello, el gracioso cita algunas sentencias que hacen alusión a las novias y lo que se espera de ellas:

GRACIOSO: Nobia pobre y nada fea
 désela Dios a quien la desea.
 Nobia sin entendimiento
 no le de Dios a nadie
 tan gran tormento.

(Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 159)

En este ejemplo se ha respetado la fijeza del refrán y la comicidad es implícita al contenido del texto. El gracioso no se burla del hecho de que uno de los personajes se va a

casar, sino que reproduce esas expresiones como una manera de referir lo que la sabiduría popular piensa, por consenso, con respecto a las mujeres en estado casadero; pero lo risible no reside en la doxa, sino en la misoginia inherente en tales refranes.

En el mismo sentido, y con idéntico fin cómico, en el mencionado entremés se cita un refrán con dos posibles variantes; sin importar cuál de las dos es la adecuada para el contexto, ambas resultan ofensivas para el personaje a quien son aplicadas:

GRACIOSO: Desde Indias vengo por ti,
 ¿Y así me pagas mi afán?
 1º: Oiga, amigo, este refrán
 que se hizo para aquí:
 quien lejos se ba a casar,
 o el cuitado a engañado
 o el taimado ba a engañar.
 (p. 159)

Es quizá éste uno de los usos más frecuentes de los refranes en el teatro cómico breve. Las expresiones citadas actúan como resortes cómicos que explican la situación en que se encuentran los personajes. Por ejemplo, en el entremés de *Los condes*, de Quiñones de Benavente, los pretendidos títulos de nobleza de Osuna, Mariana y Perico son falsos, por lo que, al ser descubiertos, terminan por aceptar su verdadera condición burlándose por medio de un conocido refrán:

PERICO: Y yo también soy lo mismo,
 que me llamo Periquillo,
 y entre gente grave, Pedro;
 quédate para quien eres.
 (HB, p. 251)

Los refranes actúan como un elemento que ridiculiza a los personajes y situaciones en que se presentan. Por el carácter burlesco y transgresor de estas piezas, las expresiones citadas acentúan la comicidad de las mismas. Tal es el caso de la mojiganga *Los guisados*, en la que Doña Olla se defiende de la percepción popular que sobre ella se tiene:

DOÑA OLLA: Y así, vengo a que borreís
 de los libros el adagio
 que dice que cada día
 si hubiese olla, amargo el caldo.
 (EJM, p. 409)

No dice mal el refrán
 que amor, pasión o dineros
 son muy malos de encubrir,
 y tiene razón por cierto.
 (CE, p. 391)

Esto no quiere decir; sin embargo, que los refranes intercalados en las loas (que son muchos) actúen y se presenten siempre formalmente de esta manera. En la pieza 143 de la colección de Cotarelo, tal recurso verbal se encuentra no al inicio de la obra, sino al final, por lo cual funciona como cierre de dicha pieza. En ese texto, la frase sentenciosa reproduce, supuestamente, la última línea de una carta, dicho enunciado en realidad remite a la actitud que se espera del público durante la representación. La intercalación resulta por sí misma cómica debido a su ingenio y al mismo tiempo constituye un puente entre la finalidad de la loa y los espectadores:

Que bien habla quien bien calla.
 (CE, p. 417)

De nuevo se comprueba que, a pesar de su diversidad funcional y formal, los refranes, en la mayoría de los textos analizados, son insertados en diversas partes de las obras, aunque casi siempre con intencionalidad jocosa:

BEAT: ¿Sois tiempo presente?
 No, sino el tiempo pasado.
 BEAT: Tiempecito, amigo,
 agua pasada no muele molino.
 (CE, p. 508)

Los refranes en las loas, al igual que en las otras piezas analizadas, actúan de múltiples maneras y se intercalan de forma muy diversa. Por lo que, a excepción de su intención cómica, no se puede generalizar sobre dicho mecanismo de la risa, pues sus propiedades no sólo son distintas de género en género, sino que además son muy diferentes de una obra a otra.

En el teatro cómico breve se presentan también otros refranes que no son transcritos fielmente, sino que son reelaboraciones. Un ejemplo muy claro se encuentra en el entremés *Los romances*, en el que para explicar el abandono de una mujer por su esposo se hace alusión a una sentencia muy difundida:

PERO: Todas las hermosas,
 es cosa vulgar,
 que son desdichadas
 conforme al refrán.
 (TB, p. 128)

La comicidad no es intrínseca al texto popular, sino que se genera a partir de la situación ridícula en que es referido. Al marchar el marido de una joven desposada, la única explicación que se puede dar a tal hecho, aparte de la locura pasajera, es la repetición de un mismo patrón. La bella malmaridada es una figura popular reformulada múltiples veces por la tradición. En este caso, la joven mujer es abandonada por una obsesión enfermiza de su esposo por los romances. Circunstancia ya de por sí risible y cuya comicidad es acentuada por la intervención explicativa del hermano de la agraviada, quien recurre a la sabiduría vulgar²⁰ en un afán por comprender lo que sucede. Hecho que resulta hilarante por el tono fatídico con que es enunciado el refrán.

En este sentido, los refranes funcionan como un sistema cerrado de significación, pues pertenecen a un sistema más amplio: el de las normas de conducta de una colectividad. Su contenido implica el ejercicio de la autoridad por medio de la tradición. Las situaciones lingüísticas en que aparecen presuponen la repetición de situaciones análogas cuya resolución es explicada o anticipada por medio del refrán que ha emergido de la experiencia de las generaciones anteriores frente a sucesos parecidos²¹.

En el entremés *Los romances*, el tónico de la bella malmaridada funciona como un medio para sancionar, junto con la colectividad, la conducta irregular de un marido trastornado. De esta manera, para que la función social del refrán se cumpla no se necesita citar el refrán completo, basta con hacer una simple alusión a un repertorio común ampliamente difundido para que se actualice. Hecho que demuestra la capacidad de penetración y la efectividad de este recurso.

²⁰ “El pueblo en su simplicidad desea ejemplificar y moralizar y como su dialéctica no tiene apoyatura intelectual que la respalde, echa mano de lo que la sabiduría popular le brinda y, nada más fácil por ya condensado, que este tipo de expresiones para salir de las situaciones embarazosas que el vivir cotidiano le ocasiona”. Josefina Pérez Teijón, *Aportaciones al estudio de la literatura popular y burlesca del siglo XVIII: léxico y fraseología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990, p. 71.

²¹ “Los refranes se insertan como enunciados autoritarios, como provenientes de otro discurso (de la tradición). Este carácter autoritario se refleja en los fines que persiguen en cada situación: ordenarle o imponerle al oyente una acción a seguir, o evaluar una situación con sentido didáctico, apoyar un argumento en una conversación de forma indiscutible, etc”. Ma. Cecilia Colombí, *op. cit.*, p. 50.

También se presentan variaciones burlescas de la forma fija de ciertos refranes. En este sentido, la comicidad inherente de muchos de ellos es enriquecida por medio de la sorpresiva reformulación a la que son sometidos. La risa que producen surge del refrán y sus circunstancias y también es resultado de la creatividad lingüística de los autores:

COSME: Cansado estó de morirme:
 Comamos para este miedo
 un bocadillo, que al fin,
 los muertos con pan son menos.
 (Luis Quiñones de Benavente, *Los muertos vivos*, CE, p. 590)

La comicidad, por tanto, no es únicamente originada por la fórmula popular en sí misma, sino que ha sido transfigurada con una intencionalidad jocosa que intensifica su intercalación burlesca:

XUÁREZ: ¡Ah, qué bien se ha hecho!
 ZUÑIGA: Ladrón que roba a ladrón, no creo en él.
 (*Los ladrones engañados*, CE, p. 142)

Las múltiples intercalaciones de los refranes en el teatro cómico breve no pueden ser esquematizadas en unas cuantas variantes y funciones. Debido a sus diversas propiedades, entre las que destacan su flexibilidad estructural y su elasticidad semántica, puede adoptar diversas formas y funciones no siempre evidentes.

4.1.2 Refranes representados

La presencia de los refranes no siempre es explícita, a veces tales expresiones se encuentran tácitas en la estructura o en la temática de algunos de los textos. En el *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza* parecieran estar presupuestas todas las sentencias que aluden a los males de los hombres viejos que se casan con mujeres jóvenes y hermosas²². O bien, en el caso del entremés *Guardadme las espaldas*, al final se señala el refrán implícito que está supuesto en la acción entremesil:

LORENZO: Bien el refrán se ha cumplido,
 que los palos me faltaban.
 INÉS: Baila, Lorenzo, conmigo

²² Además de ser elaborado a partir de uno de los cuentecillos más populares de la época, ya que “escenifica el cuento folklórico del árbol encantado (Aarne-Thompson, 1423) referido en el *Decamerón*”. Chevalier, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 88.

y así cesará la chanza,
 LORENZO: Y mandábanle bailar
 como quien no dice nada
 (Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 225)

El refrán tácito en dicha obra corresponde a “cornudo y apaleado, mandalde que baile, o mandarle bailar”²³ y no puede sintetizar mejor la temática de tal pieza, que incluye el refrán no como una mera cita, sino como el tópico bajo el que se estructura.

Bajo el mismo principio se construye la loa de Rojas, *Todo lo nuevo aplace*, en la que se enumeran diversos aspectos implicados por este refrán en relación con el espectáculo teatral. A lo largo de esta pieza, Rojas se cuestiona sobre la noción de *novedad* en el teatro, la cual resulta esencial para el éxito de lo representado. El refrán constituye el eje estructurador de la pieza y para acentuar esta función se repite como estribillo de diferentes situaciones explicadas a partir de tal expresión:

¿Quién duda que la casada,
 no oiga cuatro necedades
 por ir a ver la comedia
 sin licencia de su amante.
 [...]
 Porque hay comediantes nuevos
 y ha de ver cómo lo hacen,
 aunque pese a su marido,
 que todo lo nuevo aplace?
 [...]
 Yo confieso que es verdad,
 que es gusto ver novedades.
 [...]
 Agora tenéis de ver
 mejores comedias que antes,
 para que el refrán se cumpla
 que todo lo nuevo aplace.
 (CE, p. 341)

La repetición del refrán relacionada con hechos jocosos reafirma la intención cómica de tal mecanismo. Este mismo procedimiento, aunque con variantes, se presenta en otros textos; por ejemplo, el entremés cantado *La verdad*. En esta pieza de Quiñones se reproducen varios refranes relacionados con esa noción. En tal caso no se trata de un refrán único, sino de varios de ellos formulados a partir de la noción de *verdad*:

²³ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Castalia, Madrid, 2000, p. 154.

JOSEFA: ¡Ay, la verdad, que en el hablar
Siempre fuiste desgraciada!

LUISA: Buen ejemplo son las hembras,
Pues de mentiras se pagan.

[...]

LAS DOS: ¿Quién eres tú, que así nos respondes?

FRUTOS: Soy la verdad en paños menores.

JOSEFA: ¿Tan desnuda?; pongo en duda.

FRUTOS: Siempre es la verdad desnuda.

LUISA: No es muy dulce con tal carga.

FRUTOS: Siempre la verdad amarga.

JOSEFA: Flaca está y de mala traza.

FRUTOS: La verdad siempre adelgaza.

LUISA: Luego quebrará la hebra.

(CE, p. 573)

Muchos de estos refranes son citados por Correas²⁴, por lo que el entremés reproduce muchas de las concepciones vigentes sobre tal cuestión, pero todas ellas con una intención cómica evidenciada de nuevo en las frases finales de la pieza, las cuales intensifican lo irónico de dichos refranes que, a pesar de su carácter ético y su finalidad de ordenamiento social, causan un efecto no siempre deseado:

TODOS: Para poderla sufrir,
la verdad se ha de decir
á pausas, como sangría.
quedito, pasito,
y a pausas como sangría, etc. (*Repiten*).

(CE, p. 574)

Las formas y funciones adoptadas por los refranes en el teatro cómico breve son muy diversas y mutables, por lo que tratar de formular generalizaciones sobre la manera en que actúan y se engarzan en la totalidad de las piezas no sólo sería ilusorio, además sería inoperante.

La manera en que los refranes explican o advierten sobre las situaciones en que se incrustan, varía de acuerdo con el tono en que han sido enunciados. Si bien es cierto que, en general, es “el refrán agudo y chistoso y muchas veces de un estilo bajo”²⁵, no se puede generalizar este hecho para todas esas expresiones; pues aunque la agudeza es un rasgo común a todos ellos, la comicidad es distinta de uno a otro. En este sentido, hay que señalar

²⁴ *Op. cit.*, p. 448.

²⁵ Ildefonso Pereda Valdés, *Proverbios y refranes: de Salomón al Viejo Vizcacha*, Universidad de la República, Montevideo, 1989, p. 5.

la existencia de refranes con un contenido burlón y gracioso explícito: “lo que otro suda, a mí poco dura”; mientras que otros son más graves y sentenciosos: “la diligencia es madre de la buenaventura”. Este hecho, no obstante, no es esencial para desentrañar su carácter cómico en el teatro breve, ya que, su hilaridad no depende tanto de sus características intrínsecas como del contexto verbal en que son insertados.

4.2 Cuentecillos risibles

Diversos tipos de narración corta coexisten durante el Siglo de Oro. Dentro de esos distintos tipos de relatos breves destaca toda una serie de textos cuya finalidad es hacer reír a sus receptores²⁶. A pesar de contar con el rasgo común de provocar risa no existe una forma única para denominarlos ya que cuentan con una gran cantidad de nombres para ser designados:

Estuvo en boga, pues, un cuento breve destinado a provocar la risa bajo varios nombres, de la Edad Media en adelante, en España. Hasta aquí se ha utilizado una nomenclatura como “facecia”, “conseja”, “patraña”, “fabliella” y aun “cuentecillo” a secas, y cada uno de esos nombres podría bastar de no haber sido aplicado todos a las narraciones más disparatadas, desde el punto de vista morfológico²⁷.

Provenientes de distintas tradiciones –orientales, latinas, francesas, italianas, entre otras– la carencia de una designación exclusiva para este género narrativo es indicativa de que la propiedad cómica que las caracteriza no determina su morfología, en tanto que ciertos rasgos estructurales suelen variar de una forma a otra²⁸.

²⁶ De acuerdo con Carmen Hernández Valcárcel los cuentecillos de esta época se caracterizan por su intencionalidad cómica. A diferencia de lo que sucedía en la Edad Media, durante el período analizado los cuentecillos pretenden ante todo hacer reír: “En los Siglos de Oro el inevitable didactismo del relato breve se seculariza totalmente; deja de ser un exemplum de conducta moral para orientarse hacia un ejemplo de conducta social; sus protagonistas tienen como valores primordiales no ya unas pautas de conducta moral, sino la agudeza, el chiste fácil, la pirueta ingeniosa que produce risa en un entorno de tertulia cortés; deja a un lado el didactismo explícito, la moraleja añadida, para presentar, cuando lo tiene, un didactismo implícito mucho más sutil. Si el cuento medieval tenía dos elementos indisolubles (didactismo y entretenimiento, *docere/delectare*) ahora el segundo se agranda de tal manera que asfixia al otro hasta hacerlo casi desaparecer, la carcajada ahoga la reflexión”. *El cuento español en los siglos de oro*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002, p. 46.

²⁷ Alan C. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, Támesis, Madrid, 1976, p. 3.

²⁸ Un claro ejemplo de diferencia de construcción entre distintos tipos de relatos cortos cómicos lo serían la “fabliella” y el “chiste”; mientras que la primera, afirma Alan Soons, se caracteriza por presentar una anécdota en dos cuadros; el segundo puede poseer tal estructura, pero no le es necesariamente característica: “fabliella y chiste ambos intentan provocar la risa y ambos operan alrededor de cierto momento de triunfo o de súbito revés. Sólo la fabliella, sin embargo, nos representa dos escenas vívidas, tan interesantes y risibles cuando

Cada una de estas narraciones presenta elementos propios que de hecho explicarían su particular denominación. Ahora bien, puesto que no es intención de este trabajo establecer las diferencias entre ellas, habría que subrayar los dos rasgos comunes que las emparentan: su comicidad y su carácter narrativo sucinto. El reconocimiento de estas propiedades constituye, por tanto, el criterio para identificar tales relatos, los cuales serán designados bajo la noción general de *cuentecillos risibles*²⁹.

Este concepto permite evitar confusiones, pues es un término vigente en la época y además ha sido reactualizado por Máxime Chevalier³⁰ –quizá la máxima autoridad en esta materia. De acuerdo con el estudioso francés, se entiende por este género “un relato breve, en tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda – o, a la inversa, una bobada–, pero que, en todo caso, produce o intenta producir, efecto jocoso”³¹. Si bien es cierto que esta noción convive en dicho periodo con la palabra *cuento* se diferencia radicalmente de él, pues en su momento no da lugar a ambigüedades. Es

leídas por separado. El chiste, en cambio, con relativa economía de escenario, suele depender de lo verbal, tal vez de la pericia del mismo auditorio en materia de acepciones descomunales o especializadas”. *Ibid.*, p. 5.

²⁹ Aunque es discutible el empleo de este concepto, en este trabajo se ha preferido por encima de otros, pues todavía se encuentra en discusión la determinación y definición de cada una de estas formas narrativas cortas. En 1997, Chevalier y Pilar Cuartero señalan que: “tres formas breves circulan por cauces orales, por vía manuscrita o gracias a la imprenta en España del siglo XVI: los apogtemas, los cuentecillos, los motes”. “Estudio preliminar”, en Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, Crítica, Barcelona, 1997, p. ix. En ese mismo texto redefine al cuentecillo: “relatos breves, muy breves, frecuentemente de forma dialogada, que suelen concluir con una réplica aguda (o con una bobada), pero que en uno u otro caso producen (o intentan producir) efecto jocoso”. *Ibid.*, p. xiv. Dos años después, Chevalier insiste en que “Lo que ha de ser la novela corta crece en una selva intrincada de géneros afines: el cuento tradicional, el dicho (la facecia), la fábula y el *exemplum*”. “Prólogo”, en Ma. Jesús Lacarra (ed.), *Cuento y novela corta en España 1: Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 11. Por último, en 2002 Carmen Hernández Valcárcel utiliza indistintamente “cuento” y “cuentecillo”, a los que define a partir de la acepción de cuentecillo de Chevalier citada arriba, como él, señala lo inaccesible de su determinación genérica y su coexistencia con otras múltiples formas de las que no es tan simple deslindarlo: “La cuestión genérica del cuento se presenta especialmente ardua, por su carácter proteico e inaprensible.”. *El cuento español en los Siglos de Oro 1: siglo XVI*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002, p. 34. Aun así, se atreve a postular lo que considera las diferencias esenciales entre los géneros narrativos breves dominantes en la época, a los que trata de definir a partir de ciertos rasgos específicos: “otra cuestión genérica afecta a los subgéneros cuentísticos que pueden establecerse y su diferenciación o caracterización, también muy problemática. Exemplum y fábula (didácticos), facecia (con personaje famoso), patraña (con personaje anónimo), apotegma (con protagonista clásico), fábula (con personaje animal), cuento etiológico (con refrán), chiste (humorístico), etc.”, *El cuento I...*, *op. cit.*, p. 34. Ante la imposibilidad de precisar cada uno de estos géneros, tarea que rebasa con mucho, la intención de este trabajo, se ha decidido, como ya se mencionó, retomar el concepto de “cuentecillo risible” por ser el más claro, manejable y también por ser uno de los conceptos de uso más común en los estudios sobre estos géneros.

³⁰ “La tomo prestada de Gaspar Lucas Hidalgo, el regocijado autor de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, quien la suele aplicar a [tal] tipo de relatos”. Máxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975, p. 9.

³¹ *Loc. cit.*

incuestionable que el carácter cómico y la particular forma narrativa de tales textos lo diferencian de otras formas con morfología parecida.

Además de la definición de Chevalier, Carmen Hernández Valcárcel señala otras características de este tipo de textos; según ella, en este género: “las isotopías más relevantes son la brevedad, la reducción del número de personajes y el esquematismo extremo [...] y [la] extrema sencillez de lenguaje y recursos”³². Como consecuencia de estas propiedades, y como muchas otras expresiones de tal periodo, los cuentecillos risibles constituyeron fuentes invaluable para la literatura del Siglo de Oro: “ofrecen materia a la poesía jocosa, al paso, al entremés; se cuelan en la comedia y en la novela”³³. Dichos relatos solían ser asimilados de dos diferentes maneras por los géneros que los absorbieron: “por medio de intercalaciones, o bien por la intrusión condensada o difusa [...] dentro de las tramas mismas”³⁴.

Por ser, en su mayoría, textos de carácter tradicional: “buena parte de estos relatos breves eran en realidad cuentecillos orales, que andaban de boca en boca y que todos conocían”³⁵. Las transformaciones sufridas por dichas narraciones pueden percibirse en las variantes que presentan de una colección de cuentos a otra –por ejemplo la de Timoneda o la de Melchor de Santa Cruz– pero también en los cambios que presentan de una obra a otra en la que tales cuentecillos eran articulados. Su maleabilidad es un hecho evidente y la explicación a esta propiedad es inherente a su carácter tradicional³⁶, pero también a las exigencias de los géneros que los asimilaron.

En el teatro cómico breve, los cuentecillos risibles trataron de preservar su carácter oral. Hecho facilitado por las exigencias mismas de la representación. En este sentido, la oralidad de estos mecanismos funcionó como un elemento a su favor para su integración en las piezas cortas que aprovecharon tales propiedades: “Se produce una integración de la oralidad en la práctica escritural: el cuento oral pasó a escrito en la novela y el teatro, pero

³² Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento...*, *op. cit.*, p. 30.

³³ Maxime Chevalier, “Estudio preliminar”, en *Floresta española...* *op. cit.*, p. xviii.

³⁴ Alan C. Soons, *op. cit.*, p. 1.

³⁵ Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales...*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ “El carácter tradicional de muchos cuentecillos de estos aparece claramente cuando observamos que dichos relatos breves, muy lejos de copiarse palabra por palabra, suelen repetirse, fundamentalmente iguales, esto sí, pero en versiones distintas, que presentan notables variantes. El hecho indica que el cuentecillo se considera como bien mostrenco, del cual disponen a su albedrío los que lo van narrando, como un cañamazo en el que bordan libremente los varios relatores. A veces se alarga, otras veces se condensa”. *Ibid.*, p. 30,

manteniendo la ilusión de la oralidad con la convención de ser emitido conversacionalmente por un personaje de la obra”³⁷.

Las posibles funciones que tales relatos cumplen en los textos en que son retomados dependen de diversos factores. Según Chevalier, “estos cuentecillos podían entrar en la obra literaria en formas muy distintas y desempeñar en ellas unas funciones variadas”.³⁸ No obstante, a pesar de que en general esto es aplicable a cualquier obra, no pueden soslayarse las características propias de cada género. La extensión de la novela o el entremés, el desarrollo de la trama de una comedia o una pieza de teatro breve imponen ciertas condicionantes que sin duda implican determinadas posibilidades de uso por parte de tales clases de textos.

Un hecho incuestionable, sin embargo, es la profunda interconexión entre los cuentecillos risibles y el teatro cómico breve³⁹. No sólo tienen la misma intencionalidad cómica, sino que además su morfología es muy parecida: ambos presentan estructuras, tópicos, figuras y contenidos muy similares⁴⁰, a través de los cuales se representa cierta realidad social. De hecho, según Eugenio Asensio, las piezas cómicas cortas “toma[n] sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera”⁴¹.

El parentesco entre ambos géneros es constantemente ratificado por la trasposición de ciertos componentes del cuentecillo risible a las obras aquí estudiadas. El teatro cómico breve se nutrió con gran avidez de muchas de las anécdotas, motivos y figuras⁴² de dichos textos; sin embargo, no sólo retomó y reelaboró tales unidades proporcionadas por dichos

³⁷ Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento...*, *op. cit.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ Chevalier, tal como ya había señalado Asensio, subraya la presencia de muchos cuentecillos en algunos géneros literarios: “la literatura de entretenimiento, como era de esperar, no se queda aparte del movimiento. Numerosísimos son los cuentecillos que salen en el entremés, la comedia y la novela”. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, p. 66.

⁴⁰ A través de los cuales se representa cierta realidad social: “se da la paradoja de que, con tan pequeña información de sus protagonistas, la lectura continuada de cuentecillos de la época nos da un amplísimo aunque superficial muestrario de tipos sociales, con sus costumbres, vestuario, modos de actuar, etc”. Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento...*, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 25. Cotarelo enfatiza aún más esta percepción: “contingente grandísimo han dado a los entremeses los cuentos populares: tan grande que acaso la mayor parte proceda de ellos o los tenga incorporados”. *CE*, p. cxlvii.

⁴² Aunque suele relacionarse al cuentecillo risible con personajes del pueblo. En realidad, según Chevalier, es patrimonio común de toda la sociedad: “No hemos de fiarnos en esto al dudoso testimonio de la comedia española, en la cual dichos cuentecillos casi siempre se ponen en boca del gracioso, sea lacayo o bracero. La comedia, bien lo sabemos, suele ofrecernos una imagen idealizada del caballero. La realidad del siglo fue muy otra. La verdad es que estos cuentecillos eran patrimonio común, de caballeros y clérigos lo mismo que de campesinos”. Chevalier, *Cuentecillos...*, *op. cit.*, p. 17.

cuentecillos, sino que, de hecho, adoptó varias de las estructuras y elementos morfológicos propios de tal género. Tal relación es estructural, temática y funcional:

Se aproximan así el cuento y el entremés por el empleo de asuntos y de personajes comunes, por desempeñar en esencia funciones similares dentro del fenómeno dramático concreto. Se diferencia en la extensión, que permite al entremés admitir a su vez entre las breves páginas que lo componen cuentecillos exentos y se diferencian en un nivel estructural por la muy diversa situación que ocupan dentro de la categoría superior donde se insertan⁴³.

Hasta ahora tal conexión intrínseca no ha sido explorada exhaustivamente. De hecho, al relacionar ambos géneros la crítica suele hacer alusión más bien a las figuras o motivos recurrentes en ambos tipos de textos, por ejemplo, el vejete celoso. No obstante, dicha conexión en realidad tendría que ser efectuada en función de un fenómeno más amplio, en el que se analizara como parte del repertorio de la cultura popular vigente en la época; pues tales elementos no son exclusivos de los cuentecillos risibles, sino que son compartidos por muchas otras expresiones –basta con pensar en la literatura de cordel.

Tratar de establecer la genealogía de las anécdotas, temas, motivos y figuras a partir de los cuentecillos risibles sólo daría una visión parcial del hecho. Quizá tan importante como trazar orígenes o repertorios compartidos es tratar de describir la morfología común a ambos géneros. No hay duda que la forma dialogada de los cuentecillos risibles, señalada por Chevalier, resultó idónea para ser trasladada a la representación teatral. Lo mismo puede decirse del estilo adoptado por tales obras, el cual, dada su finalidad cómica, era de carácter familiar, coloquial y popular. De igual manera, su jocosidad, su final súbito y sorprendente constituyeron elementos esenciales para la construcción de las piezas breves⁴⁴.

De acuerdo con Carmen Hernández Valcárcel, el cuentecillo risible puede actuar de tres formas en la literatura del Siglo de Oro:

Inserto en la obra literaria extensa desempeña funciones muy variadas:

1. Como adorno (divertir).

⁴³ Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992, p. 92.

⁴⁴ Puede decirse que si bien el teatro cómico breve y los cuentecillos risibles comparten una misma tradición de temas, situaciones y personajes, también presentan una relación esencial de carácter estructural entre sus elementos; el estudio de estos géneros contiguos requiere, además de una exploración de los tópicos o figuras constantes en ambos géneros, de una aproximación desde un punto de vista formal que dé cuenta de los elementos morfológicos reiterativos en el teatro cómico breve y los cuentecillos risibles. Aspecto que, sin embargo, no puede ser analizado en este estudio por rebasar sus límites.

2. Calificar a un personaje, protagonista simultáneo de la obra y el cuento (bobo, astuto, etc).
3. Escenificado o novelizado: punto de partida de una escena dramática, etc.⁴⁵

Los géneros del teatro cómico breve y los cuentecillos risibles tienen, como ya se mencionó, una morfología y una funcionalidad similares, pues se insertan en estructuras mayores debido a su brevedad y comicidad. Ya sea que constituyan sólo un adorno, un medio de caracterización de personajes o escenas, o principios de estructuración de otros textos, los cuentecillos implicaban la presencia de una variación en tono y diversificación de temas, figuras y tópicos: “en el fenómeno estético íntegro de una puesta en escena, las loas, jácaras y entremeses funcionaban en el mismo sentido de introducir variedad y presentaban asimismo brevedad y diversidad de tono”⁴⁶. Estructuralmente, además, constituían una especie de suspensión de la comedia o la novela, en la que introducían situaciones que se desarrollaban en otras coordenadas ficticias: “la loa y el entremés serían un material digresivo con respecto a la comedia y a su vez, tanto ésta como las piezas teatrales breves presentan en sus páginas un nuevo estrato de material digresivo constituido por los cuentos”⁴⁷.

Las tres funciones posibles de los cuentecillos a los que alude Hernández Valcárcel pueden ser reducidas a dos, por lo menos en lo que al teatro cómico breve se refiere, pues, al igual que los refranes, los cuentecillos parecen presentarse:

- 1) Intercalados: son insertados en tales piezas con la finalidad de intensificar su carácter cómico, caracterizar de manera ridícula a los personajes o los tópicos de estas obras.
- 2) Representados: constituyen el eje de construcción de la pieza que dramatiza la historia narrada por el cuentecillo.

4.2.1 Cuentecillos risibles intercalados

Son numerosas las piezas de teatro breve en que estas narraciones aparecen, ya sea insertas o amplificadas. Suelen percibirse con mayor facilidad aquellas que intercalan

⁴⁵ Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento...*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁶ *Id.*, *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

cuentecillos, los cuales son reconocidos porque se encuentran fuera de la trama fundamental del texto, por lo que constituyen una especie de suspensión de los hechos representados, en cuanto suponen la narración de una anécdota ubicada temporal y espacialmente fuera del escenario. En este caso, los cuentecillos risibles, como en otros textos en los que se presentan, suelen cumplir, como ya se mencionó, dos funciones:

- 1) Son ilustrativos con respecto al tema o los personajes de la pieza.
- 2) Constituyen un recurso risible, cuya finalidad es acentuar el carácter cómico del texto.

El caso más paradigmático se encuentra en el entremés *Los pareceres*, de Quiñones de Benavente. En dicha pieza, el relato breve se inserta casi al inicio de la obra sólo con la intención de subrayar la comicidad de la obra. El relato, aunque con cierta correspondencia con la situación representada, supone una relación de hechos extraescénicos, cuya finalidad es subrayar la simpleza de Quiteria:

LICENCIADO: Eso parece a un hombre, que prestado
 pidió un jumento a cierto licenciado,
 y excusándose dijo: “Perdonadme,
 que no está en casa el tal asnificante”;
 y el asno rebuznó en el mismo instante.
 Dijo el amigo: “¿No es el que rebuzna?
 Pues ¿cómo me decís que no está en casa?”
 Y el dueño respondió con grande cólera:
 “¡Cuerpo de Dios con vuestro desatino!
 ¿Quién es más de creer yo u el pollino?
 (CE, p. 698)

Ninguna otra función cumplirá este cuentecillo en la totalidad de la trama. Únicamente actúa como un intertexto que caracteriza a los personajes al correlacionarlos con ciertos motivos y figuras de la tradición popular por medio de una breve narración cómica.

Un caso particular dentro de los cuentecillos intercalados es el relato que se presenta en el entremés de *Los Mirones*. Dicha pieza en sí es bastante singular, pues no se da una verdadera representación de una anécdota, sino que está construida a partir de una serie de relatos sobre hechos y situaciones jocosas observadas por la Cofradía de los Mirones. Entre las anécdotas que se narran para deleite de los espectadores se encuentra un cuentecillo, que en contraposición a otros, no es tan breve, sino que se solaza en la relación de la trama. El

narrador no escatima en proporcionar numerosos detalles, así como en entrar en situación ya muy avanzada la historia. Además, a diferencia de casi todos los relatos insertos, nada tiene que ver con la representación, ni es ilustrativo de las situaciones del entremés; por el contrario, se encuentra totalmente ajeno a lo que sucede en el escenario y su única razón de ser pareciera encontrarse en su jocosidad.

La explicación de tan inusual narración pudiera ser producto del objetivo de la Cofradía de los Mirones, pues no importa la extensión de lo relatado como el que sea una situación asombrosa y fuera de lo cotidiano:

DON FRANCISCO Hartos conozco yo en Sevilla que sólo tienen de viejos los años y la prudencia. Si no traslado a mi vecino Benito de Chinchilla. Bien lo conoce Don Diego: llega a casi ochenta años; y no hay hombre en lo mejor de su edad que no sea más agradable ni de mejor conversación. Yo me le suelo llevar algunas veces en coche, por sólo pasar bien una tarde. Este jueves pasado nos apeamos del coche junto a la puerta del osario, para hacer un poco de ejercicio. Y habiendo el buen viejo caminado un gran rato con el denuedo que yo, me dijo que nos sentásemos un poco; y con bonísima gracia, después de haber descansado, me comenzó a decir estas razones: “Ora, Señor don Francisco, enséñeme vuesa merced, pues me quiere bien, con quiénes; cómo y de qué he de tratar en esta edad: porque, juro a San Pedro, que he perdido la esgrima en esta parte. Si soy en mi trato viejo, como lo soy en los años, huyen de mí como el diablo, y si soy mozo, burlan de mí. Si trato con mozos, me llaman viejo verde; si con viejos, andamos siempre en porfías; y no soy señor de decir por entretenimiento una mentira que no me la saquen a la cara. Algunos ratos pienso en esto y casi me voy a amohinar. Pero consuélome luego con ver que estos duelos se recompensan con los bienes que por otra parte me ha acarreado la vejez; porque después que me voy metiendo á viejo, veo más, puedo más, mando más, orino más alto y me siento mejor”. Yo, entonces, como ha muchos días que conozco el buen gusto del hombre, entendí luego que tenía misterio estas palabras, por tretas; y róguele que me declarase estas cinco comodidades do que gozaba después de entrado en edad. –“Yo se lo diré a vuesa merced, respondió el viejo. Veo más, porque antes, si vía un hombre, no vía más que a un hombre solo; pero agora, si no es que me pongo los anteojos, me parece que veo tres o cuatro. Puedo más, porque antes bajaba de un caballo, dejando la silla en su lugar: pero agora me la traigo para mí todas las veces que me apeo. Mando más, porque antes con una voz sola mandaba yo una cosa y se hacía y agora es menester que la mande seis veces para que venga a

hacerse. Orino más alto, porque antes apenas me orinaba en los tobillos, y agora me orino en las rodillas. Y al fin me siento mejor, porque de mejor gana estoy sentado que en pie, como agora lo ve vuesa merced, que he deseado sentarme”. Reímonos un rato de la declaración; y dando y tomando en otras cosas, parte de burlas y de veras, pasé la tarde con él apacibilísimamente.
(CE, p. 169)

De una manera un poco distinta opera el cuentecillo risible intercalado en el entremés de *Los cuatro galanes*, en el que dos mujeres se lamentan del trato de sus pretendientes, quienes resultan enfadosos y desatentos. En esta pieza, la narración corta funciona como ejemplo ilustrativo de la rudeza y la falta de educación de los supuestos galanes. Sin embargo, el papel desempeñado por el cuentecillo va más allá, pues se encuentra en estrecha relación con lo representado, por lo que constituye, además de un elemento de adorno demostrativo, un componente estructural, cuya funcionalidad es delinear, al mismo tiempo que se burla, la imagen de cierto tipo de relaciones:

FABIA: Están los hombres ya tan acabados,
que no dan sino coces y bocados.
MATEA: Ni aun eso; que riñendo cierto día
con un molde de aquestos galancetes,
me amenazó un nublado de puñetes:
y respondiendo yo: “Pues llegue y démelos”,
me dijo: “!Voto a Cristo!, palabrería,
que si no fuera dar, que te los diera”
(CE, p. 519)

Otro cuentecillo que funciona caracterizando con mayor precisión a un personaje se encuentra en el entremés *Las malcontentas*, en el que la narración breve establece una analogía entre la vida de una doncella y un conocido cuentecillo:

DOCTOR: Dice Galeno, epístola primera,
que un fraile tenía un bote de perada
porque en él estuviera más guardada
Tápole de un papel que decía
“Conserva de purgar”. Leyóle un día
el compañero, alzó el papel, mirólo,
y vio que era perada y manducólo.
Volvió el papel y puso allí muy listo:
“Padre, ya la perada habemos visto
y hizo muy mal tenella disfrazada,
que me quise purgar, y era perada.”
Paréceme, por más que te disfrace,

QUITERIA: Es como un religioso que lloraba
 tiernamente de ver quemar a un hombre,
 que oyendo los sollozos, dijo: “Padre,
 ¿no lloro yo, que soy el que se abrasa,
 y llora él, que ha de volverse á casa?”
 (CE, p. 527)

El cuentecillo alecciona sobre la incoherencia de quien no comprende con claridad las situaciones que le son ajenas, pero su función va más allá porque poco a poco este relato se asimila a la trama de dicha pieza. Así, el papel estructurador de tal narración va siendo revelado conforme se va desarrollando la anécdota; ya que, de criticar a los murmuradores, Pedro, el marido de Quiteria, pasa a ser un murmurador feroz.

Otro caso particular es el entremés de *El doctor y el enfermo*; en dicho texto se presentan tanto cuentecillos que sólo son intercalados como aquellos que son asimilados en la estructura general de la obra. En esta pieza, con la finalidad de subrayar la caracterización de la figura de médico, se recurre al estereotipo formulado en diversos cuentecillos risibles sobre dichos personajes de la época. En tal entremés son tres las narraciones cortas que se intercalan. Como es de esperarse, en todas ellas el protagonista es un médico y, también, las tres se burlan y hacen escarnio de su impericia, su avaricia y su falta de ética.

En el primer cuentecillo risible, narrado además por el simple –criado del médico en cuestión–, se pone en duda la capacidad real de esos personajes para curar a los enfermos. En su discurso puede percibirse la imagen negativa de los médicos a quienes se acusa de siempre recetar los mismos remedios: “y al fin viene a parar vueso discurso / en sangrar y purgar y echar ventosas” (CE, p. 601). Visión que es confirmada por la cultura popular que retrata tal concepción en un cuentecillo:

MORMOJÓN: Llamaron a un doctor para un enfermo,
 y dijo: “Mientras hago que me ensillen
 la mula, vaya y diga que le sangren”.
 (CE, p. 601)

La fijación del estereotipo es acentuada en las dos siguientes narraciones intercaladas. En una de ellas se subraya la inmoralidad de esos sujetos, quienes van en contra incluso de los preceptos cristianos, los cuales para su beneficio esperan contar con numerosos enfermos –aunque eso implique el sufrimiento y el dolor de otros. De nuevo, el

espectador se enfrenta a una figura caracterizada por medio de rasgos reprobables que sólo pueden caer en la esfera de la vileza y lo bajo, propios del género cómico y su crítica a los defectos y vicios humanos:

MORMOJÓN: Viene el doctor a casa a medio día;
dice desde el portal: “Doña María,
¿ha venido a buscarme alguien, señora?
“No, señor”, le responde; y él la dice:
“No les dé Dios salud, que si ella falta,
me vendrán a buscar, como deseo”.
(*CE*, p. 601)

La última narración, a la vez de confirmar la visión de la época sobre dicho personaje, anticipa el final del entremés, así como la estructura total de la pieza, pues no sólo se burla de la figura del médico, sino que actualiza la construcción del burlador-burlado, la cual será el hilo narrativo del entremés en cuestión. En el texto analizado, el médico se propone despojar de sus riquezas a un supuesto indiano, pero éste es tan sólo un fingido enfermo que escapa con la hija del médico. Así, el final esperado por el protagonista es el contrario, tal como sucede en el cuentecillo, en el que el supuesto reconocimiento de su sabiduría resulta en la demostración de su torpeza y necesidad:

MORMOJÓN: Dicen que había un doctor de media talla,
que para acreditarse en el oficio,
dando de que era sabio algún indicio,
siempre que visitaba algún enfermo
miraba si en el suelo había caídas
cortezas de melón o de granada,
y tomándole el pulso al tal doliente
le decía, mostrándose sapiente:
“Vuesa merced ha comido...” lo que vía,
y con esto su fama se extendía.
Pues viendo un día cerca de la cama
unas pajas de bálago, al enfermo
le dijo mesurado y muy fruncido:
“Vuesa merced albardas ha comido”
(*CE*, p. 602)

En este caso, la relación estructural entre cuentecillo y pieza breve no es tan evidente, sino que debe ser reconocida a partir de ciertas analogías no siempre manifiestas directamente.

No son pocos los cuentecillos intercalados en el teatro cómico breve⁴⁹. Su presencia es más o menos reconocible porque, entre otros aspectos, implican una suspensión temporal que actualiza personajes, espacios y acciones distintos a los de la representación, aun si están en estrecha conexión con la pieza en que se insertan.

4.2.2 Cuentecillos risibles representados

Existen, además, otras obras en las que los cuentecillos pasan a formar parte de la obra representada, no sólo constituyen un elemento intercalado, sino que son efectivamente desglosadas en la trama. Así sucede en el entremés *Los habladores*, atribuido a Cervantes, en el que, de hecho, la primera parte de la pieza constituye la representación de un muy difundido cuento risible:

ROLDÁN: ¡Ah, caballero! ¿Es vuesa merced procurador?

PROCURADOR: Sí soy; ¿Qué manda vuesa merced?

ROLDÁN: ¿Qué dinero es ése?

PROCURADOR: Dámele este caballero para pagar la parte
 Quien dio una cuchillada de doce puntos.

ROLDÁN: ¿Y cuánto dinero es?

PROCURADOR: Doscientos ducados.

ROLDÁN: Vaya vuesa merced con Dios.

PROCURADOR: Dios guarde a vuesa merced.

ROLDÁN: ¡Ah, caballero!

SARMIENTO: ¿A mi, gentil hombre?

ROLDÁN: A vuesa merced digo.

SARMIENTO: Y ¿qué es lo que manda?

ROLDÁN: Cúbrase vuesa merced, que no hablaré palabra.

SARMIENTO: Ya estoy cubierto.

ROLDÁN: Señor mío, yo soy un pobre hidalgo, aunque me he visto en honra. Tengo necesidad, y he sabido que vuesa merced ha dado doscientos ducados a un hombre a quien habrá dado una cuchillada; y por si vuesa merced tiene deleite en darlas, vengo a que vuesa merced me dé una adonde fuere servido, que yo lo haré con cincuenta ducados menos que otro.

SARMIENTO: Si no estuviera tan mohino, me obligara a reír. ¿Vuesa merced dícelo de veras? Pues

⁴⁹ Algunas de las piezas en las que también aparecen cuentecillos son: *Las viudas* (CE, p. 187), *El borracho* (CE, p. 562), *El amor al uso* (CE, p. 631), *Los coches* (CE, p. 653), *Los dos alcaldes encontrados (segunda parte)* (CE, p. 663), *Los alcaldes (quinta parte)* (CE, p. 675), *El doctor sanalotodo* (CE, p. 703), *El amolador* (CE, p. 752), *De las dos letras* (CE, p. 769), entre otros.

venga acá; ¿piensa que las cuchilladas se dan sino a quien las merece?

(CE, p. 47)

Suele percibirse, sin embargo, que a pesar de formar parte de la estructura de dicha pieza, en realidad no logra integrarse en la totalidad de la misma, sino que pareciera estar refundida con otro asunto, por lo que en cierto momento se percibe como un fragmento de alguna manera inconexo con respecto a la totalidad de la pieza.

Un caso similar se encuentra en el entremés *La venta*, de Quevedo. En esa pieza se dramatiza uno de los cuentecillos que concentra todas las características atribuidas al estereotipo del ventero:

ESTUDIANTE: ¿Por cuatro albondiguillas como nueces
me pide veinte cuartos,
y ayer hizo ocho días
por cuatro albondiguillas como el puño,
me llevó tres cuartillos?

GRAJAL: Sí haría,
mas pero no se muere un asno cada día.
(CE, p. 170)

Como en el ejemplo anterior, esta narración no forma parte de la estructura total de la pieza, sino que funciona como un intertexto que actualiza la concepción popular de la venta y del ventero.

Hay entremeses, sin embargo, en los que el cuentecillo, como ya se mencionó, es el principio estructurador de toda la pieza. Tal es el caso del entremés *La prueba de los doctores*, de Alonso Castillo Solórzano, en el que se reproduce una conocida narración de la época:

A un tabernero de Toledo habíanle traído una carga de buen vino. Compró un orinal nuevo y echó en él hasta un cuartillo. Y pasando por allí un médico, no muy experimentado, le amostró el orinal. El médico le dijo que tenía, cuya era aquella orina, muy diversos humores y había menester remediarle luego. El tabernero le tomó el orinal de la mano y bebió todo el vino, diciendo:
—Andad mucho de enhoramala para quien os la amostró, que yo basto para hacer esta cura.

Dicho relato es escenificado casi de manera literal. Sin embargo, las pequeñas variaciones que presenta son muy significativas porque no es uno el médico puesto a prueba, sino tres. Tal modificación acentúa la comicidad de la escena, pues la ineptitud y

estulticia de los médicos se multiplica y pone en evidencia, por medio de sus particulares observaciones, su insólita ignorancia:

RIBETE: Que esto nos dice la orina.
 GINÉS: Juro a Dios que ella les miente,
 o que ellos están sin seso,
 pues que de orina no entienden.
 ¿Es ésta que tengo aquí? (*Muéstrasela*)
 RIBETE: La misma.
 GINÉS: Pues ella vuelve al
 cuerpo del que salió.
 MATANGA: ¿está loco?
 REBENQUE: Él se la bebe. (*Bebe el vino*)
 GINÉS: señores protoidiotas,
 esta orina, orinó en Yepes
 el cuerpo de una tinaja,
 y cada cuartillo puede
 resucitar cuatro muertos.
 ya examiné sus caletres,
 tan doctos, que es compasión
 que a galeras no los echen.
 (*CE*, p. 317)

Un caso similar es el del entremés *Los huevos* basado en un cuentecillo que reproduce un motivo recurrente: la terquedad de la mujer casada. Tópico que ya se encuentra en el paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda y también es retomado por otros autores, por ejemplo en el entremés de *La torda*⁵⁰. En *Los huevos*, el cuentecillo dramatizado, según señala Chevalier, es aquel en que:

Habiendo traído el marido cinco huevos a casa, riñen los esposos sobre quién de los dos los ha de comer tres huevos y quien dos. Finalmente, amenaza la mujer con dejarse morir y se hace la muerta. Cuando la van a echar en la sepultura, salta del ataúd gritando: “¡Tres tengo de comer!”⁵¹.

En la pieza analizada, la discusión no es por la cantidad de huevos, sino porque la mujer no quiere cocinarlos y luego porque no quiere comerlos. Lo absurdo e hiperbólico de la situación hace uso de todos los recursos verbales y escénicos para explotar la comicidad del cuentecillo. En este sentido, los personajes y las acciones que efectúan se encuentran en un tono totalmente deformado lo que los hace mucho más ridículos:

GILA: Menga, que te enterrarán

⁵⁰ Emilio Cotarelo, *op. cit.*, p. cxlvii.

⁵¹ Máxime Chevalier, *Tipos cómicos...*, *op.cit.*, p. 62.

si no los comes.
 MENGA: No harán.
 SACRISTÁN: Tené de ese cuerpo humano.
 No hay que aguardar aquí más.
 Pues todo va ya rompido. (Váse.)
 (Cogen el cuerpo en hombros y vuelven
 a cantar los clérigos, y cuándo habla
 Menga, tropezando unos con otros se van
 huyendo de miedo haciendo cruces.)
 MENGA: Yo los comeré, marido.
 ¡Vade retro, Sátanas!
 TODOS: ¡Jesús, Jesús! ¡Fuera, fuera!
 BENITO: ¿Comeréislos?
 MENGA: Sí, sí, sí.
 BENITO: ¿Cuántos huevos?
 MENGA: ¡Ay de mí!
 Más de una canasta entera.
 (CE, p. 154)

Un caso aparte son tres de los entremeses cervantinos: *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas*. En los tres casos, las piezas breves provienen de cuentecillos, cuya anécdota ha sido transfigurada de narrativa a dramática. Del primero de ellos se sabe que su origen “es un cuento popular muy antiguo que, con variantes de medio, se halla en las literaturas orientales, forma uno o más *fabliaux* franceses de la Edad Media, y en los cuentos italianos del siglo XVI”⁵². Del segundo se conoce que fue recogido en la colección de *Cuentos populares españoles* de Aurelio M Espinosa. Y, por último, del tercero se tiene referencia que “usaron ficción semejante para castigar la vanidad y soberbia cortesana ya los cuentistas orientales, como aparece del *Ejemplo XXXII del Conde Lucanor*”⁵³.

Los relatos originales no son lo esencial en la comprensión de estas tres piezas, pues en ellas Cervantes reelaboró y reformuló tales cuentecillos con tal originalidad que se instituyeron en modelos de las piezas breves por lo excepcional de su estructura, lenguaje, personajes y tópicos. En todos y cada uno de esos textos, el material provisto por los cuentecillos alcanza una expresión cómica intensificada por los códigos propios del

⁵² Emilio Cotarelo y Mori, *CE...op. cit.*, p. lviii. El mismo autor hace referencia a pie de página a la antigua tradición de este cuento que va de Poggio, a las *Fabliaux* y hasta Aristófanes en sus *Tesmofarias*.

⁵³ *Ibid.*, p. 99. Aunque hay que destacar que, a diferencia de los otros dos entremeses: “más que dudosas son las raíces folclóricas del entremés. Archer Taylor apuntaba que *Los vestidos nuevos del emperador* era un cuento de tradición escrita y no oral”. Maxime Chevalier, *Cuento tradicional...*, *op. cit.*, p. 99.

entremés. Así, la burla al marido cornudo en *La cueva de Salamanca*⁵⁴ y *El viejo celoso* constituyeron el germen de innumerables piezas cómicas breves, que copiaron no sólo el motivo y los personajes, sino la singular dramaturgia de tales obras. En el mismo sentido, aunque con un tema totalmente distinto, los convencionalismos sociales y lo ridículo de algunos personajes y sus particulares cosmovisiones encuentran una expresión privilegiada en *El retablo de las maravillas*.

Estos tres entremeses constituyen un paradigma de la estructuración de estas obras a partir de un cuentecillo risible. No obstante, la filiación es apenas uno de los elementos particulares de los universos literarios y sociales construidos en dichos textos, cuyas resonancias formales, estilísticas y funcionales han dado lugar a numerosos estudios.

Además de los entremeses cervantinos, existen otras piezas en las que también se escenifica un cuentecillo risible. En este caso, toda la pieza constituye la dramatización de la anécdota narrada en dichos relatos. En el caso del corpus analizado, “el entremés de *Un viejo que es casado con una mujer moza* [...] escenifica el cuento folklórico del árbol encantado (Aarne-Thompson, 1423) referido en el *Decamerón*” y “El entremés de *Los sordos* [...] desarrolla el conocido cuento folklórico de los diálogos disparatados de una familia de sordos que hablan sin entenderse”⁵⁵.

El entremés de *Un viejo que es casado con una mujer moza* dramatiza un triángulo amoroso innumerables veces representado, cuyos actores son una joven esposa, un anciano marido y un guapo galán. No hace falta decir las múltiples piezas que se derivan del cuentecillo risible subyacente a tal pieza, el cual, además no es repertorio exclusivo de esta serie genérica, pues fue escenificado por otras dramaturgias, entre las que destaca *La commedia dell'arte*⁵⁶.

⁵⁴ La importancia, por ejemplo, puede encontrarse en las numerosas imitaciones que tuvieron: “Quiñones de Benavente, en *El dragoncillo* de Calderón; en otro de Coello Rebello; en otro de Suárez de Deza; en el de *Fortunilla*, impreso anónimo en el *Pensil ameno*, de 1691; en *El astrólogo tunante*, de Bances Candamo; en *El molinero*, impreso a principios del siglo XVIII, y en *El soldado exorcista*, de D. Gaspar de Zavala y Mora”. *Op. cit.*, p. lviii.

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ “Su argumento le viene dado de la Jornada X del *Decamerón*. Presenta el clásico triángulo de personajes de todo entremés erótico: el Vejete, la Mujer malmaridada y el Galán adúltero, representado aquí por un doctor [...] El juego desarrollado por estos personajes es fiel correlato de un *soggeto* de la *commedia del'arte*”. Javier Huerta Calvo, *Teatro breve...*, *op. cit.*, p. 103.

Por su parte, el entremés de *Los sordos* escenifica la imposibilidad de comunicación debido a la sordera de algunos personajes. Todo el texto se construye sobre este tópico, el disparate y el equívoco son constantes cómicas:

Mujer 1ª: ¡Oh, maldigo mi estrella!

Mujer 2ª: ¿Qué ha preguntado? ¿Qué si soy doncella?

Diga que sí.

Mujer 1ª: Yo echo por esos trigos.

Mujer 2ª: Sí, y lo podré probar con cien testigos.

(CE, p. 844)

Si bien los cuentecillos risibles son más frecuentes en los entremeses, también otros géneros del teatro cómico breve aprovechan estas expresiones. Hay varias loas que se estructuran en su totalidad a partir de tales narraciones. La loa 126 de la colección de Cotarelo⁵⁷ constituye, a excepción de los últimos cuatro versos, un cuentecillo que, además, es una forma de interpelar al público que tendrá que decidir, a partir de la anécdota, si la obra es tan valiosa y exquisita como los dátiles, o no tanto como los higos de la historia relatada. El mismo procedimiento será utilizado en las loas 155 y 156. Como en el texto anterior, se trata de narraciones de un suceso risible a partir de un cuentecillo.

Por último habrá que mencionar, que por pertenecer a un repertorio común a los escritores y a los espectadores, a veces la traslación se efectúa por medio de una mera alusión, en la que se cambian personajes y situaciones. Tal posibilidad sólo puede ser efectuada en textos de amplia difusión y con cierto reconocimiento inmediato, pues de lo contrario no se podría percibir con claridad el intertexto que se pretende representar. Tal es el caso del entremés *La barbera de amor*, en el que las figuras y situaciones originales han sido metamorfoseadas con la misma intención cómica, pero con un significado un tanto distinto:

ÁGUEDA: ¿Cómo se te cayó aquesa almohadilla?

BEATRIZ: De esta manera.

(*Deja caer la otra*)

(CE, p. 752)

Esta dramatización y su comicidad sería muy difícil de descifrar sin la identificación del relato al que se refiere. Sin duda, el autor contaba con el conocimiento de dicha anécdota por parte del público, cuya innovación no era obstáculo para reconocer la escena y

⁵⁷ Véase CE..., *op. cit.*, p. 401.

su finalidad cómica. La versión completa del cuento aclara al lector actual, no sólo el hecho representado, sino también su comicidad:

El duque del Infantazgo envió al conde de Saldaña un pavo entre dos platos de vidrio de Venecia, muy ricos, que estimaba en gran precio. Descubriendo el paje el pavo delante del conde, quebró el un plato. El conde envió a suplicar con su mayordomo no hubiese su señoría enojo, que por su causa se quebró, sabido por el duque, preguntó al paje, muy airado:

-¿Cómo lo quebraste?

Soltando el plato de la mano, que traía, en el suelo, respondió:

-Así se me quebró⁵⁸.

Sin duda, debe existir un numeroso conjunto de piezas cómicas breves que emplean este recurso, pero lo oscuro de las referencias hace muy difícil su descubrimiento. No es de extrañar que sólo la gran erudición y minuciosa investigación de Chevalier dé noticias de algunos de ellos. En el entremés *El doctor rapado*, Pedro de Morla, usa un difundido cuentecillo para caracterizar a su protagonista:

DOCTOR: Yo apeo, señores míos,
y metan la mula dentro,
que yo sé que ella puede
el día de hoy, mano a mano
curar con otro doctor.

(*CE*, p. 216)

El relato tradicional al que refiere es aquel en que “un enfermo está esperando al médico. Entra una mula en casa. Se ríe el enfermo, expulsando la postema que lo ahogaba⁵⁹”. La idea de que cualquier animal sabe más que un médico parece que fue muy popular en la época, pues actualizaba de inmediato la caracterización satírica de ese personaje tipo. De hecho, tal cuentecillo debió haber sido muy difundido pues, según Chevalier, también se encuentra aludido en el entremés *Las malcontentas* y en el entremés cantado *El doctor*. En el primero, el doctor afirma: “que puede ser doctor cualquiera mula” (*CE*, p. 708), mientras que en el segundo Bezón asevera: “yo no sé más que mi mula” (*CE*, p. 586).

En todos estos casos el necesario conocimiento del público del cuentecillo referido es esencial, pues, aunque cómicos por sí mismos, muchos de ellos presuponen la

⁵⁸ Máxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales...*, op. cit., p. 78.

⁵⁹ *Id.*, *Tipos cómicos...*, op. cit., p. 22.

complicidad del lector, cuyo reconocimiento de tales narraciones intensifica la comicidad de la escenificación de las mismas⁶⁰.

A ello habría que sumar que el repertorio de los cuentecillos risibles, trasladado al teatro cómico breve, no se limita a las anécdotas de los mismos, sino que puede percibirse una gran cantidad de personajes, tópicos, situaciones y temas cuyo origen son estas narraciones. Estos elementos cruzan todos los géneros del teatro cómico breve, los cuales aprovechan tal materia por la afinidad funcional y morfológica entre ambas clases de textos.

Como ha podido observarse, los cuentecillos risibles son integrados de muy diversas maneras en las distintas piezas de teatro cómico breve que hacen uso de tales intertextos. La intercalación, como ya se señaló, es un procedimiento común que, sin embargo, en pocos casos sólo actúa como un mero elemento agregado sin conexión alguna con la totalidad de la pieza.

Es evidente, de acuerdo con los textos analizados, que son pocas las obras en que los cuentecillos sólo se encuentran incorporados de manera aislada con respecto a lo representado. Aunque, en muchos casos suponen una suspensión extraescénica, ésta sólo suele ser momentánea porque, en general, son relacionados con los hechos representados o con la estructura misma de las obras en que se presentan.

Es incuestionable que muchas de esas narraciones adoptan una función que trasciende la mera traslación de anécdotas, motivos y figuras de un género a otro. Se ha podido comprobar que casi en la mayoría de las obras analizadas, los cuentecillos risibles operan sobre la morfología de las piezas en que son integrados. El papel formal que pueden ostentar llega incluso a constituir el eje estructurador de algunos de esos textos dramáticos, por lo que las funciones que en principio se les habían adjudicado apenas si son un incipiente esbozo de toda su potencialidad en el teatro cómico breve, en el cual aparecen en numerosos textos⁶¹ con diversas funciones.

⁶⁰ De acuerdo con Chevalier, este procedimiento es también común en los entremeses de Cervantes, pues en *La Cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas* se hace alusión a por lo menos tres cuentos: uno sobre Antonio de Nebrija, otro sobre el estafador que hacía pensar que iba a hacer llover y uno más sobre la ineptitud de los jueces que elegían sentencias al azar diciendo: “Dios te la depare buena”.

⁶¹ Cotarelo enumera una serie de piezas breves derivadas de cuentecillos risibles que no ha sido posible consultar: *El gigante*, *El hambriento*, *La burla del ropero*, *El sastre*, *El agujetero fingido*, *La burla de los capones*, *Las cuatro sobrinas*, *Los gansos*, *Del gañán*, *Los ciegos*, *La muela*, *Las burlas de las botas*, *La torda*, *El traspaso de la pena*, etc., Véase, *CE*, pp. cxlvi-cxlviii. También Chevalier menciona algunos de los

4.3 Pullas

A pesar de la importancia de este fenómeno lingüístico en la literatura del Siglo de Oro, ni la definición ni la etimología⁶² de la palabra *pulla* han sido esclarecidas de manera satisfactoria. Por si esto fuera poco, los escasos estudios dedicados a dilucidar la naturaleza de esta forma verbal, apenas si han apuntado algunos de los diversos aspectos implicados por tal tipo de expresión.

En el *Diccionario de Autoridades*, la pulla cuenta con dos acepciones. Primero es definida como una “palabra o dicho obsceno” empleada en los caminos, en ámbitos rústicos y en la época del Carnaval⁶³. El segundo significado de este vocablo es mucho más amplio, pues “se toma también por expresión aguda y picante dicha con prontitud”⁶⁴. Ambas concepciones adolecen de una gran ambigüedad porque no establecen con precisión los límites de tal hecho verbal, sino que, por el contrario, presuponen cierta indeterminación que no parece fácil de aclarar.

La confusión presupuesta parece residir fundamentalmente en dos cuestiones: una de naturaleza formal y otra de carácter semántico. En principio habrá que señalar que la pulla carece de una estructura específica, la cual no permite identificarla por su naturaleza morfológica. A esta indeterminación se suma una cierta imprecisión semántica en su definición, que hace casi imposible deslindarla del mote⁶⁵, el insulto o la frase ingeniosa; a

que tiene noticia: *Ir por lana y volver trasquilado, Los locos, Este lo paga, La reliquia, La respondona, El sacristán Bonamí, El amigo verdadero. Folklore y literatura...*, op. cit., pp. 85-88.

⁶² Parece ser Crawford quien inicia la discusión al respecto. Este autor propone que tal vocablo se deriva de un “*ficus, pulla* ‘figue mûre’ en comparant l’esp. *dar una higa* qui se trouve dans unes de ces tançons populaires”. Más tarde Spitzer cuestionará tal origen y, aunque tampoco lo resuelve, propone que “le sens primitif de *pulla* est ‘pointé’, ‘saillie’”, como lo demuestra la posterior evolución de “pointé”, que se convirtió en “invective” e “injure”. “Echarse pullas”, *Revista de Filología Española*, 10 (1923), p. 373. Ante la indeterminación, Maurizi prefiere definir, más que trazar, el origen de tal vocablo: “sous le terme de ‘pulla’, dont l’étymologie apparaît comme incertaine, on entend généralement l’idée d’injure blessant propre à offenser celui à qui elle est adressé”. *Théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Universidad de Provence, Provence, 1994, p. 177.

⁶³ Este tipo de expresión es usada por “los caminantes, quando se encuentran unos a otros, u a los labradores que están cultivando los campos, especialmente en los tiempos de siega y vendimias. Y también se suele usar entre las familias por burla de las carnestolendas”. s. v. *pulla, Autoridades*.

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ El mote está aquí incluido dentro del estudio de la pulla, ya que “primas hermanas de los motes que apuntan a una persona son las pullas”. Maxime Chevalier, “Estudio preliminar”, en *Floresta...*, op. cit. p. xx. Si bien es cierto que constituye un género aparte, pues ya en el *Tesoro de Covarrubias* se define como: “dicho agudo y malicioso, que en latín llamamos *dicterium*”, s.v. *mote* y que consiste, según el *Diccionario de Autoridades*,

la par que se tiene que considerar toda una serie de códigos socioculturales que nos permitan esclarecer los contextos en que funcionan como “expresiones obscenas”.

Dos cuestiones se imponen en el análisis de las pullas, una de carácter morfológico, otra de carácter semántico. La conjunción de ambos aspectos de dicho mecanismo verbal permitirán desentrañar los procedimientos a partir de los cuales se construyen. No se debe olvidar, sin embargo, que el examen de estos dos elementos será llevado a cabo en función de que presenten una intencionalidad cómica, propiedad que será indispensable para ser incluidas en este estudio.

4.3.1 Morfología de las pullas

Tras un primer acercamiento, es evidente que la pulla carece de una forma verbal específica, pues lo mismo puede estar compuesta por una sola palabra que por un conjunto de elementos lingüísticos de una extensión muy variable. Aunque este hecho no es un problema en sí mismo, condiciona el análisis de este tipo de expresiones al tener por ello que considerarse distintas variables lingüísticas. De esta manera, será diferente el examen de una pulla como la expresada en la frase: “¿Qué dices, *bestia*?”⁶⁶, al de otras que más bien son una retahíla de pullas:

BRÍGIDA: Sacristán estantigua, ¿Qué me quieres?
 Coco de las mujeres,
 foserero de los más amigos,
 tarasca universal de los bodigos,
 tumba de honras, apura vinajeras.
 (Pedro Calderón de la Barca, *Entremés del sacristán mujer EJM*, p. 125)

De acuerdo con el número de sus componentes, Françoise Maurizi clasifica en tres diferentes tipos las posibles variantes de la pulla:

Elle peut aller de l’invective extrêmement brève à la formule plus longue de la malédiction. C’est ainsi qu’elle peut se présenter sous la forme:

en una “comparación hecha con gracioso modo, de una cosa u otra por la similitud que tienen entre sí”, s. v. *mote*, no hay duda que comparte formas y funciones con la pulla, pues al igual que ésta caracteriza de forma degradante a los sujetos u objetos que refiere, por ejemplo: “A uno que tenía más de dos colmillos en la parte de arriba dijo Alonso Carrillo que traía las quijadas sobre dos muletas como tullido”. Maxime Chevalier, “Para una historia de la agudeza verbal”, *Edad de Oro*, 13 (1994), p. 26.

⁶⁶ Jerónimo de Cáncer, *Entremés famoso de los putos, TB*, p. 232.

1. de un mot.
2. d'une série de syntagmes nominaux qui donne a la séquence un aspect cumulatif et progressif.
3. d'un ou de plusieurs énoncés formés de syntagmes nominaux et verbaux et d'éléments de relation qui peuvent s'entendre sur plusieurs vers, voire une strophe.⁶⁷

En el teatro cómico breve, las tres formas citadas son muy comunes; por lo que no se podría establecer de manera tajante el dominio de alguna de ellas sobre las otras. Puede decirse, sin embargo, que la presencia de una u otra transforma la fisonomía del texto; por ejemplo, cuando la pulla está formada por una sola palabra, a menudo se confunde con el insulto y sólo la creación léxica permite particularizarla: “¿qué quieres aquí, *bestiaza*?”⁶⁸.

Cuando la pulla está formada por más de un elemento también suelen presentarse diferencias. Algunas de las pullas construidas a partir de sintagmas nominales son en general menos complejas y con frecuencia también recaen en el terreno de la injuria poco elaborada y más bien literal:

MOZO: ¿Rabiar no te ha de dar,
don bellaco chocarrero?
POBRE: Anda, bellaco alcucero,
no tabones que so color de oraciones
andas el mundo robando.
(*Entremés de un ciego, un mozo y un pobre muy gracioso, TB, p. 102*)

Esta misma forma puede adoptar un diseño menos simple y poner en juego diversos recursos y categorías gramaticales con la finalidad de recalcar la capacidad creativa para insultar al otro:

POBRE: Anda, fardel de malicias,
saco lleno de codicias,
que Dios te dará tu pago.
(*TB, p. 99*)

A veces se da la combinación de pullas con un solo elemento y otras con diversos componentes. En tal caso, se combinan las distintas posibles estructuras para acumular injurias:

ESTUDIANTE: Ladrón, protoladrón, archiladrillo
y tátara Pilatos,

⁶⁷ Françoise Maurize, “Langue et discours: la *pulla* dans le théâtre; de la fin du XVème-Debut du XVIème siècle”, *Voces*, 4 (1993), pp. 97 y 98.

⁶⁸ Jerónimo de Cáncer, *Entremés famoso de los putos, TB, p. 232.*

casamentero infame
de estómagos y gatos...
(Francisco de Quevedo, *La venta*, TB, p. 170)

Su efecto es además intensificado por la creación léxica. Al derivar, por medio de prefijos y sufijos otras formas del mismo insulto *ladrón*, la pulla combina dos procedimientos con intencionalidad cómica.

Aunque, como se mencionó, no hay una forma dominante de la pulla, puede percibirse un grado superior de elaboración en aquellas estructuradas a partir de sintagmas nominales y verbales. En este tipo de expresiones, la acumulación progresiva de ofensas provocativas se encuentra condicionada por cuestiones de orden gramatical, lo que hace evidente la necesidad de un artificio, que coincide con un objetivo cómico para encadenarlas:

BARBERO: Chupa reponsos, que las vidas cuentas;
cuervazo que de cuervos te alimentas;
costal de cuco, ganapán sudado,
cara de alcaparón avinagrado,
blandón de entierro, molde de mulatos
(Juan Vélez de Guevara, *La jeringa*, TB, p.269)

4.3.2 Funciones de las pullas

La multiplicidad formal no es el único aspecto a considerar para el análisis de las pullas; también se deben tomar en cuenta los rasgos semánticos que las caracterizan, los que suelen estar condicionados por su intencionalidad cómica. Este aspecto es quizá más problemático que el formal, porque las palabras *obsceno* y *sucio*, adjetivos con los que se suele identificar el contenido de dichas expresiones, carecen de un referente delimitado que permita identificarlos sin titubear y, al mismo tiempo, responden a cierta noción de época, no siempre asequible al lector moderno.

Justo en esta complejidad se encuentra la riqueza y el carácter risible de la pulla. Al constituir un “dicho obsceno o sucio” se enlaza con un tipo de humor ampliamente explotado durante el Siglo de Oro: la comicidad grotesca. En este sentido, lo obsceno hace uso de los más variados mecanismos para ser expresado de manera burlesca y transgresora.

Las pullas son uno de los recursos privilegiados de lo cómico obsceno; por medio de dichas formas verbales, como ya se había señalado, mucho de lo considerado bajo y repugnante es escenificado. La pulla, por tanto, suele tener como objetivo el sobajamiento de su receptor, pues con frecuencia es una expresión “con que indirectamente se humilla a alguien”.

La comicidad de la pulla se encuentra en las asociaciones lingüísticas, en la creatividad de quien la enuncia con la finalidad de humillar e injuriar a quien, en ese momento, actúa como su antagonista; pero no sólo el aspecto lingüístico, es objeto de risa, sino que también la situación misma es susceptible de producir hilaridad. Un sujeto se encuentra enfrentado a otro en un juego en el que la intención es zaherir en lo más profundo, con la finalidad de provocar, de hacer reaccionar al otro en una contienda que requiere de ingenio y prontitud para no ser rebasado por el otro⁶⁹. Las ofensas infringidas al otro serán más cómicas en cuanto empleen más recursos para producir risa. En este caso, la obscenidad es un mecanismo recurrente, así como todo lo que tenga que ver con la esfera de lo corporal, cuya comicidad será intensificada por medio de lo grotesco:

Injurier consiste à rabaisser l'adversaire... les injures sont souvent obscènes, toujours orientées vers un réalisme grotesque que nous retrouvons aussi bien dans les imprécations que se lancent les bergers que dans leurs grossièretés. Les images du corps, du manger, du boire, de la sexualité, de la vie prédominent. Les “pullas” son particulièrement représentatives de cette vision du monde⁷⁰.

Sin fronteras claras con el insulto y, en ciertos contextos, con la maldición, la pulla parece encontrar su esencia en su capacidad para codificar en injurias los vicios y defectos del interlocutor o del sujeto a quien son dirigidas. Sin embargo, de acuerdo con Huerta Calvo, pocas veces adopta la forma descarnada y directa del insulto, para convertirse en una expresión elaborada con cierto grado de codificación:

Es raro que el personaje agresor lance directamente un insulto (“bestia”, “asno”: *Entremés de un viejo...*). Por el contrario, se prefiere la elaboración ingeniosa (desde el punto de vista de aquél), artística (desde la perspectiva del autor) del concepto

⁶⁹ “Je dirait que la ‘pulla’ est à la fois insulte et jeu. Il s’agit évidemment par des termes outrageas de blesser, de rabaisser celui qui se trouve en face afin de provoquer en lui la colère jusqu’à lui faire perdre pied. Hors de lui, il réagit verbalement en répondant par d’autres insultes à celui que qui l’agresse, lequel d’agresseur devient agressé, donc se trouve dans l’obligation de riposter. Le jeu peut ainsi se poursuivre grâce à l’inversion constante des rôles. La “pulla” est conçue comme un échange, comme un jeu oratoire é il y a un vainqueur et un vaincu. A une série d’insultes il doit y avoir répons. Celui qui le premier se trouve court ou dont la répartie est malheureuse ou pas assez prompte est le perdant”. Françoise Maurizi, *op. cit.*, 178.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 227.

negativo que se quiere predicar. De este modo se obtiene una complacencia mayor en el propio discurso y se concita más la atención del receptor, que ha de traducir anteriormente la pulla o adivinar su sentido oculto, encontrando en ello, el placer elemental, pero cierto, de quien descubre una adivinanza⁷¹.

Al igual que en otros géneros literarios, por ejemplo la picaresca, la pulla en el teatro cómico breve⁷² está “lié à l’idéé d’insulte, d’outrage, d’offense, voire d’infamie”⁷³. Por lo que no es de extrañar que los ofendidos sean vistos como inferiores, cuyos defectos son resaltados sin el menor escrúpulo por estos juegos verbales:

JUSTA: Sois un vejete clueco, hecho de barro,
depósito de tos y del catarro,
alma de hueso que por miserable
penando está en braguero perdurable,
todo refranes, como el dueño, güeros,
(Francisco de Quevedo, *Los refranes del viejo celoso*, TB, p. 65)

La pulla no busca únicamente la denigración del otro, sino que en el teatro cómico breve ésta se lleva a cabo en función de un tercero, el espectador, quien percibirá tales formas verbales como mecanismos para producir su risa:

VEJETE: Sacristán lenguaraz y deslenguado,
lechuza, chupalámparas, menguado,
tumba jarrillos, gorra con amigos,
sumidero de roscas y bodigos.
(Juan Vélez de Guevara, *La jeringa*, TB, p. 270)

Desde esta perspectiva, la pulla no requiere necesariamente de un interlocutor real al cual dirigir las injurias elaboradas para sobajarlo y humillarlo por medio de la palabra. Aunque, como bien observa Maurizi⁷⁴, sin un oyente no es posible que la pulla se actualice. En el teatro cómico breve existe un receptor distinto al del contexto real: el público, quien es el que dota a la pulla de significado pleno y quien es, también, el que recibe el verdadero efecto que pretenden causar tales expresiones al ser representada en estas piezas.

MUJER: Ya habías de ser ido, mal viejo, contrario de mi bien y sosiego, costal de

⁷¹ Javier Huerta Calvo, *TB...*, *op. cit.*, p. 46.

⁷² Según Rodríguez y Tordera: “Asensio ya ha hecho notar que estos velados insultos engrosaban” muchas de las piezas aquí analizadas. *Op. cit.*, p. 34.

⁷³ Françoise Maurizi, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁴ “La pulla pour prendre corps nécessite un locuteur et un allocutaire. C’est ainsi qu’il faut noter que l’offenseur n’entre pas de plein pied dans le jeu verbal. Lorsque l’échange a lieu entre deux bergers l’agresseur commence par utiliser envers celui qu’il va insulter une formule qui sert de préliminaire et revient systématiquement. Elle est construite sur l’emploi du *voseo*”. *Loc. cit.*

huesos, ponzoña fiera, retablo de duelos gruñidor.
(Entremés de un viejo que es casado con mujer moza, TB,
 p. 105)

La pulla en el teatro cómico breve es un mecanismo para causar risa y como tal actúa de una forma muy singular en las obras que se presenta. En ellas funciona como un medio para injuriar a otros, pero sin pretender nada más que el puro divertimento lingüístico que necesariamente, en los textos examinados, implica una finalidad cómica, la cual se verá acentuada con una complicidad con el espectador, quien es partícipe de las pullas elaboradas para otro. De esta forma, las verdaderas intenciones de los personajes se encuentran ocultas y en confabulación con el público, quien recibe los efectos cómicos de tales expresiones.

GAZPACHO: Hermosa, molletuda Juliana,
 [...]

 más dura que gallina recién muerta,
 más falsa que camuesa con gusanos
 y más cruel que una sarna en verano
 (Luis Quiñones de Benavente, *Las alforjas, TB*, p. 95)

De esta manera, la pulla no es sólo un medio de interpelación entre los personajes de la obra, sino que es también un medio de integración con el público, en cuya recepción se actualiza su verdadera finalidad. Esto no quiere decir que los intercambios de pullas entre personajes en el escenario no consideren el texto en sí mismo; por el contrario, por medio de dichas expresiones los dramaturgos y los actores enfatizan “son aspect rhétorique et dialogique, sa vivacité, sa dynamique, en on fait un élément teatral tout désigné vite exploité”⁷⁵, pues perciben en estas características, no sólo verbales, también paralingüísticas, numerosos mecanismos para producir risa.

Las pullas son reelaboradas para funcionar en un contexto cómico por medio de su traslación a un ámbito literario, en el que son transformadas y representadas⁷⁶ de muy

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ Suele reconocerse a Juan del Encina como uno de los introductores de esta expresión popular en el teatro. Según Maurizi “en 1496 paraît le premier *Cancionero* de Juan del Encina qui contient sa première production dramatique, ses huit premières pièces. Avec ses *Eglogas*, les “pullas” font leur apparition sur scène. Prétendument chassées de la vie quotidienne, elles vont connaître chez tous les dramaturges contemporaines d’Encina, ainsi que chez leurs successeurs, un énorme succès dramatique. On les retrouve dans le théâtre de Lucas Fernández, Pedro Manuel de Urrea, Gil Vicente, utilisées avec une fréquence variable mais toujours remarquable. Les “pullas” deviennent indissociables du berger, le propre du cadre rustique”. *Ibid*, p. 104.

diversas formas⁷⁷. En estos nuevos entornos lingüísticos, si bien conservó y explotó su indeterminación formal y semántica; metamorfoseó las situaciones en que solía presentarse; su uso se generalizó para muy diversos tipos sociales y, sobre todo, puso énfasis en su carácter de “expresión aguda y picante, dicha con prontitud” para regocijo de los espectadores del teatro cómico breve, quienes reconocían en escena un ingenioso intercambio verbal de injurias entre personajes de muy diverso origen casi siempre en un contexto cómico. Su presencia en numerosas piezas⁷⁸ evidencia la importancia de éstas en el teatro cómico breve, pues “las retahílas de pullas han llegado a conformar una estructura típica del entremés o, al menos, una situación tópica recurrente en diversas obras de este género”⁷⁹.

4.4 Maldiciones

El acto de maldecir es definido en la época como “imprecación con que se desea y pide que venga algún daño, mal o perjuicio a otro”⁸⁰. Las maldiciones en el teatro cómico breve suelen apearse al objetivo pernicioso de tales expresiones; pero, simultáneamente, se presentan y se formulan, casi siempre, con una intención cómica.

Al igual que las diversas manifestaciones analizadas en este capítulo, las maldiciones que se enuncian en las obras estudiadas funcionan de acuerdo con los principios básicos que las determinan lingüísticamente; sin embargo, tales principios han sido transformados por un artificio literario para convertirse en actos verbales cuya finalidad ha sido trastrocada; pues su forma y significado no sólo responden a su propia

⁷⁷ “Il est évident que la *pulla* et ses créations verbales existaient au niveau du langage parlé dans les traditions populaires. Mais il a fallu retranscrire ce genre “spontané”. Le substrat culturel s’est intégré au texte grâce au travail des dramaturges. Il est intéressant de mettre en avant cette langue orale antérieure à l’écriture et non encore enregistrée officiellement”. *Ibid.*, p. 105.

⁷⁸ Es casi imposible analizar todas las obras en que aparece este mecanismo. Algunas de ellas son: *Un ciego, un mozo y un pobre* (TB, pp. 97-102), *Las gorronas* (CE, pp. 88-94), *El padre engañado* (CE, pp. 111-115), *El maestro de escuelas* (CE, pp. 148 y 149), *Baile de Leganitos* (CE, pp. 487-489), *El borracho* (CE, pp. 562-566), *Las burlas de Isabel* (CE, pp. 620-623), *La sierpe* (CE, pp. 656-659), *Los alcaldes encontrados (tercera parte)* (CE, pp. 667-671), *La muestra de los carros* (CE, pp. 691-693), *Las nueces* (CE, pp. 815-818), etc. Un caso particular es la mojiganga *Los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles* (CE, pp. 222-226), en la que las pullas están en italiano burlesco.

⁷⁹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Clásicos Castalia, Madrid, 1990, p. 34.

⁸⁰ s. v. *maldición*, *Autoridades*.

naturaleza, sino que se encuentran condicionadas por el efecto cómico que pretenden obtener. Así, los personajes del teatro cómico breve maldicen con la intención de expresar “el deseo o ruego de algún mal que venga a otro”⁸¹; pero al momento mismo de la enunciación, la intencionalidad original se refuncionaliza, ya que su pretensión primordial es generar ante todo la carcajada del espectador, quien descodifica dicho acto verbal desde una óptica distinta a la que lo ha suscitado.

Desde esta perspectiva, las maldiciones, como la pulla, en el teatro cómico breve son formuladas en complicidad con el público, quien percibe un significado y una intencionalidad que rebasan la expresión misma. Sus supuestos lingüísticos adoptan un cariz distinto, en tanto actualizan elementos que trascienden su propia naturaleza morfológica y semántica. De este modo, cuando en el entremés anónimo *De un viejo que es casado con una mujer moza*, el anciano engañado se maldice a sí mismo, en realidad se presenta ante al espectador en la situación ridícula y susceptible de escarnio en la que él mismo se ha colocado. Al aceptar la incertidumbre generada por su edad, anticipa la burla de la que será objeto. Su maldición, más que expresar un verdadero daño o perjuicio deseado para sí mismo, presupone más bien un “castigo o pena”⁸² por haberse colocado en tal situación:

VIEJO: ¡Mal haya el hombre, mal haya el hombre que siendo viejo se casa con una mujer loca y moza, y mal haya el hombre que tiene mujer moza y hermosa y consiente que médico mozo le tome el pulso!

(*TB*, p. 104)

El viejo se maldice y lo hace “pour exprimer la colère, le mécontentement causés par la mauvaise situation où il se trouve”⁸³. La comicidad surge a partir de la censura del público con respecto al proceder del anciano, quien parece confirmar el tópico del vejete “cornudo” y de la bella “malmaridada” y su consecuente adulterio. La maldición subraya la temática y los motivos que habrán de presentarse en tal pieza.

Las maldiciones en la época suelen ser expresiones no aceptadas como propias de un cristiano; sin embargo, también ese elemento moral puede ser utilizado con una

⁸¹ *s. v. maldecir, Autoridades.*

⁸² Otra acepción de maldición es aquella en que tal expresión “se toma algunas veces por castigo o pena, especialmente hablando de lo que Dios impone”. *s. v. maldición, Autoridades.*

⁸³ Olaf Deutschmann, “Formules de malédiction en espagnol et portugais”, *Boletín de Filología*, 10 (1949), p. 219.

intención cómica. En tal caso, la risa no es generada por la maldición misma –la cual de hecho no necesita ser formulada– sino por la censura ejercida en contra de ella, que da lugar, también en el entremés *De un viejo que es casado con una mujer moza*, a una respuesta ingeniosa y a un apelativo cómico por el contexto, pues Chuzón es cómplice del adulterio de su ama con el doctor:

MUJER: No maldigas al doctor, necio, porque todos somos prójimos e hijos de Adán y Eva y aun hermanos.

CHUZÓN: Y más este doctor, que es su hermano de leche.

MUJER: Anda acá, malicioso, entra en casa.

(*TB*, p. 108)

4.4.1 Morfología de las maldiciones

Como las diversas expresiones analizadas en este capítulo, las maldiciones en el teatro cómico breve no tienen una forma única, sino que pueden ostentar diferentes variantes que enriquecen sus posibles estructuras y significados.

No hay duda de que la “formule de malédiction la plus générale de ce genre est l’ancienne formule ¡Mal haya! [...] correspondance négative de ¡Bien haya!”⁸⁴. En el teatro cómico breve este es un hecho innegable, pues la estructura verbal dominante y más frecuente es justo la que corresponde a dicha forma:

BERR. ¿Veis, Alcalde?

ALCALDE: Como un topo;
¿y vos?

BERR. Como una cigarra.

ALCALDE: ¡Mal haya quien me parió!

(Quiñones de Benavente, *Las alforjas*, *HB*, 104)

Este acto de habla expresa con muy pocos recursos la maldición. Ya que hace uso de una forma verbal estereotipada que recalca la intención dañina de tales enunciados. Sin embargo, es altamente significativa y pone en relación diversos códigos. La fórmula *mal haya* en este caso es contextualizada por el diálogo burlesco en el que se inserta, en el cual además, el objeto de maldición es la madre, a quien el alcalde culpa de su defectuosa vista. Lo cómico en este caso no es producto de la estructura del enunciado, sino de las

⁸⁴ *Ibid.*, p. 232.

implicaciones ideológicas que conlleva al inscribirse en un “mundo al revés”, en donde la madre no es figura de respeto, sino de escarnio.

Quizá por las pocas posibilidades cómicas ofrecidas por esta fórmula tan fija, el teatro cómico breve se vio en la necesidad de explorar variaciones que permitieran la creación de lo risible. En el entremés de *Diego Moreno* aparece la misma estructura para maldecir; sin embargo, funciona de manera distinta, pues la reduplicación, la intensificación y la contraposición por medio de la palabra *amén* implican, ante el énfasis de lo dicho, un ineludible efecto cómico:

JUSTA: Yo callo, porque, si hablo, ha de ser para tratallo como él merece. ¡Mal
haya quien con él me juntó, mal haya y remal haya!

GUTIÉRREZ: Amén, amén y reamén.

(*TB*, p. 156)

En otros casos, la maldición está intercalada en un contexto incoherente. Funciona con códigos transgresores insertados en “un mundo al revés”. En una mojiganga, el emperador no actúa conforme a su nobleza y dignidad, sino que, por lo contrario, se comporta de manera vil y baja. En este contexto sus maldiciones son cómicas por ridículas, pues se queja de sus barbas (comúnmente símbolo de sabiduría, severidad y gravedad) y de sus almorranas (en este caso elemento representativo de lo escatológico y lo inferior). De esta manera, las maldiciones son incongruentes con el estatus de quien las enuncia, y es ahí donde reside su comicidad:

EMPERADOR: ¡Malhayan mis barbas canas
y manta que me cobijan
tejida con tantas lanas,
que yo fuera por mi hija
a no tener almorranas.

(*CE*, p. 108)

En el ejemplo citado, la maldición con que inicia el texto pareciera establecerse en una situación verbal seria que presenta a un personaje digno y noble: el emperador Carlomagno, en una situación angustiada; no obstante, la siguiente frase trastoca el contexto lingüístico inicial para convertirlo en un enunciado ridículo y cómico por lo risible de sus maldiciones. En este breve fragmento, el sentido de las maldiciones sólo puede ser de carácter burlesco, dada la situación inconexa del personaje que las dice.

Algunas modificaciones a la forma de maldición dominante son introducidas por la presencia de otras frases que explicitan la intervención divina para que el mal deseado sea provocado. Este tipo de maldición, cuando alude a Dios, “prendra alors la forme d’une prière qui respecte la volonté divine”⁸⁵; por lo que la maldición actúa más bien como una forma de petición, aunque la intención es la misma: causar un daño a otro.

De nuevo, en el entremés *De un viejo que es casado con mujer moza* aparece la maldición que emplea *mal haya*; sin embargo, un nuevo elemento es introducido: una cláusula verbal que utiliza la expresión “plegue a Dios”. Tal oración funciona como un medio para pedir la intervención de lo divino para que se cumpla lo demandado; ahora bien, este tipo de maldición enfatiza el papel de cierta fuerza ajena para alcanzar lo anhelado. En la pieza que nos ocupa, este hecho es relevante, pero no por las implicaciones que supone, sino por su posibilidad de ser parodiado. La maldición de la obra analizada no duda en automaldecirse y al hacerlo permite que una fórmula estereotipada sea renovada a través de la burla de su sirviente cómplice, quien en apariencia copia lo que la mujer dice, pero en realidad, lo transforma en algo distinto, con un efecto cómico hasta entonces inexistente, a pesar de su supuesta reduplicación. Desde este punto de vista, la risa se deriva no de la reproducción de un viejo modelo, sino de la transformación que sufre al ser actualizado por un sujeto que lo ironiza y satiriza para regocijo del público:

MUJER: ¡Plegue a Dios que la que moza y hermosa y se casa con un viejo como éste, que mal haya y mal le tenga y mal le venga!

CHUZÓN: Plega a Dios que la que es hermosa y se casa con un mozo como yo, que mal haya y mal le venga, y a quien diere que se lo tenga.

(*TB*, p. 105)

De igual manera funcionan otras automaldiciones, pero en algunos casos los elementos escénicos son necesarios para comprender tales fórmulas. En la mojiganga de *Las visiones de la muerte*, los personajes se quejan irónicamente de su suerte a partir de los disfraces que los caracterizan:

DEMONIO: ¡Mal haya mi vida!

CUERPO: ¡Mal haya mi alma...!

ALMA: ¡Y mi cuerpo!

(Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 381)

⁸⁵ *Ibid.*, p. 216.

Además de las maldiciones que utilizan *mal haya*, se puede encontrar un gran número de expresiones de este tipo que emplean otras formas derivadas de la palabra *maldecir*, por ejemplo, el vocablo *maldito*. El contexto en que esta voz aparece en el teatro breve suele ser también cómico, y a veces no requiere de grandes elaboraciones para producir risa, pues ésta depende más de lo que maldice que de la fórmula misma:

ALCALDE: ¡Maldita sea quien te dio la teta!
(*HB*, 99)

En otros casos como en el entremés de *Getafe*, de Antonio de Mendoza, se requiere de una contextualización para generar la comicidad. En este texto, la maldición es antecedida por una descripción grotesca y ofensiva en la que se hiperboliza la suciedad y el calor que rodean al personaje en cuestión:

LUCAS: Patria de pulgas y solar de moscas,
de sólo verte estoy, a fe de hidalgo,
asado en tejas y en adobes frito.
¡Oh, maldito lugar! No: ¡muy maldito!
(*REB*, p. 84)

Una variante más de las maldiciones se encuentra en aquella que alude a la intervención de las fuerzas malignas para la obtención de sus anhelos. Los entes a quienes se apela con mayor recurrencia son el diablo y sus demonios. En ambos casos se enfatiza que la persona a quien se dirige la maldición sin duda encontrará un muy desagradable final porque se le desea ser conducida al infierno.

DOCTOR: Los demonios carguen con los huesos de la vieja. A todos nos asaetea
callando.
LICENCIADO: Es sanguijuela de bolsas, ¡Mal fin hayas, mala hembra!
(Francisco de Quevedo, *Diego Moreno*, *TB*, p. 160)

El evidente deseo de dañar, sin embargo, no es suficiente para causar risa. A la par de tal expresión, en esta pieza Quevedo hace uso de los insultos y las caracterizaciones ingeniosas y peyorativas con la finalidad de crear un efecto cómico.

Al igual que otro tipo de maldiciones, se requiere más que la mera reproducción de ciertas formas para generar comicidad. De este modo, el contexto global del enunciado y la situación de uso son esenciales para que las maldiciones adquieran cierto carácter risible. Un ejemplo paradigmático es el entremés *Las alforjas*, en el que sólo hasta que el alcalde es burlado se entiende la ironía encerrada en la siguiente maldición:

ALCALDE: ¡Lleve el diablo las alforjas
y quien los trujo a esta casa!
(Quiñones de Benavente, *Las alforjas*, REB, p 100)

Con la finalidad de que el cotexto actualice con mayor facilidad la comicidad verbal de estas expresiones, en ocasiones se hace uso de una especie de amplificación de la maldición en la que se señala lo deseado en términos hiperbólicos y grotescos para destacar aún más el sentido burlesco de dicho enunciado:

SOLDADO: ¿Qué has de pagar? ¡Lleve el diablo
quien no pegara tus huesos
a una pared, y lo hiciera
estrellados como huevos!
(*Entremés famoso de los sordos*, CE, p. 847)

La forma más alejada de la típica manera de maldecir se encuentra en aquellas expresiones que, aunque conservan resabios de las fórmulas originales, muestran una evidente transformación ingeniosa y artificiosa que enriquece las posibilidades de esta clase de enunciados y, al mismo tiempo, intensifica la dimensión cómica que pueden adquirir. La hilaridad de tales textos es resultado de su apropiación de la estructura y el significado del acto de maldecir, pero a partir de la concatenación de una serie lúdica de frases que pone de manifiesto la habilidad para jugar con los aspectos morfológicos y semánticos de las maldiciones:

SIMOCHO: Marica, si te ofendí,
le ruego a Dios poderoso
que las yeguas se mueran
y nunca me nazcan potros.
MARICA: Esas maldiciones y otras
caigan sobre ti, Simocho,
y cual asno, pues lo eres,
cuervos te saquen los ojos.
Suéltame.

(*TB*, p. 132)

Un caso similar se presenta en el entremés *Las jácaras*, de Calderón de la Barca, al igual que en el ejemplo anterior, hay una mayor articulación jocosa de los elementos presupuestos por cualquier maldición. En este caso, la maldición es anulada por otra maldición, lo que evidencia el ingenio travieso y juguetón de Zarpa, quien no duda en

emplear los mismos medios con los que se le pretende coartar, aunque con mayor eficacia, y con una marcada repercusión cómica:

VEJETE: Tente, espera, no cantes,
 porque una maldición te he de echar antes:
 ¡Plega a Dios si cantares,
 se te aparezca luego a quien nombrases...

[...]

ZARPA: Aunque miedo me pongas
 de hechiceras, ladrones y de trongas,
 he de cantar: no temo tus razones.
 Dense a la maldición las maldiciones,
 porque no fuera justo que cayera
 sobre mí por cantar de esta manera.

(EJM, p. 91)

Quizá por su eficacia cómica, ésta es una de las maldiciones que se encuentra con mayor frecuencia en el teatro cómico breve:

GAIFEROS: ¡Plegue a Cristo que un par de zapateros,
 con las cintas y clavos,
 la bocaza te cosan a dos cabos,
 y como sacabuche
 te entren por los gáznates el estuche,
 con herramienta y caja,
 y el pañuelo te sirva de mortaja,
 rota carta, maleta descosida;
 más no, que dentro llévame la vida!

(TB, p. 178)

La repetición de este modelo es tal, que incluso se convierte en fórmulas que provocan el efecto contrario. Por ejemplo, en vez de constituir un mal parecieran producir algo bueno:

BARBERO: Vida me has dado,
 ingrata; yo me voy, y ruego al cielo
 que en la boca te nazca un caramelo.

(vase)

SACRISTÁN: Aquesta maldición a mí me caiga.

(TB, p. 272)

4.4.2 Funciones de las maldiciones

En general, las maldiciones que aparecen en los textos de esta serie genérica suelen presentar, ante todo, como los mecanismos señalados, una finalidad cómica. No obstante, pone en relación códigos socioculturales muy precisos porque representa una situación efectivamente sancionada en la época en múltiples sentidos. Este hecho se evidencia con mayor claridad en el entremés *La burla más sazónada*, en el que la transgresión se da en diferentes ámbitos, pues la adúltera pareciera maldecir una situación que la ennoblece, pero que en realidad es un acto hipócrita revelado por un aparte que metamorfosea tal fórmula en burlesca:

CATALINA. ¡Mal haya tanto amor como te tengo!
 ¿Qué he de hacer yo sin ti, Mastranzo mío?
 ¡Que me muero, que me ahilo, que me fino!
 (Ap.)
 (¡Mala caída des en el camino!)
 (REB, 203)

La transgresión no es el único resorte de hilaridad. Si bien es el más frecuente, también existen otros procedimientos que convierten a las maldiciones en enunciados risibles. En el entremés *El triunfo de los coches* la comicidad de tal expresión no se encuentra sólo en la situación en que es verbalizada, sino que también es resultado de la reformulación burlesca de tal expresión:

CERVANTES: ¿Vive aquí un hombre maldito?
 MONTANCHES: Este hombre debe estar loco. ¿A qué diablos está diciendo?
 CERVANTES: ¿No vive aquí un hombre que casa?
 MONTANCHES: Pues ¡Válete el diablo! ¿Qué tiene que ver un hombre que casa con un hombre maldito?
 CERVANTES: Pues ¿no es todo uno?
 MONTANCHE: ¿Cómo es todo uno?
 CERVANTES: Venga acá yo se lo diré. ¿Él no sabe que en riñendo dos casados , lo primero que dice la mujer al marido es: “maldito sea quien con vos me juntó?
 (CE, p.)

Lo cómico de esta aseveración se intensifica cuando, en efecto, la mujer casada enuncia tal frase pocas líneas después. Lo que convierte su maldición en un acto risible no por sí mismo, sino por referir a ese pasaje en la obra.

Tal recurso cómico presenta un uso particular en algunas loas, varias de ellas terminan con una maldición al público. Esta aparente paradoja resulta inusitada porque, como ya se mencionó, la función esencial de ese género es obtener la *captatio benevolentiae*, sin embargo, la presencia de dicho mecanismo parece encontrar explicación en la intención cómica de tal fórmula y el destinatario al que suele ser dirigida. En la loa *Del amor*, de Agustín de Rojas, se interpela a Dios para que el auditorio guarde silencio; en la maldición enunciada se enumera toda una serie de enfermedades que habrán de ser causadas a quienes no atendieran la función como se debe:

Mas ruego a Dios que, si hablaren,
que Dios la dé, como puede,
mal de madre, romadizo,
calentura, tabardete,
tiña, bubas, pestilencia,
ausencia, celos, desdenes
a ellas si no callaren,
y a todas vuestas mercedes.

(CE, p. 372)

La relación entre la maldición y la loa puede variar de una pieza a otra. En el caso anterior no hay una relación directa; no obstante, hay otras obras que enlazan el tópico desarrollado en el texto para acentuar el carácter cómico de la maldición:

Y si alguno no callare,
ruego a Dios que, cuando duerma,
por una escalera abajo,
otro tanto le acontezca.

(CE, p. 402)

Este mismo mecanismo fue utilizado en diversas obras⁸⁶, en las que la maldición actúa como un medio para captar la atención a través de una amenaza burlesca. Varios elementos se conjuntan para producir la comicidad en estas piezas: la potente efectividad de una fórmula que interpela directamente y el uso de posibles males enlazados con las

⁸⁶ Entre otras destacan: *Sin título no. 87* (CE, pp. 339 y 340), *En alabanza de la Primavera* (CE, pp. 351-353), *En alabanza de la mosca* (CE, pp. 360-362), *Sin título no. 102* (CE, pp. 363-365), *Otra no. 132* (CE, p. 406), *Loa en vituperio de la mala lengua* (CE, pp. 448-450).

funciones del género en cuestión (abrir el espectáculo y pedir silencio, benevolencia y disculpas por los posibles errores al público).

De nuevo, como en algunos de los ejemplos señalados, las maldiciones funcionan a partir de los códigos del “mundo al revés”, por lo que la supuesta función de la loa parece haber sido totalmente distorsionada en tanto se maldice al público en vez de alabarlo, para captar su atención y benevolencia. Puede decirse que la maldición en el teatro cómico breve transforma los códigos, el contexto y la intención originales con la que fue formulada, pues su función es acentuar el carácter burlesco y ficticio del universo teatral en que se enuncia.

La maldición⁸⁷ en el teatro cómico breve presenta un gran número de formas; sin embargo, a pesar de la variabilidad de las mismas, puede decirse que todas ellas explotan, con todos los recursos a su alcance, los distintos componentes lingüísticos que las caracterizan, aunque sin olvidar que su objetivo esencial es transformarlas por medio de todos los artificios posibles en mecanismos de la risa.

4.5 Juramentos

Jurar es, como todos los mecanismos analizados en este capítulo, un acto lingüístico frecuente en el teatro cómico breve. Concebido como “traer, o interponer a Dios por testigo en lo que se afirma o niega”⁸⁸, en las piezas analizadas los enunciados de tal clase se construyen y funcionan bajo los presupuestos lingüísticos implicados por su definición. Su intencionalidad, en la mayoría de los casos, también ha sido trastrocada; pues, por el carácter jocoso de estas obras, los juramentos que en ellas aparecen suelen estar asociados con el engaño y la burla.

Es evidente que por los contextos equívocos y humorísticos en que se presentan subvierten el código tácito que los caracteriza; ya que, en general, transgreden su supuesto

⁸⁷ Son innumerables las maldiciones que se presentan en el teatro cómico breve. Tratar de señalarlas todas ocupa más del espacio posible de este trabajo. No obstante, debo mencionar algunas piezas donde funcionan de manera excepcional: *Loa famosa en alabanza de los males* (CE, pp. 425-427), *Entremés de los alcaldes encontrados (primera parte)* (CE, pp. 659-663), *Entremés de la hechicera* (CE, pp.), *Entremés nuevo de Juan Francés* (CE, pp. 705-708), *Entremés famoso de las malcontentas* (CE, pp. 708-711), *Entremés de las patas de vaca* (CE, pp. 742-745), *El barbero* (CE, pp. 748-751), *El Angulo* (CE, pp. 800-803), entre otras.

⁸⁸ s. v. *jurar*, *Autoridades*. Habría que hacer una aclaración de época, mientras que en la actualidad la invocación divina no resulta indispensable, en el Siglo de Oro constituye la cuestión central y quizá por ello dicho acto era tan condenado.

compromiso con la verdad. La patente violación de uno de sus aspectos semánticos básicos, además en función de una norma religiosa, provee a los cultivadores del género de una gran variedad de situaciones en las que se ponen en juego, con un objetivo cómico, los diversos elementos determinados por la naturaleza verbal de tales expresiones.

La mentira implicada por un falso juramento es, de hecho, objeto de representación en algunas de esas obras. Tal es el caso del entremés anónimo sexto *Los alimentos*; en esta pieza uno de los personajes es requerido por la justicia para atestiguar sobre un delito que ha cometido. Sometido a un interrogatorio, la figura del *bobo* se aprovecha de la restricción cristiana inherente a los juramentos para tratar de esquivar su posible castigo. La función de tales expresiones es doble, pues al negarse a jurar se autoincrimina y, simultáneamente, señala la visión sobre ese tipo de actos verbales:

ESCRIBANO: Poné aquí la mano que juráis a Dios de decir verdad.

BOBO: Luego, ¿queréis que jure?

ESCRIBANO: Sí, hermano.

BOBO: Pues no quiero jurar.

ESCRIBANO: ¿Por qué no queréis jurar?

BOBO: ¿Quién me manda que jure?

ESCRIBANO: Yo os lo mando.

BOBO: Pues Dios me manda que no jure. “El segundo no jurar”. No lo quiero hacer.

(CE, p. 133)

La situación es llevada al extremo. La exageración acentúa la comicidad de la escena. A pesar de lo absurdo de lo representado, el escribano logra su cometido, pero esto no le sirve de mucho porque las verdades declaradas por el *bobo* lindan en el disparate. De nuevo, jurar es un pretexto para burlarse, incluso respetando la estructura, el significado y la función de dichas fórmulas:

ESCRIBANO: Acabá, dejaos deso. Poné aquí la mano, que juráis a Dios y a esta cruz de decir verdad. Si así lo hiciéredes, Dios os lo ayude, y si no os lo demande mal y craramente.

BOBO: Demádetelo a ti como bellaco.

ALGUACIL: Pues ¿qué tiene que hacer el jurar con demádetelo Dios mal y craramente?

ESCRIBANO: ¿No véis que es para que tenga más fuerza el juramento? Decí: “sí, juro”.

BOBO: Sí, juro.

ESCRIBANO: ¿De dónde bueno sois?

BOBO. No soy bueno de ninguna parte.
 ESCRIBANO: ¿Cómo no?

(CE, p. 133)

4.5.1 Morfología del juramento

Las formas adoptadas por este tipo de enunciados son múltiples; sin embargo, como es de esperarse, las más comunes y abundantes son aquellas que emplean el verbo *jurar* en algunas de sus posibles conjugaciones. Los ejemplos son abundantes y, en general, por lo menos en el teatro cómico breve, casi siempre actúan con la intención de producir risa:

BEATRIZ: Digan así: “Juro a Dios,
 que es mal hecho, y esto basta
 por tres razones: la una,
 ellos la saben bien crara;
 la segunda, no se dize;
 y la tercera, se calla.

(EB, p. 160)

Por tratarse de un verbo performativo⁸⁹, por lo menos en su enunciación en presente, *jurar* implica la acción que expresa. Tal fenómeno es aprovechado para conducir a los personajes a situaciones comprometedoras en las que se enjuicia aquello que dicen, en función de la falsedad o verdad de sus frases; hecho que es empleado en el teatro cómico breve para producir situaciones risibles:

TOMASA: Juro como mujer de bien...

VEJETE: Esposa, mirad que os perjuráis; jurá otra cosa.

(BEJ, p. 625)

Cuando el verbo *jurar* se presenta en su forma futura ostenta una función un tanto diferente, pues si bien presupone un compromiso de verdad de un enunciado, el hablante no se compromete en el momento mismo de la enunciación, sino que subraya que lo dicho puede ser sometido a prueba. Este elemento es utilizado como un mecanismo de lo cómico en el entremés de *Diego Moreno*; en dicho texto, la criada-alcahueta emplea los juramentos para ocultar la infidelidad de su señora. La comicidad de tal escena se basa en la confusión

⁸⁹ “No solamente describen la acción del que los utiliza, sino que también, y al mismo tiempo, implicarían esa acción en sí misma”. A. J. Greimas y J. Courtés, *Diccionario de semiótica*, Gredos, Madrid, 1990, 302.

del marido engañado, quien acaba por aceptar una serie de mentiras absurdas, lo cual revela su simpleza e ingenuidad, en contraposición a la malicia y astucia de sus burladoras:

JUSTA: ¡La espada dice que no es suya!

GUTIÉRREZ: Dícelo burlando, que ya sabe que solía estar colgada en el aposento de la ropa sobre la rima de los colchones.

DIEGO: ¿Y lo jurará, Gutiérrez?

GUTIÉRREZ: ¡Y lo jurará Gutiérrez!

DIEGO: Juráralo yo, Gutiérrez... ¿El broquel diréis que es mío?

JUSTA: Pues ¿cuyo habrá de ser? Dejadme, mal hombre, que después que entré en vuestro poder, estoy flaca y no tengo hora de salud. Dejadme, que estoy preñada y malpariré.

GUTIÉRREZ: Dos días ha que me riñó vmd. Porque topó con él en la tinaja, diciendo que había sido de su padre.

DIEGO: ¿Yo?

GUTIÉRREZ: Vmd.

DIEGO: ¿Y lo jurará, Gutiérrez?

GUTIÉRREZ: Y lo jurará Gutiérrez. Pues a fe que no estoy loca, ni falta de memoria. Abrir el ojo, que asan carne.

(*TB*, p. 154)

Al mismo tiempo que Gutiérrez se compromete a jurar, Justa manipula y chantajea a su aturdido esposo. Los embates verbales de ambas mujeres tienen como finalidad ocultar sus trapacerías y evitar la sanción correspondiente a su conducta inapropiada. Jurar constituye para ambas una especie de salvación momentánea, pues al poner de manera implícita a Dios como testigo de lo que dicen, convencen al ingenuo marido.

Una variante más de los juramentos es aquella en que, para reafirmar la certeza de lo dicho, se apela de manera explícita a ciertas figuras divinas. En algunas ocasiones se emplea la palabra *Dios* y en otras *Cristo*. Como resultado de la inversión de normas sociales y culturales, dichas fórmulas aparecen en un contexto burlesco, por lo que sólo son aceptables en cuanto son risibles en el sentido preceptista, es decir, por su carácter ridículo pero no doloso:

VEJETE: Lo que oyes. Venga tu honra que es la mía,
y mátalos a todos en un día,
y velos tú pasando, uno por uno,
con esta espada, y tíñela hasta el cabo.

LORENZO: Juro a Dios que los pase como un nabo.

(*Guardadme las espaldas, EJM*, p. 217)

Este hecho es más evidente en el entremés *El convidado*, donde el juramento con testigo divino explícito acentúa más la burla al soldado, quien cae en la trampa de un

supuesto milagro. En este caso, el juramento funciona de dos maneras distintas para los personajes. Para el soldado, el juramento parece certificar un acto divino; mientras que en el caso de los burladores, en complicidad con el público, sólo es un medio más para continuar con el engaño y el escarnio del inoportuno gorrón:

TODOS: Él es santo.
 SOLDADO: ¡Juro a Cristo que pensaba
 que era de burlas el serlo
 y va de veras!

TODOS: Extraña
 cosa.

SOLDADO: ¡Tan presto, Señor,
 me tomasteis la palabra!
 ¡Pues no dejáredes que
 la mesa se levantara
 antes que yo.

(EJM, p. 303)

En el mismo sentido también se emplea la forma *Voto a*, aunque el verbo jurar no es empleado, se interpela a una entidad divina:

MORALES: ¿Qué es casarse? ¡Voto a Cristo
 que la reviente a patadas
 a ella, a la casamentera,
 al novio, a cuantos y cuantas
 intentaren en casa de
 un pésame hacer una mojiganga!

(Pedro Calderón de la Barca, EJM, 367)

Todas estas fórmulas no sólo adquieren carácter cómico por sus circunstancias enunciativas, también su carácter risible puede ser derivado de otros procedimientos en los que destaca la parodia de la parodia:

SORNAVIRÓN: Y así, ¡voto a lo que voto!
 que si otra vez me pernuncia
 el nombre, que la he de hacer
 que me sueñe y no me gruña.

(CE, p. 94)

Si bien las fórmulas con el verbo *jurar* suelen constituir una de las construcciones fijas más recurrentes para esta clase de expresiones verbales en el teatro cómico breve, existen muchas otras que son variaciones de un mismo tipo de enunciado, aunque con diferentes estructuras, cuya equivalencia depende de la misma intencionalidad con que son

verbalizadas –en este caso producir un acto lingüístico que presupone un acto de compromiso de decir la verdad. En tales fórmulas, el verbo *jurar* es sustituido por otros componentes gramaticales. Un ejemplo paradigmático es la palabra *pardiós*, que de hecho es la distorsión de *por Dios*; en esta clase de enunciados la comicidad es doble porque proviene tanto de la posible intencionalidad cómica como de la deformación de la frase original, además estereotipada en personajes como el *bobo* y el *rústico*:

BOBO: Pardiós, que otra vez no subiré arriba.

[...]

BOBO: Pardiós , tan vesiblemente vi al doctor como si lo pariera.

(*TB*, p. 108)

Una forma equivalente es aquella correspondiente a la frase nominal formada por la preposición *a* más el sustantivo *fe*. Dicha construcción posee casi el mismo significado de “juro que...”, pero no es tan recurrente y sólo presenta una misma forma. Varias veces esta fórmula es mencionada en el entremés de *El viejo celoso*; en dicho texto, el engaño es reforzado por el persistente uso de este tipo de juramento, tanto del burlado como de la burladora. De hecho, existe un continuo juego verbal en el que los juramentos, intercalados a lo largo del entremés, contribuyen al engaño del cornudo:

CRISTINA: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala tío porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

CAÑIZARES: ¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracias para sufrir esas burlas.

(*CE*, p. 45)

Una variante más de los juramentos es aquella formada por la preposición *por* más el sustantivo *vida*. En este caso, se traslada el juramento a una esfera más terrenal y se pone como testigo a un elemento cuya importancia o autoridad es prueba irrefutable de que se dice la verdad. Bajo este supuesto, un esposo ultrajado acepta el juramento de un sacristán, quien se compromete por la esposa del cornudo a que ya no volverá a cometer adulterio. La escena es hilarante no sólo por la presencia de tan burdo juramento, sino también por el gran número de disparates implicados por dicho enunciado:

SACRISTÁN: ¿Me quieres matar?

ZOQUETE: Un poco.

SACRISTÁN: ¿Por qué?

ZOQUETE: Porque sacristanas
mis desvanes.

SACRISTÁN: No lo haré

otra vez.
 ZOQUETE: ¿Dasme palabra
 de eso?
 SACRISTÁN: ¡Y cómo que la doy!
 ZOQUETE: Jura.
 SACRISTÁN: Por la vida de Olalla,
 que es la cosa que más quiero...
 ZOQUETE: No jures más, que eso basta
 para que te crea y yo quede
 airoso; con que la Fama,
 viendo que contra requiebros
 y lloros el valor no basta,
 diga que no me vengue.
 (TB, p. 226)

Una variante más emplea como juez al sol, a quien se impreca como testigo de lo enunciado:

LLORENTE: ¿Fui casado en Torquía
 para no ser menor la infamia mía?
 ¡Voto al sol! Que también he de mataros,
 por ver si son menores los reparos.
 (La celestina, CE, p. 220)

La maleabilidad de los componentes de los juramentos es tal que, con frecuencia, dichas expresiones adoptan las formas más inusitadas con la finalidad de crear el mayor efecto cómico posible:

JOSEFA: Pues por vida de mi saya,
 por el siglo de mi abuela,
 por esta alma pecadora,
 en buena fee y buenas freilas,
Representa
 que he de vengarme en el tonto,
 y con su sayo y montera,
 he de hacer que dél se olviden,
 y que a mí por él me tengan.
 (CE, p. 301)

Este tipo de variaciones parece responder a la necesidad de cambiar las fórmulas no aceptadas por la ideología dominante. De esta manera, los juramentos se transforman en expresiones “more casual, more mocking and more personal”⁹⁰.

⁹⁰ Geoffrey Hughes, *Swearing: A social history of foul language, oaths and profanity in English*, Penguin, Londres, 1998, p. 71.

La misma figura del carretero será representada en el entremés de *Getafe*, en dicha pieza tal personaje no sólo jura repetidamente, sino que además rebate a quien lo cuestiona sobre su proceder lingüístico:

CARRETERO: ¡Hijo de treinta hombres de las pascuas,
saca cebada, pide luz al mozo!
¡Voto a Cristo, que vienes hecho un cuero!
FRANCISCA: Luego dirán que jura un carretero.
CARRETERO: Si jura o no, ¿qué debe de alcabala?
¿Acaso es suya el alma?

(*REB*, p. 83)

Con la finalidad de reafirmar la figura del carretero jurador, otro de los personajes ratifica la propiedad característica de este personaje. Si ya Francisca había señalado la manía de su enamorado por jurar, Clara en un contexto diferente lo reiterará, acentuando tal aspecto como un componente inherente al comportamiento de las personas dedicadas a dicho oficio:

CARRETERO: Eso yo lo juraré.
CLARA: Si es carretero es muy fácil.
(*REB*, p. 88)

También la figura del valiente suele ser caracterizada por este tipo de expresiones; en el baile *La entrada de la comedia*, de Lanini, uno de los pocos diálogos de tal personaje es un juramento que ni siquiera se dice completo. Dicha fórmula, que no necesita ni ser estructurada en su totalidad, era sin duda reconocida, junto con el vestuario, como un aspecto estereotípico de ese sujeto:

HOM 1º: ¡Por vida de...!
ALGUACIL: Usted se tenga,
y diga por qué no paga.
HOM 1º: Por valiente.
(*RBE*, p. 464)

Un sentido distinto supone el estereotipo de la dueña juradora. A diferencia del carretero, esta figura no hace juramentos arbitrariamente, sino que siempre tiene una intención predeterminada: engañar y burlar a aquellos que son objeto de sus trapacerías.

Los motivos del adulterio, de la rapacería, de la burla de todo tipo, entre otros, estarán acompañados por mujeres que no dudan en falsificar sus testimonios para obtener lo que pretenden. En un mundo “al revés”, en el que las mujeres ostentan el poder de dominar,

escarnecer y manipular a su antojo a los hombres, los juramentos son un medio inestimable para alcanzar sus objetivos:

BEZÓN. ¿Cómo anda?
 RUFINA: Menudico.
 BEZÓN: ¿Cómo habla?
 RUFINA: Como jura.
 BEZÓN: ¿Cómo jura?
 RUFINA: Como dueña.
 ()

En el teatro cómico breve, jurar es una de las expresiones verbales que casi siempre tiene intencionalidad cómica. Por su propia naturaleza lingüística, tales enunciados suelen presentarse repetidamente en situaciones burlescas, en las que su código ha sido subvertido para regocijo del público, quien reconoce la intencionalidad humorística intrínseca a los juramentos enunciados en tales piezas.

4.6 Conjuros

Definidos en la época como “exorcismo[s] y oraciones que tiene destinadas la Iglesia, para que los sacerdotes conjuren los endemoniados, nubes, tempestades, etc”⁹¹, en el teatro cómico breve respetan la noción de “mandato, orden, deseo” para obtener lo que se espera. Sin embargo, su morfología es distinta, pues a diferencia de las expresiones anteriores carecen de formas específicas, ya que no existen fórmulas fijas para generar este tipo de expresiones. Su funcionalidad, sin embargo, es parecida al de las manifestaciones lingüísticas anteriores porque también se encuentran regidos por un código burlesco que suele trastocar su intención enunciativa⁹².

El ejemplo más ilustrativo del funcionamiento de estos recursos, en la serie genérica analizada, se encuentra en el entremés de Jerónimo de Cáncer, *Los putos*. Tal texto, de

⁹¹ s. v. *conjuro*, *Autoridades*.

⁹² La cual de por sí carece del sentido original que tenía en esa época: “charms, spells and curses [...] represent survivals of primitive beliefs in word-magic, which tend to become less potent as society develops”. Geoffrey Hughes, *op.cit.*, p. 7. El supuesto carácter mágico de tales expresiones es transformado en un mecanismo risible, por lo que el conjuro no sólo es despojado de su función primaria, sino también de su intención enunciativa.

hecho, se estructura a partir de un conjuro sobre el cual se desarrolla la trama. Ahora bien, no se trata ni de un exorcismo ni de una oración, sino de una fórmula para obtener lo que se desea. El tratamiento cómico inicia desde la manera en que Toribio obtiene el conjuro, así como la intención con que pretende usarlo (enamorar a Menga). De este modo, una situación transgresora –la doctora vestida como bruja para un aquelarre– será resuelta con la concesión de una fórmula de magia negra:

TORIBIO: ¡Ah, señor Doctor,
 señor Doctor, venga a ver
 cómo es bruja su mujer!
DOCTORA: No me quites el honor,
 mi desatención pregona.
 [...]
 Calla, calla,
 que como secreto tengas,
 te daré un papel con que
 alcanzarás cuánto quieras.
 (TB, p. 231)

Lo ridículo de la situación y lo risible del conjuro aumentan cuando éste es leído por primera vez, en este caso por el Sacristán, pues Menga no sabe leer. La lectura conlleva al enredo que dominará en lo que resta del texto; así, en vez de ser Menga la que se enamora de Toribio, el embrujado es el Sacristán. La comicidad es además intensificada por la construcción misma del conjuro, pues presenta palabras que por sí mismas resultan hilarantes, en tanto carecen de significado, pero tienen sin duda una forma ridícula que sólo puede producir risa:

TORIBIO: Pues léala el Sacristán.
SACRISTÁN: Venga.
 (Toma el papel)
 Aquí dice: “nichis nochis
 California cata plasmáis”,
 Alma mía.
TORIBIO: ¿A quién dice?
SACRISTÁN: A tu belleza.
TORIBIO: Quítese allá, está borracho.
SACRISTÁN: Bella imagen de mi idea,
 ay, que me llevas el alma.
 (TB, p. 233)

La misma situación será repetida dos veces más, pero la comicidad ya no reside en la fórmula por sí misma, sino que la hilaridad recae más bien en lo jocoso de las reacciones de quienes son embrujados y se enamoran de Toribio. Lo ridículo de los acontecimientos va en aumento, además, por el tipo de personajes involucrados:

ALGUACIL: Pues ¿qué es esto? ¡En mi presencia!

Repórtense a la Justicia,
mas ¿qué carta es? Quiero leerla.

TORIBIO: No la lea usted, por Dios,
si no está harto de cerveza.

(*Léela*)

ALGUACIL: “Nichis nochis”, dueño mío,

ESCRIBANO: ¡Ay, qué hermosos pies y piernas!

SACRISTÁN: ¡Qué barbas!

(pp. 233 y 234)

Es evidente que, simultáneamente al enredo amoroso, el conjuro permite escenificar uno de los tópicos más escabrosos de la época: la homosexualidad. Y lo hace por medio de la parodia, uno de los pocos procedimientos posibles que harían posible representar el pecado nefando. La comicidad es vehiculada por el conjuro, pero sólo la conducta transgresoramente risible de los personajes permite que toda la obra esté marcada por un constante efecto cómico, a partir de los actos amorosos incongruentes de tales sujetos.

4.6.1 Morfología de los conjuros

A diferencia de los mecanismos anteriores, los conjuros no son fórmulas muy comunes en el teatro cómico breve. Apenas unas cuantas piezas hacen uso de ellos⁹³. Quizá tan limitado repertorio esté a su vez condicionado por el casi inmediato agotamiento de una forma expresiva, cuya comicidad y admiración reside en su capacidad de sorprender. Además, aunque fuera en tono burlesco, escenificar temas inconvenientes como la magia no debió haber sido muy bien visto, pues son muy pocas las piezas con dicha temática.

Uno de los textos paradigmáticos en emplear este recurso es *La cueva de Salamanca*, de Cervantes. Pero, a diferencia de la obra de Cáncer, el conjuro es menos

⁹³ Además de los conjuros analizados en este apartado, habría que señalar *La endemoniada* (CE, pp. 144-147) y *El sueño del perro* (CE, pp. 780-783). Un caso aparte es el entremés *La hechicera* (CE, pp. 682-685), en el cual se señala el uso de un conjuro, pero éste no aparece en el texto dramático, sólo hay una acotación que dice “lee” sin que se sepa lo contenido en el papel donde está escrito.

elaborado lingüísticamente, aunque la comicidad de la escena no reside en el conjuro por sí mismo, sino en la burla de la que es objeto Pancracio:

ESTUDIANTE: Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
 hallasteis amparo a vuestra desgracia,
 salid y en los hombros, con priesas y con gracia,
 sacad la canasta de la fiambreira.
 No me incitéis a que de otra manera
 más dura os conjure; salid, ¿qué esperáis?
 mirad, que si a dicha, el salir rehusáis,
 tendrá mal suceso mi nueva quimera.
 (CE, p. 39)

La misma escena es reescenificada por Calderón en su entremés *El dragoncillo*, sólo que en este caso el conjuro es mucho más sofisticado y festivo. En este sentido, la comicidad no reside únicamente en la burla, sino que también es resultado de la lúdica construcción verbal del conjuro:

SOLDADO: La señora ama
 ha de alumbrar con la luz
 y alcanzarlo la criada.
 y el patrón me ayudará al conjuro.

GRACIOSO: ¡Eso no, guarda!
 ¿Yo conjuro?

SOLDADO: ¿Por qué no,
 si linda la cena aguarda?

[...]

SOLDADO: Quirirín quin paz.

GRACIOSO: Quirirín quin paz.

SOLDADO: Quirirín quin puz.

GRACIOSO: Quirirín quin puz.

SOLDADO: Aquí el buz.

GRACIOSO: Aquí el buz.

SOLDADO: Aquí el baz.

GRACIOSO: Aquí el baz

SOLDADO: Tras.

GRACIOSO: Tras.

SOLDADO: Tris.

GRACIOSO: Tris.

SOLDADO: Tros.

GRACIOSO: Tros.

SOLDADO: Trus.

GRACIOSO: Trus.

SOLDADO: Quirilín quin paz, quirilín quin puz

¡Oh tú, que estás encerrado
 (el donde yo me sé),

ven de un bufete cargado,
y mira que quiero que
no venga desmantelado!
A mi mandado
de obedecer no te alteres,
porque te diré quién eres,
y saldrá el enredo a la luz
aquí el buz.

GRACIOSO: Aquí el buz.

(*EJM*, pp. 273 y 274)

Sin duda, el entremés cervantino sirvió como modelo para este procedimiento, el cual, sin embargo, alcanzó una compleja formulación con Calderón, quien conjuntó la burla escénica con la lingüística.

Puede decirse que en cuanto a su forma, los conjuros presentan dos posibilidades: son simples o complejos. En el primer caso, carecen prácticamente de una identidad lingüística específica, pues sólo se advierte en el texto que se dice un conjuro, sin saberse cuál es. Mientras que en el segundo caso presentan una construcción lingüística más elaborada, a la que se suelen sumar recursos escénicos que intentan crear una atmósfera dramática correspondiente con las extrañas y misteriosas palabras de tales fórmulas, cuya construcción es, por lo menos en el caso de Calderón, no sólo más compleja, sino cómica y risible por lo ridículo de sus asociaciones verbales.

Así, en algunas piezas es tan importante el conjuro –por lo general construido con elementos cómicos– como los componentes de la representación que intensifican la hilaridad de lo escenificado. Este procedimiento puede verificarse en otro entremés de Calderón, en el que lo cómico del conjuro es producto de la morfología del mismo y de los elementos kinésicos, paralingüísticos y escénicos que debieron acompañarlo:

SALUDADOR: Por la insignia singular
que a favor del paladar
el cielo me quiso dar.
a la orilla de aquel cedro
por donde iba San Juan con *Dominus Deo*,
te conjuro, mal de peste,
aunque me cueste lo que me cueste,
que no me penetres ese corazón
sino que al son,
te vayas huyendo de mi retintín,
dilín, dilín,
dilón, dilón,

pues que tocan en san Antón.
 ALDONZA: Soltad.... Dejad que pedazos
 (*Suéltase y embiste con él.*)
 queste embustero haga.
 (*La rabia, EJM, p. 320*)

Puede suponerse, por las acciones y la acotación, que hay una serie de movimientos y formas de actuar específicas de cada personaje que debieron contribuir en gran medida a la comicidad de la situación.

4.6.2 Funciones de los conjuros

Como ya se señaló, la presencia de los conjuros con una finalidad burlesca permitió la representación de ciertos tópicos escabrosos y la escenificación de algunas profesiones que en la realidad no sólo eran censuradas moralmente, sino castigadas en muchos casos con la muerte.

No es de extrañar, por tanto, que el entremés *Los rábanos y la fiesta de toros*, de Francisco de Avellaneda, trate sobre la magia. En esta pieza, un mago, por su profesión, es encarcelado, pero para mostrar el poder de lo que él llama su “ciencia”, efectúa un conjuro que deja anonadados y satisfechos a un Alcalde, a un Escribano y a un Vejete. La comicidad no sólo se deriva del conjuro burlesco, sino, de nuevo, por las situaciones ridículas a que son inducidos los tres personajes mencionados:

MAGO: Pues, señores, cada uno
 meta la mano en el pecho,
 y vusted las manecillas,
 usted empuñe bien el huevo,
 y busted las manecillas,
 y al conjuro que ya empiezo,
 en diciendo: vaya a una,
 sáquenlas luego.

TODOS: Sí haremos.

ALCALDE: Decí, ¿diremos Jesús
 al conjuro?

MAGO: Ni por pienso.
 “*Rabinisquis, et manus, et huevorum,
 faciet Saturnum multiplicatorum.*»

Vaya a una.

(*saca cada uno lo que le toca cosa muy disforme de grande*)

TODOS: Vaya a una.
 ESCRIBANO: Esta mano es de carnero.
 ALCALDE: ¡Lo que el rábano ha crecido!
 VEJETE: ¡Lo que ha engordado este huevo!
 (TB, p. 263)

Si bien el conjuro resulta por sí mismo gracioso, las conductas que desata en quienes se encuentran bajo su influjo son aún más cómicas. La hilaridad en cada caso, sin embargo, es diferente. En lo que se refiere a la morfología del conjuro puede decirse que el hecho de estar en latín macarrónico ya resulta por sí mismo risible. La deformación de las palabras para hacerlas coincidir con las formas latinas es, como ya se vio, un procedimiento común en la época para provocar risa. Sin embargo, en este caso, tal mecanismo verbal se encuentra acompañado por las situaciones ridículas representadas y por el uso de elementos de utilería cómicos (sin duda resultaban sumamente chistosos el rábano, el huevo y la mano gigantes).

Los conjuros sólo podían aparecer en ciertas situaciones que justificaran su presencia en escena. Por ejemplo, en *La endemoniada*, el conjurador es llamado por una supuesta posesión demoníaca. Sin embargo, en casos como *El sueño del perro*, se trata sólo de un fingimiento, por lo que el conjuro deja de tener su función original para convertirse en un recurso burlesco. Así sucede también en el entremés *La sierpe*, en el que Cornelio engaña a Ramiro diciéndole que hay una sierpe en su casa y debe matarla por medio de un conjuro. La escena donde aparece por primera vez el conjuro es muy cómica, no sólo por la construcción lingüística del mismo –que evidencia el engaño– sino por las reacciones de Ramiro:

CORNELIO: En esos trascorrales se ha criado
 y la habéis de matar.
 RAMIRO: Yo, ¿de qué suerte?
 CORNELIO: Diciendo estas palabras.
 RAMIRO: Va de muerte.
 CORNELIO: *Cornucopris, Cornelio, cornicerta.*
 RAMIRO: Con esas armas, dádmela por muerta.
 (CE, pp. 657 y 658)

La burla, por tanto, funciona en varios sentidos. Por un lado, Cornelio se mofa de Ramiro al inventar un conjuro derivado de su nombre y Ramiro mismo contribuye a la comicidad con sus frases ambiguamente agudas. A estos elementos se sumarán otros de

carácter escénico, pues Cornelio sale disfrazado de sierpe y hace uso de varios recursos de utilería para escarnecer más a Ramiro:

RAMIRO: ¡Ay, que ha habrado! Esta sierpe se endemonia;
 más si con las palabras vó seguro,
 ¿a qué temer? Allá va mi conjuro.
Cornucopris, Cornelio, cornicerta.

(Da a Ramiro con la invención en la cara y torna a encogerla)

¡Valga el diablo el pescuezo!, y ¡cómo acierta!
 Hechas harina me dejó las muelas.
 Sierpecita, ¿al conjuro te rebelas?

(CE, p. 658.)

La comicidad de la escena es resultado de diversos mecanismos, pero sin duda el conjuro, en este caso eje de la burla, es un recurso esencial para crear lo ridículo y risible de la situación representada.

Con tan pocos ejemplos para analizar, es difícil establecer rasgos generales sobre este mecanismo lingüístico; aun así es evidente que las pocas ocasiones en que se utilizó tiene una intencionalidad cómica, acentuada por el contexto en que es insertado. Puede decirse que la situación en que aparece este recurso es de dos tipos: o bien corresponde a una realidad y una serie de tópicos censurables y escabrosos en la época, o bien puede constituir, como muchos otros procedimientos, el eje para escenificar una burla y ciertos tópicos derivados de ella.

CAPÍTULO 5

JUEGOS DE PALABRAS Y TEATRO CÓMICO BREVE

Juegos de palabras y teatro cómico breve

Los juegos de palabras tienen un lugar privilegiado entre las numerosas estrategias de la comicidad verbal de la serie genérica analizada. Por su eficacia y pluralidad, estos mecanismos se presentan a menudo en el teatro cómico breve en diversas situaciones lingüísticas, cuyo objetivo es, en este caso, siempre de carácter humorístico.

Por sus múltiples posibilidades de actualización, así como por los variados procedimientos sobre los que los juegos de palabras operan, no es fácil tratar de definir este recurso. De hecho, en cierta forma se encuentra presupuesto por lo evidente del significado de sus componentes en sí mismo. Así, la simple alusión a *juego* y *palabras* no necesitaría mayor aclaración. Sin embargo, para los fines de este trabajo resulta indispensable señalar los aspectos bajo los que opera este procedimiento, pues de tal elucidación depende la pertinente identificación de sus mecanismos.

No hay duda, tal como señala Llano Gago, que los juegos de palabras son “cualquier tipo de combinación expresiva, ordinariamente humorística o irónica”¹. En este sentido, los juegos de palabras presuponen la manipulación de la morfología y la semántica de tales unidades; los procedimientos comunes de este recurso “consisten principalmente en el uso de una palabra en uno o más sentidos, en deformaciones, en aproximaciones de vocablos que difieren tan solo en unas pocas letras o en la ordenación de sus fonemas”².

Estas definiciones no requieren de una exhaustiva exploración, pues se explican por sí mismas. No obstante, exigen una precisión en cuanto al número de componentes implicados por el juego de palabras. Para Llago, “se enfrentan dos vocablos (sus significantes o sus significados) dentro de un mismo contexto”³. En cambio, para C. A. Pérez, es la manipulación formal y semántica de una palabra lo que da lugar al juego lingüístico. Sin embargo, no es lo uno ni lo otro, es justo en el encuentro –o desencuentro–

¹ María Teresa Llano Gago, *La obra de Quevedo: algunos recursos humorísticos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984, p. 93. La amplitud de esta definición, aunque un poco imprecisa, permite englobar una pluralidad de hechos verbales lúdicos. Su carácter general, por tanto, beneficia la tipología y el análisis de estos recursos (de los cuales Márius Serra enumera hasta setenta en su libro *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Península, Barcelona, 2001).

² C. A. Pérez, “Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de Góngora”, *Hispanófila*, 20 (1946), p. 8.

³ María Teresa Llano Gago, *op. cit.*, p. 93.

fonético, sintáctico o semántico de un número indefinido de palabras⁴, a veces agrupadas en frases, donde suelen actualizarse tales resortes lúdicos.

Un ejemplo de este tipo de juego es el que aparece en la *Loa que representó Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente:

JOSEFA: De esta rama primera
sale el Aurora,
¿Quién vio en los morales
nacer las rosas?

LUISA: En la rama segunda,
Isabel será
Góngora en el nombre
y en la soledad.

NIÑA: Dorotea de Sierra,
si os cae en la gracia,
hoy será la Morena,
no la Nevada.

(*CE*, p. 515)

La presentación de los actores da lugar a una diversificación de los significados de los nombres de los mismos por aludir a otros vocablos, a referencias botánicas, literarias e incluso geográficas. De esta manera, dicho mecanismo lingüístico actúa sobre todos los elementos del texto, pues el uso específico de ciertas palabras condiciona la construcción de las frases; estructura que, a su vez, se encuentra determinada por el efecto cómico que se desea obtener.

Si bien los juegos verbales actúan sobre la forma y el significado de las palabras que relacionan para producir risa, no se debe olvidar, como subraya Ignacio Arellano, que éste “funciona siempre en el contexto”⁵. Tan evidente hecho adopta un cariz distinto cuando se alude, no sólo al contexto lingüístico, sino a todo el entorno de cualquier acto de habla en el teatro cómico breve.

En la obra mencionada, los diálogos de Luisa y la Niña son explicables por sus referencias concretas; no obstante, la intervención de Josefa requiere de un mayor conocimiento del contexto de enunciación para su desciframiento, pues al emplear el

⁴ Es claro que pueden ser sólo dos vocablos los puestos en juego; y también es cierto que se puede manipular una sola palabra para actualizar un juego verbal, pero éstas son sólo dos de las posibles opciones que dicho recurso puede presentar.

⁵ Ignacio Arellano *et. al.*, “Introducción” en Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I: Jocoseria*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001, p. 294.

vocablo *rama* lo hace en función del apellido del autor, en este caso Morales (plural del árbol moral). Debe tomarse en consideración, además, que el primer diálogo no es risible por sí mismo, sino que funciona como el pivote inicial a partir del cual se desarrolla el recurso cómico. Es el insistente uso de este procedimiento, por medio de los artificios y códigos que precisa, lo que desemboca en el efecto lúdico.

Este mecanismo lingüístico cómico, por tanto, no puede ser restringido a la relación que se establece entre los significantes y los significados de las palabras sobre los que opera tal procedimiento, sino que se tiene que amplificar la perspectiva de análisis. Un mero acercamiento a sus formas o significados inmediatos no siempre resultará en la adecuada interpretación de tales recursos, pues presentan una enorme lejanía con el lector actual, además de una frecuente hipercodificación, no siempre de fácil desciframiento. De acuerdo con Chiaro, para la comprensión de los juegos verbales se debe tener conocimiento del código en que se produce⁶, el cual, con frecuencia, no sólo es verbal sino que presupone el funcionamiento de múltiples elementos socioculturales. El espectador en el teatro cómico breve:

Must understand the code in which is delivered and, although recognition of language is, of course, the lowest common denominator required for the comprehension of a joke, this recognition appears to include a large amount of sociocultural information which should be also in their possession⁷.

No hay que generalizar sobre la complejidad de los juegos de palabras, pues aunque algunos pueden ser muy oscuros o casi ininteligibles, existe también un gran número de ellos basados en asociaciones muy simples. Tal es el caso del entremés *La burla del sombrero*, de Francisco de Castro, en el que la comicidad es producto de un pueril encadenamiento de ideas:

SOLDADO 1º: ¿Domingo?
GRACIOSO: ¿Lunes?

⁶ Como todo juego requiere de normas para su funcionamiento. En este sentido, tanto el hablante como el receptor cuentan con un conjunto de reglas lingüísticas que ponen en funcionamiento para la producción y comprensión de los juegos verbales: "The language game is similar to other games in that it is structured by rules, which speakers [and hearers] unconsciously learn simply by belonging to a particular speech community [...] The rules exist for the speaker and he must play by them –or else use the strategy of consciously breaking them". Peter Farb, *Word play: What happens when people talk*, Bantam Books, New York, 1974, p. 6.

⁷ Delia Chiaro, *The language of jokes: Analyzing verbal play*, Routledge, New York, 1992, p. 11.

SOLDADO 1º: Abraza.
 ¿A dónde vas, di, pobrete?⁸
 (CE, I, p. 287)

Por la sencillez, y muchas veces rusticidad, de algunas concreciones de este recurso, Gracián no dudó en considerarlo como un tipo de agudeza de muy poca complejidad y riqueza verbal⁹. De hecho para él, se trata de un mecanismo popular, que no requiere ni de una gran destreza ni de erudición por parte de quien lo compone: “esta especie de concepto es tenida por lo popular de las agudezas y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil”¹⁰.

Es incuestionable que en el teatro cómico breve se presenta un numeroso grupo de juegos verbales de una gran simplicidad. No obstante, como aquéllos muy difíciles de descodificar, no son los únicos que hay en estas piezas y tampoco puede decirse que son los dominantes. Aunque es cierto que con frecuencia, por la facilidad de formulación que implican y la conveniencia con las situaciones representadas, se convierten en procedimientos estereotipados que, a pesar de sus variaciones, son fácilmente reconocibles; por lo que con frecuencia, sobrepasan el habla literaria individual para convertirse en tópicos: “la agrupación de estos juegos hechos ya rígidos clichés constituyó una verdadera topística”¹¹.

Es evidente que existen muy diversos tipos de juegos verbales. En principio, suelen reconocerse el equívoco, la paronomasia, el calambur y el retruécano como los más representativos. Todos y cada uno de ellos operan sobre distintos elementos y bajo procedimientos diferentes, lo cual explicaría la particular construcción y fisonomía que cada uno de ellos adopta; por ejemplo, la paronomasia sólo implica la asociación de palabras con “fonemas análogos”¹², mientras que el calambur supone la relación entre “dos

⁸ El juego debió ser de dominio popular, pues no es en la única obra que se presenta, también aparece, con cierta variación, en el entremés *Pelicano y Ratón*: “PERICO: Seor Domingo, ¿qué os ha sucedido? / DOMINGO: Seor Lunes, que yo estoy despedido”. (REB, p. 454).

⁹ Suele concebirse al juego de palabras como un procedimiento sencillo. Con frecuencia, es considerado como una técnica fácil, obvia y antiquísima: “comencemos por un recurso estilístico elemental y primario: el juego de palabras. Elemental, primario y remotísimo. Puede decirse que desde que existe el lenguaje existe el jugar con vocablos”. M. Muñoz Cortés, “Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), p. 49.

¹⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Gredos, Madrid, 1969, t. 2, p. 45.

¹¹ M. Muñoz Cortés, art. cit., p. 52.

¹² Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 385.

frases [que] se asemejen por el sonido y difieran por el sentido”¹³. Ambos se establecen a partir de la unión de ciertos vocablos, pero uno en el nivel de la palabra y el otro en el de la frase. De esta forma, el grado de complejidad depende de los requerimientos morfológicos y las implicaciones semánticas de cada mecanismo, aunque también de la habilidad e intencionalidad de quien los elabora.

Sin importar su simpleza, eficacia o complejidad, este mecanismo presupone un contexto susceptible de generar comicidad, pues “en todas sus formas, tan variadas, el juego de palabras [...] contribuye a mantener una atmósfera constante de ingenio, de gracia”¹⁴. Tal vez por ello actúa, como muchos de los mecanismos lingüísticos examinados, como una especie de norma de habla que no sólo caracteriza a los personajes, sino que además permite que las situaciones representadas se muevan con mayor facilidad en un registro cómico.

5.1 Equívoco

Es identificado como el procedimiento que resulta de “la ambigüedad semántica de una palabra o de una expresión”¹⁵. En el teatro cómico breve este mecanismo es esencial para la actualización de diversos significados de una misma palabra. De hecho, la indeterminación semántica transforma los actos de habla de este tipo, pues aunque es el contexto el que determina el significado de los equívocos en cuestión, en realidad se da una convivencia de los diversos significados posibles de las palabras en juego.

En este sentido, los enunciados en el teatro cómico breve no discriminan o descalifican de manera inmediata sus distintas acepciones para privilegiar sólo una, sino que, por el contrario, es justo la coexistencia de distintos conceptos asociados a ciertas palabras el que se pretende poner en funcionamiento. Esto no quiere decir, sin embargo, que carezcan de una determinada interpretación de la cual depende el efecto cómico. Así, en *La jácara entremesada de la pulga y la chispa*, de Juan Bautista Diamante, la palabra *potro* y la frase “el verdugo le enseñe a andar a caballo” no aluden en realidad al ámbito

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ Ángel Rosenblat, *La lengua del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1971, p. 167.

¹⁵ Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, *op. cit.*, p. 137.

equino –aunque la asociación es ineludible– sino que refieren a una de las formas de castigo más comunes de la época:

PULGA: Por mandado de la Sala,
 un potro han dado al Mellado,
 porque quieren que el verdugo
 le enseñe a andar a caballo.
 (TB, p. 330)

El equívoco está dado por la acepción jurídica de la palabra *potro*, cuyo significado e implicaciones de situación eran claramente descodificadas por el espectador de la época, quien percibía el juego de palabras y ponía en función los códigos necesarios para descifrar el mensaje ambiguo¹⁶.

Ahora bien, la serie de conocimientos y habilidades del público requeridos para descodificar este mecanismo, según Gracián, suele estar en conexión con determinados géneros literarios, entre los que destacan las obras satíricas y, en general, todos aquellos textos en los que aparecen burlas. Desde este punto de vista, el equívoco es el medio expresivo idóneo para motivos y temas que sólo pueden ser tratados en un estilo bajo y sus consecuentes mecanismos. De nuevo, lo cómico se encuentra en contraposición con el estilo alto, cuya materia es tan elevada como los procedimientos que emplea: “son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente”¹⁷.

El estilo bajo inherente a este procedimiento lingüístico no implica pobreza ni verbal ni conceptual. La complejidad del juego, como ya se señaló, depende de múltiples factores. Es fundamental la capacidad codificadora del autor, quien podrá enfrentar una pluralidad de esferas semánticas para crear el juego de palabras deseado; sin embargo, tal pericia no suele rebasar, por lo menos en el teatro cómico breve, la habilidad

¹⁶ Puede decirse, además, que en las jácaras y en las jácaras entremesadas el equívoco no es sólo resultado de la voluntad del ingenio, sino que también se deriva de las características propias del lenguaje de germanía. No es de asombrarse que en ese mismo entremés se presenten otros equívocos similares. Tal es el caso del equívoco con la palabra *cuerda*: “Músico: piensa el Mellado que es burla, / y bien el Mellado piensa, / que el decirle que le ahorcan / es sólo por darle cuerda”. (EJM, p. 334). O bien el equívoco causado por la palabra *sombra*: “Músico: mañana el Mellado cuelgan, / y es muy justo que le pongan / donde le dé el sol un día, / que ha mucho que está a la sombra”. EJM, p. 336.

¹⁷ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 61.

descodificadora del auditorio¹⁸, cuyo desciframiento pertinente es fundamental para la obtención del efecto cómico.

Un ejemplo de diversos campos semánticos coexistentes en un mismo texto se encuentra en el entremés *El reloj y los genios de la venta*, de Calderón de la Barca. En dicha obra, Calderón remite, tanto al ámbito de la esgrima como al de la costura, conjunción que resulta en distintos niveles de significado:

EL DE LOS VESTIDOS: Pues yo, guisando estoy un vestidillo
y de este modo. veamos si os agrada;
aquí un golpe y aquí una cuchillada,
y aquí otro golpe.
*(Hace una demostración en
la cara de Perico)*

PEDRO: ¡Pese al muy figura!

EL DE LOS VESTIDOS: Estése quedo; y luego, prensadura.
(EJM, p. 224)

En tal caso, el sastre pareciera estar trabajando sobre el vestido, pero al mismo tiempo utiliza la explicación de su costura para lastimar en la cara a Perico. De esta manera, tales vocablos, por sus diferentes acepciones, le permiten moverse en distintas esferas semánticas que acompaña con determinados gestos que actualizan el significado deseado para mover a risa.

Otros equívocos requieren de menos conocimiento por parte del espectador, la obviedad del significado puesto en juego implica su descodificación inmediata:

FRAN: Mucha tierra tendrás, si aquí te quedas,
y de frutales lindas arboledas.

CLAU:.. Árboles tengo yo de más cuantía.

FRAN: ¿Y cuáles son?

CLAU: De mis genealogías.
(HB, p. 380)

Como puede deducirse, al constituir un procedimiento basado en la asociación de vocablos no resulta extraño que se apoye fundamentalmente en dos relaciones de sentido entre las palabras: la polisemia y la homonimia. Ambas formas explotan las posibilidades

¹⁸ Es obvio que la capacidad de interpretación del público de entonces no es igual a la del lector actual. El primero cuenta con los códigos socioculturales vigentes en la época que le proveen del contexto adecuado para el desciframiento de tales enunciados; por su parte, el investigador del siglo XXI tiene que hacer uso de diccionarios, léxicos, mapas lingüísticos y culturales para aproximarse de manera intuitiva, que no definitiva, a lo expresado en tales piezas.

combinatorias entre los significantes y los significados, cuya univocidad, en lo que respecta a los juegos verbales de estas piezas, es prácticamente inexistente. De esta manera, en el momento de la enunciación se despliegan una pluralidad de recursos que evidencian el juego entre la forma y el sentido que se pretende que adquiera, pues de ello depende su eficacia cómica.

Un ejemplo paradigmático de equívoco se produce en el entremés de *Don Gaiferos y las busconas de Madrid*, de Quiñones de Benavente, quien crea toda una serie de equívocos a partir de la polisemia de la palabra *cuero*. La burla de la que será objeto don Gaiferos es presentada ante el público sin que ni dicho personaje ni el público sepan en qué consiste. La acción es reducida a una mujer que entrega un niño envuelto en trapos a un caballero. Lo ridículo de la situación es subrayado por la frase de despedida de María, quien advierte al hombre: “abrigadle, señor, que queda en cueros”. Todo pareciera indicar que la acepción de *cueros* en este caso es la de *desnudo*; no obstante, pronto se revela la burla y el verdadero significado de tal palabra en esa situación específica:

MARÍA: La justicia es: ¿quién diremos?
 GAIFEROS: Un hombre recién parido.
 MARÍA: Llegad esa luz ¿Qué es esto?
 GAIFEROS: Un niño; no lo despierten,
 porque no hay quien le dé el pecho.
 MARÍA: No despertará el muchacho.
 GAIFEROS: ¿Por qué?
 MARÍA: Porque está hecho un cuero.
 (*desenvuélvele y saca el cuero*)
 (TB, p. 180)

El significado oculto es esclarecido con un gesto que transforma la noción de *desnudo*, presupuesta por el plural *cueros*, a la de un cuero pero de vino. Lo ridículo de la acción es más cómica en cuanto el personaje se denomina a sí mismo *brujo* para poder chupar la sangre, es decir el vino, del supuesto *niño*:

GAIFEROS: ¡Vive Dios, que lo es de vino,
 Y que me decía por esto
 la taimada, al despedirse:
 abrigadle, que va en cueros!
 Pero con aquestos niños
 brujo soy, brujo me vuelvo,
 para chupalles la sangre.
 (p. 180)

Determinado siempre por el contexto, al que se suman los recursos escenográficos, el equívoco permite la ambigüedad de lo expresado con la finalidad de establecer campos semánticos en los que “saltan nuevas significaciones de naturaleza rara en medio de las obvias y conocidas”¹⁹. A través de este procedimiento se ofrecen al público varias posibilidades semánticas, cuya eficacia cómica está condicionada por la situación enunciativa en que se desarrollan. Este hecho no presupone cierta pertinencia lógica, lo representado puede estar enmarcado en una situación absurda y disparatada, puesto que la propia naturaleza de los juegos lingüísticos “sacrifica la caracterización y la verosimilitud de las acciones”²⁰ con tal de que los diversos resortes de lo risible actúen sobre el espectador. De esta manera, la comicidad se encuentra supeditada a las propias exigencias verbales del equívoco, las cuales preestablecen el desarrollo de lo dramatizado.

Puede afirmarse que el equívoco “es, por tanto, una modalidad de la plurisotopía del lenguaje”²¹, es decir, la superposición de campos semánticos enfrentados que dan “lugar a lecturas diferentes y simultáneas”²² como resultado de la intersección o disociación de elementos semánticos comunes a uno u otro vocablo y cuyos principales mecanismos se basan en la homonimia y la polisemia.

El equívoco suele ser concebido como un juego de palabras de fácil construcción, pero de una gran eficacia cómica. Por su aparente simplicidad y la modestia de sus mecanismos fue considerado por Gracián como un procedimiento ordinario y poco ingenioso. Desde esta perspectiva, dicho autor subraya su carácter popular y generalmente burdo: “permítense a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte”²³.

A pesar de la descalificación de este recurso verbal, es incuestionable –y el mismo Gracián no puede obviarlo– el reiterativo uso de tal mecanismo en un innumerable conjunto de obras. La recurrencia pone de manifiesto lo difundido de su empleo, además evidencia su casi infalible efecto cómico y su capacidad de penetración en los espectadores y lectores del Siglo de Oro.

¹⁹ Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, Madrid, 1949, p. 235.

²⁰ *Ibid.*, p. 233

²¹ Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, *op. cit.*, p. 137.

²² Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 307.

²³ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 45.

El rasgo “popular” al que alude Gracián lo relaciona con un determinado tipo de textos, entre los que destaca el teatro cómico breve, pues sin duda el equívoco es una de las constantes en el habla de estas piezas; al articular de manera lúdica las distintas formas y significados de las palabras consigue uno de sus objetivos de género fundamentales: provocar risa.

La capacidad de los equívocos para hacer emerger lo risible tiene que ver fundamentalmente con sus entornos enunciativos. El contexto oral en que suelen insertarse los provee de las circunstancias de habla óptimas para producir el juego entre significantes y significados. De esta manera, la palabra *tramoya*, en el entremés *La maya*, de Quiñones de Benavente, presenta una ambigüedad léxica que permite que dos significados de ese vocablo se superpongan, pues las acepciones *enredo* y *engaño* con la de “mecanismos de efectos especiales para hacer vuelos, apariciones y desapariciones en el escenario”,²⁴ coexisten en la misma situación enunciativa. De este modo, Pasquín hace desaparecer el dinero para la maya con la finalidad de engañar y burlarse de las mujeres que quieren celebrar dicha fiesta:

TODAS: Por tramoya el dinero ha volado.
(*CE*, p. 542)

Tal frase explica, por medio de la polisemia, el engaño del que han sido objeto por parte de Pasquín, a quien no le perdonan la injuria, por lo que no dudan en insultarlo y maltratarlo; de esta manera, a la par del acto de habla se suman una serie de acciones con las que pretenden compensar su pérdida.

Puede decirse que además del contexto de enunciación dicho mecanismo cómico verbal cuenta con otros elementos para mayor eficacia del equívoco, tales recursos suelen derivarse de la representación misma. De hecho, los elementos paralingüísticos, kinésicos, proxémicos y escénicos no sólo le son de gran utilidad en su búsqueda de la eficacia cómica, sino que además, con frecuencia, suelen ser determinantes para que lo risible se produzca. Así, en el entremés *El guardainfante (primera parte)*, de Benavente, se efectúa un juego escénico cuyo resultado es un enredo de gran hilaridad. La confusión que da lugar al equívoco se produce a partir de lo no visto en el escenario y la presuposición semántica de Juan, quien otorga un significado inadecuado a la palabra *presa*, la cual, por el contexto,

²⁴ s. v. *tramoya*, *Autoridades*.

no puede ser “tajada, porción de algo comestible”²⁵, sino que el único sentido posible aquí es el de “capturada por la autoridad”:

SALVADOR: Calle, que traen una presa.

JUAN: ¿Presa? Venga, si es de vaca.

(Sale un alguacil cantando)

ALGUACIL: Presa os traigo una falduda,
 porque entrando por la plaza,
 hasta que pasó, estuvieron
 detenidas cien mil almas.

JUAN: ¿Es muy gorda?

ALGUACIL: Una sardina.

JUAN: ¿Iba sola?

ALGUACIL: Ella y sus faldas.

(CE, p. 524)

El equívoco, en este caso, es acentuado por las relaciones espaciales de los personajes, pues al no poder ver Juan a Josefa supone una acepción errónea de la palabra *presa* y, al mismo tiempo, provoca en los espectadores risa, ya que al entrar el alguacil, el significado incorrecto se desambigua para dar lugar a una interpretación apropiada. Además, las preguntas de Juan acentúan el carácter cómico de la situación y las respuestas subrayan el carácter risible del personaje que habrá de entrar en breve a escena de manera por demás jocosa²⁶.

En el ejemplo citado se produce el juego verbal denominado *dilogía* o *disemia*, el cual es tal vez la forma de equívoco por polisemia más recurrente en el teatro cómico breve. Por su importancia y recurrencia en la literatura del Siglo de Oro ha sido analizado por distintos estudiosos; no obstante, por su pluralidad morfológica y su multifuncionalidad resulta todavía un procedimiento escurridizo que escapa a cualquier intento exhaustivo de escudriño.

²⁵ s. v. *presa*, *Autoridades*.

²⁶ La acotación para explicitar su irrupción en el escenario es la siguiente: *Echan una maroma al vestuario y sale atada della Josefa Román, vestida muy hueca, con todas las cosas que dirán los versos, y tiran desde el tablado como que hacen fuerza*. CE, p. 525.

5.1.1 Equívoco por dilogía o disemia

Dicho mecanismo suele ser definido como el “uso de una palabra o expresión en dos sentidos distintos dentro de un mismo enunciado”²⁷. De acuerdo con esta concepción, la dilogía es el resultado de la coexistencia simultánea de dos de los significados posibles de una palabra polisémica. Ya Gracián la había definido de forma parecida, aunque puso énfasis en la ambigüedad generada por tal tipo de agudeza. Para él, dicha figura “es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir”²⁸.

Tal recurso verbal, por tanto, tiene como principio la convivencia de dos significados en el que uno de ellos –aunque no se descarta que ambos– es de carácter jocoso o adquiere dicha propiedad por el contexto en que se enuncia. De esta forma, “en estos casos ambos sentidos son pertinentes en el contexto, pero el malicioso ocupa sin duda una jerarquía superior que el satírico pone de relieve”²⁹.

Tal es uno de los juegos verbales más cómicos de la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, en la que las dilogías dan lugar a un juego escénico y verbal:

TOMÁS: Valcázar, vuelve por ti,
 que como picada estás
 te rehogan en cazuela
 por poderte sopear.
 (CE, p. 390)

La dilogía en este caso es múltiple al afectar a numerosos vocablos del texto. Tanto *picada* como *rehogar*, *cazuela* y *sopear* se mueven en diferentes registros y ámbitos semánticos, pues de manera simultánea coexisten junto con los significados de orden culinario, otros que denotan *agresividad* o bien aluden a la disposición del espacio de representación. No es de extrañar, como ya se mencionó, que tales juegos verbales exploten los elementos de carácter verbal y los escénicos, como en el texto citado, pues justo son las circunstancias de enunciación las que permiten la eficacia cómica de la dilogía.

²⁷ Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, *op. cit.*, p. 103.

²⁸ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 53.

²⁹ Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 296.

El grado de complejidad de la dilogía varía de acuerdo con múltiples factores. En principio, puede decirse que ésta se encuentra condicionada por los rasgos semánticos de las palabras elegidas para el juego verbal. De este modo, en cuanto menos oscuro³⁰ sea el significado de los vocablos puestos en relación será de más fácil acceso la conexión lúdica entre los sentidos de tales palabras. Debe advertirse que la opacidad no siempre depende de la dificultad intrínseca de las palabras, sino que en muchos casos es el contexto el que determina el juego de la dilogía; por ejemplo, en el entremés de *Las Carnestolendas*, de Calderón de la Barca, el sentido de *colada* es determinado en función del estereotipo del tudesco. Así, al señalar que trae su *tizona*, el espectador sin duda reconocía el nombre de una de las espadas del Cid, a la cual asociaba, casi de manera inmediata, su otra espada: la colada. Ambos significados se actualizan, y justo en el deslinde entre uno y otro se genera la comicidad. Si bien tal vocablo pareciera remitir a *espada*, en realidad alude “a una degradación del término vino (el limpio o el colado)”³¹:

(Toma una espada por el hombro, y el jarro en la mano, bebiendo a menudo)

GRACIOSO: Ahora sale un finflón,
o tudesco de la guarda,
hablando mucho, y aprisa,
y sin pronunciar palabra,
con su tizona en la cinta,
y en el jarro la colada,
dice echando treinta votos,
como quien no dice nada.

(EJM, p. 149)

La coexistencia de ambos significados *espada* y *vino colado* es el resultado de la fijación de dicho tipo cómico; sin embargo, como es de esperar en esta clase de juegos de palabras, se privilegia el sentido burlesco y jocoso de la voz *colada*, el cual es además reforzado escénicamente por medio del vestuario y la utilería.

El contexto no siempre establece con claridad la alusión a la que se refiere de manera explícita; en estos casos se presupone la existencia de un código común entre texto representado y público, lo que hace posible que las alusiones sean interpretadas de manera equívoca con un obvio sentido cómico. En el entremés de *La rabia*, también de Calderón de

³⁰ Hay que recordar el contexto y los códigos socioculturales vigentes; el significado de las palabras debe ser situado libre de anacronismos.

³¹ s. v. *colada*, *Autoridades*.

la Barca, se presenta una serie de frases ambiguas, cuya indeterminación semántica –por la posible convivencia de dos significados opuestamente risibles– da lugar a una situación en sumo grado jocosa:

BÁRBULA: Fui a visitar, Casilda,
 (ya lo sabes) a doña Hermenegilda.
 Es inclinada a perros, de manera...
 CASILDA: ¿Qué amiga tuya no es perrera?
 BÁRBULA: Que tenía en su casa... ¡Ay que me aflijo!
 Más que suelen ladrar en un cortijo.
 Pues apenas llamé, cuando al abrilla,
 a la puerta salieron en cuadrilla
 un gozque, un perro de agua, un perdiguero...
 (EJM, p. 307)

En este contexto se explotan al máximo los significados de la palabra *perro*, *perrera* y *cortijo*. Desde este punto de vista, el discurso alude a una interpretación alterna en la que el discurso literal es trastocado para referir a una situación totalmente ajena a la descrita. Así, *perrera* puede interpretarse como el que engaña o *da perro* al otro –o también “el mal pagador”³²– y, por otro lado, *cortijo* suele adoptar la acepción de *mancebía*. En esta breve relación, en realidad se privilegian ciertos significados que en un contexto más preciso serían muy difíciles de actualizar. Sólo la elasticidad de los vocablos y la complicidad de los espectadores permiten que tales sentidos burlescos puedan ponerse en juego a través de la oralidad, cuyo encanto satírico desaparece al introducir la enumeración de las razas de los perros, lo que fija con claridad y precisión –hasta ese momento del discurso– los referentes inequívocos del diálogo. Arellano describe este tipo de dilogía como aquella en que se provoca “el choque de dos planos incongruentes, lo que implica rupturas cómicas, al ser uno de los significados pertinente, y otro absurdo, salvo en su valor de asociación lúdica”³³.

Existe también un tipo de dilogía que se apoya fundamentalmente en los elementos de la representación. Cuando se produce tal clase de equívoco, la conjunción de los elementos escénicos con los verbales es imprescindible para obtener la dilogía. Dicho recurso es empleado en el entremés *La verdad*, de Quiñones de Benavente, en el que la polisemia es preparada por una acotación que lo antecede. Tal indicación es esencial para la

³² s. v. *perrera*, *Autoridades*.

³³ Ignacio Arellano, *Comentarios a la poesía...*, op. cit., p. 296.

comprensión del equívoco, pues sin ella sería ininteligible el sentido que se le quiere dar a la palabra *venia*:

Repiten. Sale Arroyo, de viejo, teñido.
 ARROYO: Aún no tengo veinte y cinco,
 que para gozar mi hacienda,
 por ser tan menor de edad,
 voy a sacar una venia.
 (*Hácele dos reverencias*)
 FRUTOS: He aquí una venia, y aun dos.
 ARROYO: ¡Qué cortesía tan necia!
 (CE, p. 573)

Las acepciones de *licencia* y *saludo cortés*³⁴ coexisten con mayor eficacia gracias al juego escénico. De este modo, la primera acotación alude a la falsedad de Arroyo, quien intenta ocultar su edad al teñirse el cabello. Hay una primera incongruencia entre lo que los espectadores oyen y ven, la cual será remarcada y descubierta por medio de la dilogía, ya que Frutos al hacer las reverencias pone de manifiesto otro significado de la palabra *venia*; así, sus gestos y movimientos muestran lo ridículo de las palabras y el vestuario de Arroyo. El equívoco por polisemia en este ejemplo se encuentra, por tanto, no sólo basado en los mecanismos verbales, sino que además quizá no cumpliría su finalidad jocosa sin el empleo de los recursos escénicos señalados.

La dilogía en el teatro cómico breve adopta, como pudo percibirse, muy distintas formas y procedimientos de funcionamiento por lo que es casi imposible tratar de clasificar dicho mecanismo lingüístico de la risa. En todo caso, sólo puede señalarse el artificio básico que lo caracteriza: la coexistencia de dos significados diferentes de una misma palabra.

La dilogía dispone de numerosos recursos verbales para la construcción del equívoco y además cuenta con diversos mecanismos de representación que a menudo conjugan el juego verbal con el escénico. No es de extrañar, por tanto, que forme parte de la lengua estándar de las piezas cómicas breves, en las que su presencia no sólo es constante, sino además necesaria³⁵.

³⁴ s. v. *venia*, *Autoridades*.

³⁵ Otras dilogías se presentan en los textos: *La casa holgona* (EJM, pp. 102-122), *La plazuela de Santa Cruz* (EJM, pp. 161-171), *Jácara de Carrasco* (EJM, pp. 328-330), *La visita de la cárcel* (CE, p. 513), *Jácara que se cantó en la Compañía de Olmedo* (CE, pp. 514 y 515), *Los cuatro galanes* (CE, pp. 519-522), *El talego* (CE, pp. 523 y 524), *La puente segoviana (primera parte)*, (CE, pp. 533 y 534), *El doctor Juan Rana*, (CE,

El equívoco, además, es un procedimiento derivado de las propias características del género, ya que en la representación del habla popular de la época no se pueden eludir los múltiples elementos que lo caracterizan. De esta forma, puesto que “la ambigüedad es parte integrante de la estructura del lenguaje, de las distintas posibilidades de interpretación de una palabra”, no debe soslayarse este fenómeno: “precisamente por ello el mejor ambiente para desarrollar literariamente [estas formas] es aquel en que predomina la palabra hablada: el teatro”³⁶.

5.1.2 Equívoco por antanacsis

Otro procedimiento de este mecanismo es la antanacsis, la cual se basa en la repetición de una misma palabra pero con algunos de sus distintos significados. Giraud explica el origen etimológico de la palabra y el procedimiento polisémico bajo el que puede basarse: “L’antanacsis –d’après le grec anti ‘contre’ et anaklasis ‘repercusión’– est une figure de rhétorique qui consiste à reprendre un mot dans une phrase mais sous un sens différent”³⁷.

En este sentido, a diferencia de la díloga, no restringe el número de significados que se pueden actualizar, sino que, por el contrario, explota la multiplicación de la forma, pero con variación en el sentido. El procedimiento implica la repetición de un mismo significante con distintas significaciones cada vez que aparece.

Dicho recurso cómico presupone el empleo implícito de una misma forma, cuya diferenciación depende de la variabilidad de sentidos que puede adoptar. En el entremés *El borracho*, de Quiñones de Benavente, se menciona cinco veces la palabra *paz* en un breve fragmento. Aunque en casi todas se alude a la noción de *tranquilidad*, por lo menos tres sentidos distintos pueden ser identificados en dicho texto:

GALÁN: Paz sea en aquesta casa.
SOLDADO: ¿Qué es paz? Y todas las paces
que hay desde la paz de Francia

pp. 547 y 548), *El martinillo (primera parte)* (CE, pp. 551 y 552), *El casamiento de la calle mayor con el Prado Viejo* (CE, pp. 556 y 557), *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* (CE, pp. 575-578), *El abadejillo* (CE, p. 581-584), *El doctor* (CE, p. 587), *La venta* (TB, pp. 164-171), *Loa con que empezó a representar Rosa en Sevilla* (TB, pp. 298-301), entre otras.

³⁶ Manuel Durán, *La ambigüedad en el Quijote*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1960, pp. 149 y 150.

³⁷ Pierre Giraud, *Les jeux du mots*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 17.

á la calle de la Paz,
 aunque cuando está mojada
 no tiene paz con sus huesos,
 cuanto y más con los que pasan.
 (CE, pp. 563 y 564)

La primera mención del vocablo *paz* se encuentra en una frase fija, en este caso un saludo. Si bien parece presentarse el significado dominante de *paz*³⁸ no puede decirse que su sentido sea unívoco, pues el contexto presupone una situación enunciativa estereotipada; de acuerdo con Correas, esta expresión “dícelo quien entra, y en especial los religiosos”³⁹. Se trata de un acto de cortesía que más tarde, por el desarrollo de la trama, habrá de contribuir a la burla de la que será objeto el Vejete.

La ambigüedad de dicha voz se acentúa con la pregunta del Vejete, quien señala la existencia de múltiples maneras de interpretar la palabra *paz*. Como ejemplos de los diferentes sentidos que puede adoptar tal unidad léxica en diferentes frases, menciona dos de ellas. La primera la “paz de Francia” refiere a la “salutación que se hace, dando un beso en el rostro, los que se encuentran después de un tiempo que no se ven”⁴⁰. En este caso, según Arellano, alude a “un juego de palabras [...] por besarse, porque allá lo usan por cortesía en las visitas entre conocidos y parientes”⁴¹. La segunda frase, “la calle de la Paz”, implica un significado totalmente distinto, pues es un topónimo y como tal funciona de una manera diferente que, aunque juega con la acepción básica, no alude a ella porque tal vocablo ha pasado de un nombre común a uno propio. Por último, “paz con sus huesos” remite tanto a la calle como a quienes pasan por ella y de nuevo tiene como eje semántico la noción de *tranquilidad* aunque por medio de la muerte.

En el texto citado se produce un singular juego polisémico, pues se ponen en relación distintos significados de una misma forma; su equivocidad da como resultado un enredo verbal cuya finalidad es provocar risa.

Otro ejemplo muy claro del funcionamiento de la antanaclasis por polisemia se encuentra en el entremés de *Turrada*, en el que se da un juego lingüístico con dos de los

³⁸ “Virtud que pone en el ánimo la tranquilidad y sosiego”, s. v. *paz*, *Autoridades*.

³⁹ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes...*, op. cit., p. 1038.

⁴⁰ s. v. *paz*, *Autoridades*.

⁴¹ Ignacio Arellano (ed.), *Jocoseria...*, op. cit., p. 215.

[...] s'agisse de mots polysémiques, d'homonymes, ou de séquences homophoniques"⁴². Es este procedimiento, basado en la homonimia, el que aparece con mucha más frecuencia en el teatro cómico breve, quizá porque, como se verá abajo, se pueden explotar con mayor facilidad las propiedades cómicas y lúdicas de este recurso verbal.

La antanaclasis por homonimia se basa en la repetición de un mismo significante que en realidad corresponde a diferentes palabras. En este caso existe una sola forma para diversas unidades léxicas, cada una con sus respectivos significados. Esta clase de juego verbal es muy distinta a la antanaclasis por polisemia, pues la homonimia implica “una relación que mantienen dos o más lexemas distintos”, mientras que “la polisemia (significado múltiple) es una propiedad de un único lexema”⁴³. Dicho mecanismo se construye y funciona de manera particular según se estructure a partir de una u otra relación de sentido.

Este hecho es muy evidente en el entremés *El capeador de don Babilés*, en donde se menciona una y otra vez la forma *don*, la cual actualiza por lo menos dos palabras distintas⁴⁴:

YEMA: Tan achacoso es del malo del *don*,
 que no come jamás sino almidón;
 y sólo por el *don* ha deseado,
 el meterse donado.
 Nunca enamora sino a las doncellas,
 que sólo por el *don* muere por ellas;
 la limosna la da por donación,
 los vestidos que trae son de algodón.
 Y si le cantan tono o canción,
 su estribillo ha de ser “dongolondrón”.
 Y por ser tan figura y enfadoso,
 por los dones le llaman El Donoso;
 y a todos los criados
 los ha puesto los dones duplicados;
 que son tan ordinarios ya los dones,
 como es el galantao en los capones.
 (Francisco Bernardo de Quirós, *REB*, p. 212)

⁴² Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Université d'Ottawa, Ottawa, 1986, p. 26.

⁴³ John Lyons, *Semántica lingüística*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 51.

⁴⁴ Hay que recordar que la prueba fundamental para diferenciar una palabra polisémica de una homónima es de carácter etimológico; es decir, si tienen orígenes etimológicos distintos no hay duda de que se trata de formas homónimas.

La primera palabra proviene del latino *dominus* y es “un título honorífico que se daba en España a los caballeros”⁴⁵; la segunda también es latina y significa “dádiva, presente que se hace de alguna cosa”⁴⁶. El juego verbal con estas dos unidades léxicas permite recurrir una y otra vez a los distintos significados implicados por ellas, con una intencionalidad cómica, cuya finalidad es construir una figura burlesca.

Por medio de la repetición de tal voz, en este largo parlamento de Yema se satiriza la obsesión por el tratamiento de *don*, reservado a los caballeros y a los nobles. Para la caricaturización de dicho sujeto, se emplea de diversas maneras la forma *don*. En algunos casos como palabras individualizadas y, en otros, en una serie de juegos verbales a partir de esa unidad léxica. De esta manera, destaca el énfasis de la sílaba *don* como parte de otras palabras –algodón, *doncella*, *donación*, *donoso*, etc– cuyo uso permite subrayar la insufrible arrogancia de don Babilés. A la par de estas acrobacias lingüísticas, la palabra *don* es también empleada en plural, en tal caso el número es un medio para enfatizar los rasgos risibles de los distintos significados de tal vocablo.

A diferencia del ejemplo anterior, a veces este tipo de antanaclasis se estructura a partir de relaciones muy simples, en las que el uso de dos diferentes palabras se basa en una mera oposición, en la que los dos significados distintos no necesitan explicación por su obviedad:

DON PEDRO: Mire, señora dama, yo la amara,
pero tiene vusted cara muy cara.
(Anónimo, *Las viudas*, CE, p. 187)

En otros casos requiere de una construcción más elaborada, implicada por la misma naturaleza de los vocablos homonímicos:

JUANICO: Sal, mi grano de pimienta,
sal, platillo sazonado,
sal, melindre con pollera,
sal, duende con moño y garbo,
sal, pues toda tú eres sal,
que aquí te espero.
(Quiñones, *Loa con que empezó Tomás Fernández
en la corte*, ECJ, p. 483)

⁴⁵ s. v. *don*, *Autoridades*.

⁴⁶ *Loc. cit.*

En este ejemplo, la antanaclasis se prepara desde la enumeración. La reiterativa presencia de la forma verbal *sal*, se convierte en cómica cuando se opone en significado a su sustantivo homónimo que refiere no a su sentido literal, sino a uno de carácter metafórico, pues si bien alude a aquella sustancia que sirve para sazonar, traslada dicha propiedad a Antonia por el exquisito deleite que su presencia causa en Juanico.

La antanaclasis es un juego verbal muy común entre los géneros satírico burlescos del Siglo de Oro, por ello no es raro encontrar este mecanismo lingüístico de la risa en el teatro cómico breve. Como en las otras clases de textos en que se presenta, la antanaclasis, a través de sus procedimientos y debido a su propia naturaleza equívoca, enfatiza el carácter polisémico y homonímico de la lengua española, a la par que explota las propiedades cómicas de tales relaciones de sentido.

Es indudable que en el teatro cómico breve, la antanaclasis, ya sea por polisemia o por homonimia, constituye un mecanismo lingüístico de la risa con un alto grado de efectividad cómica. Su potencialidad risible se pone de manifiesto en su recurrencia, pues es uno de los juegos verbales más frecuentes en todos y cada uno de los géneros de la serie analizada⁴⁷.

Si bien el funcionamiento y la construcción de la antanaclasis es fácil de dilucidar, en lo que respecta a su lugar y función en el teatro cómico breve, no se pueden hacer afirmaciones conclusivas sobre este mecanismo cómico. Si acaso sólo queda aseverar que es un recurso verbal que requiere de una gran destreza y competencia lingüística para su construcción, sobre todo si se pretende causar hilaridad en el receptor.

5.2 Calambur

El calambur es concebido como “el juego de palabras por antonomasia”⁴⁸. Para su construcción se basa en la estructura fonética de la lengua. Por la propia naturaleza del

⁴⁷ Por su innumerabilidad es imposible incluso sólo mencionarlos. Entre las múltiples antanaclasis que se presentan en el teatro cómico breve pueden mencionarse: *El hidalgo de Olías* (REB, p. 375-384), *Entremés de Diego Moreno* (TB, pp. 153-162), *Entremés de la venta* (TB, p. 164-171), *Don Gaiferos y las busconas de Madrid*, (TB, pp. 173-182), *Los degollados* (TB, pp. 219-227), *Don Pegote* (EJM, p. 114-122), *Los instrumentos* (EJM, p. 227-239), *Jácara de Mellado* (EJM, pp. 332-337), *Los condes fingidos* (CE, p. 780-785), *Jácara nueva de la Plemática* (CE, pp. 841 y 842), entre otros.

⁴⁸ Márius Serra, *op. cit.*, p. 386.

español⁴⁹, el calambur es un juego de palabras con muchos recursos a su disposición para ser formulado, pues es un “fenómeno que se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente distinto”⁵⁰. El procedimiento esencial en el que se basa es la homofonía⁵¹: “Il semble qu’á [...] le mot calembour (calambour ou calembourg) ait été réservé aux jeux fondés sur l’homophonie à l’exclusion de tout autre”⁵².

De esta forma, cuando Quiñones en su entremés *Los alcaldes encontrados (segunda parte)* transforma –por medio de una simple pausa– una sola palabra en dos, no sólo cambia el significado de tales unidades lingüísticas, sino que además las convierte en risibles:

CLARA: Cuatro son las que pretenden,
mas con los rostros cubiertos;
y dicen que escoja.
DOMINGO: Pues
si es coja ya no la quiero,
que hará muchas reverencias.
MOJARRILLA: ¡Miren, pues, qué entendimiento!
dicen que escojáis la una.
(CE, p. 666)

Este mecanismo cómico se basa en la homonimia como lo explica por sí misma su definición y el ejemplo citado. Se vale, por tanto, de las posibles coincidencias fonéticas entre distintas unidades léxicas dentro de una misma cadena lingüística. Para lograr dicho efecto de reordenación formal y semántica

altera la forma de las expresiones por supresión-adición (sustitución) parcial, ya que se basa en una articulación distinta de los mismos elementos de la cadena sonora por lo que resultan diferentes unidades léxicas, es decir, diferentes significantes y, naturalmente sus correspondientes distintos significados⁵³.

⁴⁹ “La fonética española se presta de modo particular a los homónimos. Me refiero sobre todo a la homonimia silábica que se da al juntarse palabras o sílabas aisladas de un conjunto oracional para formar un contexto nuevo, sorprendente y humorístico. Las posibilidades combinatorias de esta índole, en una lengua, suelen estar en proporción directa de la simplicidad de su estructura fonética, resultando que muchas sílabas semánticamente dispares coinciden fonéticamente”. Werner Beinhauer, *El humorismo en el español hablado*, Gredos, Madrid, pp. 109 y 110.

⁵⁰ Teresa Llano, *op. cit.*, p. 118.

⁵¹ Giraud atribuyó también a la polisemia el origen del calambur. Sin embargo, “L’emploi élargi du mot *calembour* aboutit à la même confusion et Guiraud n’hésite pas á écrire que la polysémie est à l’origine des meilleurs calembours (1976 :10)”. Laure Hesbois, *op. cit.* p. 122.

⁵² *Ibid.*, p. 133.

⁵³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 86.

El nuevo reagrupamiento es claramente percibido por el receptor, quien cuenta con numerosas marcas lingüísticas y paralingüísticas que hacen inexistente la ambigüedad. Las nuevas formas actualizadas carecen de obstáculos para su reconocimiento.

Tal procedimiento, por tanto, explota la coincidencia que se produce entre significados distintos que corresponden a un mismo significante. Así, *escoja* y *es coja* presenta diferentes acepciones, categorías gramaticales y una identidad lingüística que las hace irreconciliables. Sin embargo, la igualdad de forma, además del contexto en que se insertan, las dota de un sentido que resuelve, a través de un recurso cómico, su aparente disparidad. Debe advertirse, no obstante, que el calambur no funciona en un sentido estricto homonímico, sino que se sirve de las propiedades de este fenómeno lingüístico para transformar ciertas unidades léxicas.

En lo que respecta al teatro cómico breve, tal como se pudo observar en el ejemplo citado, el calambur no sólo implica una metamorfosis semántica, sino que también presupone un cambio de funcionalidad en el que las palabras se convierten en un instrumento para provocar risa a partir de la aplicación de dicho mecanismo.

Como todos los juegos verbales, el calambur tiene un principio de construcción básico condicionado por el contexto oracional en que se produce. De esta forma, se origina a partir de una estructura lingüística que le antecede, con la cual se tiene que establecer la coincidencia para que se produzca el cambio de significado y en el teatro breve el efecto cómico:

BERRUECO: Que has de ser, Dios me es testigo,
 Angélica y yo Medoro,
 pues que contigo me doro
 y me desdoro contigo.
 (Alforjas, *REB*, p. 98)

Los significantes de *Medoro* y *me doro* establecen una relación casi inmediata, pues hay muy pocos elementos entre ellos. De esta manera, el calambur no requiere de un largo proceso de construcción, sino que se percibe muy rápidamente. En este sentido, el efecto cómico cuenta con la proximidad de la conexión, pues la risa parece provenir de la absurda cercanía de tales unidades en oraciones de significado tan distinto. Hay que señalar, no obstante, que no se puede atribuir, por lo menos en este caso, la totalidad del efecto cómico al calambur; no hay duda de que resulta por sí mismo burlesco el tópico elegido en dicho

diálogo, pues al ser parodiada la fábula de Medoro y Angélica, ya se está presuponiendo cierta directriz de lectura.

Hay otros tipos de calambur que requieren de una estructuración más extensa. En el entremés *El Dragoncillo*, de Calderón, esta larga elaboración pareciera ser una condicionante para lograr el efecto cómico deseado. La entrada en la situación, el Vejete que ha dejado al soldado en la casa que lo debe alojar, da paso a la explicación de Teresa, tras la cual aparece la larga disertación del soldado en la que se introduce el vocablo que habrá de permitir el juego de palabras: *empanada*. Sólo hasta el parlamento final de Teresa se hace evidente la comicidad introducida por la enumeración; toda ella puede ser contenida en el calambur *en-pan-nada*:

VEJETE: Adiós, soldado, que en buena casa queda.

TERESA: No muy buena, pues no hay con que le pueda servir, ni aun con la cena que se suele.

SOLDADO: Señora patrona, no se desconsuele,
que hecha a trabajos viene la persona
(¡Por Dios que es así la tal patrona!) [Ap.]
Y con una ensalada,
un jamón, una polla, una empanada,
unos rábanos y unas
rajas de queso, y unas aceitunas,
pan y vino, y de dulce algún bocado,
como quiera lo pasa Juan Soldado.

TERESA: Pues Juan Soldado crea y se persuada
que de todo eso sólo hay la en-pan-nada.

(*EJM*, p. 266)

Este juego de palabras adquiere su carácter risible no sólo en función de la homonimia, sino que además utiliza ciertos estereotipos vigentes en la época para acentuar la burla. En diversos textos del Siglo de Oro es recurrente señalar la pobreza y la baja calidad de tal tipo de alimento⁵⁴, a la par que era relacionado con la suciedad y falta de escrúpulos de los panaderos. De esta manera, el calambur juega con los componentes lingüísticos de la palabra *empanada*, pero simultáneamente la involucra con otros códigos de carácter social y cultural que incrementan la comicidad de dicho juego verbal.

El calambur en el teatro cómico breve es un artificio verbal que explota los múltiples recursos que le provee la representación. Es un juego lingüístico que recurre a la

⁵⁴ La empanada era considerada “comida de ínfima calidad para los que no pueden otra cosa”. Ignacio Arellano (ed.), *Jocoseria...*, *op. cit.*, p. 193.

posibilidad de multiplicación de significados en el habla, cuya flexibilidad le permite incluso cambiar la forma de algunas entidades lingüísticas. Si bien en su mayoría respeta el significante de las palabras, a veces actúa sobre la maleabilidad de los vocablos transfigurando incluso su actualización física –gráfica o fonética. En el entremés de *Diego Moreno (primera parte)* hay un uso paradigmático de este recurso; en dicho texto, Quevedo metamorfosea la grafía y la pronunciación de *que abro* por *c'abro*:

JUSTA: ¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez, mira allí fuera.

DIEGO: Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien.

(*TB*, p. 157)

La permutación quevediana da como resultado incluso que el calambur se produzca en ausencia, pues no es necesario, más que como huella psíquica, su equivalente homonímico. En este sentido, el receptor cuenta con la información necesaria para descodificar el significado de tal expresión a partir de la intención con la que fue formulado.

El juego de palabras *c'abro/que abro* presupone también el enlace de diversos códigos para su interpretación cómica. Es indudable, por tanto, que el calambur requiere en gran medida no sólo del contexto lingüístico, sino que de hecho también le resulta indispensable otro tipo de contextos, los cuales condicionan su risibilidad.

La construcción de la comicidad en este caso se basa en la evidente relación entre *cabrón* y *c'abro*. Entendido el primero “metaphoricamente el que sabe el adulterio de su muger y lo tolera o lo solicita”⁵⁵. La traslación de una palabra a otra requiere la complicidad del receptor, quien acepta esta nueva forma y su recién adquirido significado de acuerdo con el contexto en que se presenta. Para ello, tanto el autor como sus lectores o espectadores ponen en función diversos códigos que les permiten descodificar, con un sentido cómico, el adulterio representado en el escenario.

El flexible encadenamiento de las unidades léxicas en el español, así como la gran cantidad de formas que comparten significantes comunes, dan lugar a un particular tipo de calambur. En esta clase de juego de palabras se emplean los diversos procedimientos señalados –reordenación y redistribución fonética para la producción de palabras distintas; sin embargo, este mecanismo se lleva a cabo sólo parcialmente, pues únicamente se

⁵⁵ s. v. *cabrón*, *Autoridades*.

reproduce una parte del significante lingüístico inicial para relacionarlo con otros vocablos que no sólo cambian totalmente la forma de éstos, sino que también presuponen una lectura distinta de la unidad de la que son derivados:

MUJER 1ª: Anda, Inés; anda, Lucía.

MUJER 2ª: Carta propia a Cartagena,
al soldado, sol prestado,
a la fragata, fraperra.

MUJER 1ª: Melocotón à Granada,
a Venecia, ave discreta.

MUJER 2ª: A la asadura, asa blanda,
amacome a la amacena.

(Luis de Benavente, *baile de la casa al revés y los vocablos*, CE, p. 829)

El fenómeno es muy evidente en cada una de las nuevas formas; los dos componentes de la expresión *carta propia* se convierten en uno solo en la palabra *Cartagena*. El calambur en este caso se mueve en dos registros, pues provoca la reinterpretación de la unidad que lo genera y al mismo tiempo se relaciona con otra palabra que nada tiene que ver con el contexto en que aparece.

De igual forma, *soldado* y *sol prestado* hacen uso del mismo mecanismo, lo mismo que *a Venecia* y *ave discreta*, *asadura* y *asa blanda*. En esos casos destaca la reconfiguración de tales voces, cuya completa descodificación y sentido cómico exigen la participación lúdica y cómplice del receptor.

Con un menor empleo de los recursos de este juego de palabras y de una manera muy singular, las formas *fragata*, *fraperra*, *amacome* y *amacena* producen una especie de calambur en ausencia, pues más que generar verdaderos vocablos pertenecientes a la lengua, se sirven del principio de homonimia y de la creación léxica para producir nuevos significantes que se corresponden con significados sólo virtuales del lenguaje, cuya naturaleza es, además, de tipo burlesco.

Sin importar la forma adoptada por el calambur, éste suele transformar, en el teatro breve, la fisonomía de las oraciones con una finalidad siempre cómica. Dicho artificio verbal presupone la capacidad flexiva de la lengua y la habilidad descodificadora del receptor, para quien, de hecho, la homonimia no existe, por lo que suele identificar con facilidad la unidad específica que se pretende enmarcar en cada contexto.

Por la propia naturaleza del español, el calambur es un juego verbal más o menos frecuente en el teatro cómico breve. La importancia y la recurrencia de este mecanismo en dichas obras parece explicarse, fundamentalmente, por dos cuestiones intrínsecas a la lengua española: por la facilidad con que pueden ser descubiertas nuevas unidades léxicas a partir de otras y por la función demarcadora de los elementos paralingüísticos –una sola pausa o un cambio de acento transforman formal y semánticamente una palabra. Las piezas analizadas aprovechan y explotan estos dos rasgos de la lengua para construir muy diversos tipos de calambur, con la función no sólo de crear un notable artificio verbal, sino ante todo un efectivo recurso humorístico.

5.3 Retruécano

El retruécano es definido por Arellano como el “juego entre dos frases formadas con los mismos elementos o aproximadamente iguales pero con distinto régimen y funciones gramaticales y distinto orden sintáctico”⁵⁶. Al igual que el calambur, es un mecanismo verbal que involucra las unidades de frases enteras, las cuales pueden cambiar de significado y de función a partir de un reordenamiento y redistribución de sus elementos.

La construcción de los retruécanos depende de muchos factores. En principio, se deben considerar las unidades de la primera frase de las que se derivará la expresión siguiente. La estructuración de la segunda parte del retruécano involucra no sólo la variación gramatical y semántica de algunas formas léxicas, sino que también, cuando pretende crear un efecto cómico, requiere de otros mecanismos que conviertan las palabras en medios para producir risa:

CORTADILLA: Sal aquí, monicaco,
tabaco viejo y viejo de tabaco.

(Pedro Calderón, *EJM, Los instrumentos*, p. 228)

A pesar del pequeño número de unidades que estructuran este retruécano, no hay duda de su carácter burlesco y, por tanto, risible. El procedimiento que transfigura el significado y las funciones gramaticales de *tabaco viejo* es muy simple, hay una reduplicación de elementos, las unidades se repiten pero en orden inverso: *viejo de tabaco*.

⁵⁶ Ignacio Arellano, *Comentarios a la poesía satírico...*, op. cit., p. 25.

En este caso la comicidad no se genera por la disposición de los elementos, sino que es el contexto el que provee a los vocablos de cierto carácter risible, pues al estar dicho retruécano inserto en una retahíla de pullas, contribuye a la caracterización grotesca del maleante al que Cortadilla insulta.

En el teatro cómico breve, como en el resto de la literatura de la época, los retruécanos adoptan múltiples formas. En algunos casos se construyen a partir de pocas unidades, pero en otros se emplea un gran número de frases que, encadenadas, producen un efecto distinto al del ejemplo citado. Dicho fenómeno puede apreciarse en una pieza anónima: *Loa para el primer día que representó la Compañía de Porras en Valencia*. En tal obra, Isabel inicia la representación con unas frases de cortesía para la ciudad en la que se presenta su compañía. En un remedo cómico, Mariana repite, en apariencia, los mismos parlamentos de Isabel, aunque los elementos que forman dichas frases son colocados en distinto orden. La intención de trastocar burlescamente las frases de Isabel se revela desde la acotación inicial, la cual ya presupone un juego de dos voces que provienen de distintos espacios:

Salen ISABEL y MARIANA, cada una por su puerta.
 ISABEL: Noble ciudad, de Europa lauro y gloria.
 MARIANA: Ciudad noble, de Europa gloria y lauro.
 ISABEL: Celebrada del Indo, Moro y Belga.
 MARIANA: Del Indo, Moro y Belga celebrada.
 (CE, p. 437)

Los retruécanos son muy simples, apenas si alteran el orden de los elementos y si acaso, cambian el foco de la oración. Es evidente que la intención no es metamorfosear por completo ni el significado ni la función de los elementos de dichas frases, sino que más bien pareciera haber cierto propósito de crear un juego escénico en el que los parlamentos de Isabel sean correspondientes con los de Mariana, aunque no de manera idéntica.

La comicidad en tal caso reside no tanto en la ingeniosidad o agudeza de los vocablos empleados como en la repetición ingenua de las mismas frases, cuyas variaciones son apenas mínimas. Lo risible de tal situación parece encontrarse sobre todo en la interrelación entre los dos personajes femeninos, uno calcado por el otro.

Esta primera parte es sólo la introducción de un desarrollo mayor de una construcción verbal en el que las modificaciones continúan bajo los mismos mecanismos

señalados; el profuso encadenamiento de los parlamentos de Isabel y Mariana acentúan la intensidad cómica de tales frases y de la situación en que son formuladas:

ISABEL: En cuanto el sol con rubias trenzas mira.

MARIANA: En cuanto mira el sol con trenzas rubias.

ISABEL: Desde la blanca aurora al negro ocaso.

MARIANA: Desde el ocaso negro al alba bella.

ISABEL: Sin segundo sujeto de la fama.

MARIANA: De la fama sujeto sin segundo.

ISABEL: Invidia de naciones extranjeras.

MARIANA: De extranjeras naciones fieras invidia.

ISABEL: ¿Qué voz confusa en mis oídos suena?

(p. 438)

Ahora bien, como el calambur, este juego de palabras funciona al nivel de la oración, de la cual involucra su sintaxis, naturaleza gramatical y semántica. Por la multiplicidad de aspectos implicados, con frecuencia se relaciona con otros artificios verbales, los cuales contribuyen a un mayor efecto del mismo:

el retruécano, por funcionar a base de sintagmas complejos (no de palabras individuales) ofrece vastas posibilidades de integración de todos los juegos anteriores. Normalmente algunos de sus componentes funcionan dialógicamente o constituye, con otro, una antanacsis⁵⁷.

Los ejemplos de este tipo de retruécano en el teatro cómico breve son escasos pero paradigmáticos. En el entremés de *La destreza*, de Quevedo, se da un juego con las palabras *toque* y *franco*, que en cada caso adoptan un significado distinto y cambian de categoría gramatical, de sustantivo a adjetivo y viceversa:

PITORRA: A de ser toque franco.

CHILLONA: Que sólo el franco toque.

(*IE*, p. 301)

En ambas oraciones, las unidades que dan lugar al retruécano han cambiado de lugar, función y significado como consecuencia de su intencionalidad cómica. Es indudable que dicha redistribución de los elementos de esas frases será descodificado por el receptor como un juego verbal para producir risa.

Debido a la dificultad implicada por este mecanismo, que supone el empleo de los mismos elementos de una oración que han de ser trastrocados, existe cierta flexibilidad en su morfología, lo que permite retomar algunas unidades en la segunda parte del retruécano.

⁵⁷ Ignacio Arellano, *Poesía satírico...*, op. cit., p. 304.

En este caso se conservan sólo algunas de las unidades originales de la frase generadora, aunque quizá las más significativas o bien las que mejor se prestan para el juego de palabras. A veces esta variación de elementos es mínima, pero sin duda el reordenamiento de dichas unidades cambia totalmente el sentido. Así sucede en el entremés *El Dragoncillo*, pieza en la que *guarda* y *guardia* entran en una relación burlesca en la que el vocablo militar es transformada jocosamente por el Gracioso:

TERESA: Yo me voy a mi cocina.
 CRIADA: Yo debajo de mi cama.
 SACRISTÁN: Yo me voy a mi profundis.
 SOLDADO: Yo a mi Cuerpo de Guardia.
 GRACIOSO: Y yo a mi guarda de cuerpo.
 Y pues nadie a oscuras baila,
 a buscar un baile voy
 que sirva de mojiganga.
 (EJM, p. 278)

De nuevo, el retruécano funciona con mayor efectividad gracias al contexto en que es formulado. La larga enumeración de acciones de los personajes desemboca en un juego de palabras que, de hecho, parodia las frases que la anteceden, lo cual acentúa el carácter burlesco con el que concluye el entremés.

Por su exigencia de gracia e ingenio, el retruécano no es un artificio verbal fácil de conseguir en tanto requiere de cierta habilidad lingüística para estructurar más que una mera reordenación de los elementos de una frase; quizá por ello, como la antanacsis, está más cercano a la estética conceptista del barroco, pues es un juego que exige un gran dominio de la lengua para lograr su objetivo, sobre todo si éste es cómico. No es fortuito, entonces, que varios de los ejemplos citados pertenezcan a Quevedo, Calderón y Quiñones, autores más que representativos de la explotación al máximo de los mecanismos lingüísticos de la risa en tales géneros.

5.4 Paronomasia

Al ser un juego de palabras basado en la relación entre significantes parecidos, la paronomasia presupone la construcción de un artificio a partir de formas sonoras semejantes. Es, por tanto, un mecanismo que actúa sobre la morfología de las palabras:

La paronomasia es una figura consistente en colocar próximos en la frase dos vocablos fonéticamente parecidos. Surge de la iteración o repetición (en al menos dos de los signos componentes del texto figurado) de partes de significante, es decir, de fonemas agrupados en idéntico orden sucesivo⁵⁸.

No puede aseverarse que sea un recurso verbal que se construye únicamente sobre la forma de las palabras; con frecuencia, por lo menos en lo que respecta al teatro cómico breve, se produce también un juego entre significados. De esta manera, se da una interacción lúdica tanto en los sonidos de las palabras como en los sentidos de las mismas. Un ejemplo de esta clase de paronomasia se encuentra en el entremés *El ensayo*, de Andrés Gil Enríquez. En dicha pieza, tal mecanismo juega con los vocablos *gasto* y *gusto*, cuyas cadenas fónicas sólo se diferencian en un fonema:

SIMÓN: Una cosa es el gasto,
y otra el gusto.
(*REB*, p. 346)

Es evidente que la paronomasia, en este caso, también se basa en el aspecto semántico de los vocablos puestos en relación. De hecho, es la aparente contradicción entre sus sonidos casi idénticos y lo disímil de sus significados lo que causa un efecto cómico.

Debe aceptarse, no obstante, que el principio básico de la paronomasia –repetición de significantes parecidos– es el núcleo estructural de dicho mecanismo en cualquiera de sus actualizaciones posibles⁵⁹. En algunos casos, es el único aspecto identificable de tal recurso verbal, como en el entremés *Los rábanos y la fiesta de toros*:

MAGO: Dios guarde albergue, alfeñique,
alterque, archuive, el aspecto,
laso, leso, liso y lucio,
del naquiracuso dueño.
(Francisco de Avellaneda, *TB*, p. 262)

En el texto citado se da una interacción lúdica más de sonidos que de sentidos. De los vocablos enumerados sólo algunos de ellos tienen un significado definido; otros, por el

⁵⁸ María Teresa Llano Gago, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁹ Por esta razón suele también ser concebido como un procedimiento simple y de poca elaboración: “el juego paronímico, basado en la semejanza fonética de dos palabras, es una suerte de equívoco en su grado más rudimentario.” E. Veres D’Ocon, “Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda”, *Revista de Filología Española*, 34 (1950), p. 231.

contrario, carecen de él y su presencia parece residir únicamente en el parecido fónico de las formas enlistadas.

En ambos casos, además, se percibe cierta voluntad por crear un efecto si no cómico, por lo menos de cierta admiración festiva frente a las semejanzas sonoras de algunos vocablos. Tal vez pueda intuirse que en el teatro cómico breve, la paronomasia es un mecanismo lingüístico con frecuencia asociado a un efecto que produce la franca risa o cuando menos una sonrisa.

En este sentido, es indudable que al actuar sobre la morfología de las palabras, este recurso verbal permite la transformación de distintos vocablos en unidades que, en las piezas analizadas, con frecuencia introducen elementos lingüísticos risibles:

PASQUÍN: No sé por dónde vaya
 que no tope una maya y otra maya.
 Maya aquí, maya allí; ¡donoso talle!
 Mayando está en Madrid cualquiera calle.
 [...]
 Tanto ese nombre tengo aborrecido,
 que aun gatos porque mayan no he tenido;
 y si de sed muriera,
 en barros de la maya no bebiera;
 y con ser el sotillo una salida
 que la hace desde el príncipe al lacayo,
 al sotillo no voy porque es en mayo;
 y si poder tuviera quitara a mayo de la primavera
 y a agosto [lo] pasara, pues grosero
 ha dado en agostarme mi dinero.
 (Quiñones de Benavente, *CE*, p. 180)

El juego entre *maya*, *mayo* y *mayando*, así como entre *agosto* y *agostarme* ponen de manifiesto no sólo el gran número de unidades que la paronomasia puede relacionar, sino que además dan cuenta de la gran efectividad cómica de dicho mecanismo, a la par de su productividad.

Justo por lo fructífero de este recurso lingüístico, los dos posibles tipos de paronomasia son factibles de encontrar en el teatro cómico breve. Como ya se había mencionado, tal mecanismo es una “figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia)”; lo cual se lleva a cabo “ya

sea por parentesco etimológico (*parlamento, parlero*) en cuyo caso se llama *parequesis*, ya sea casualmente (*adaptar, adoptar*)⁶⁰.

El primer tipo de paronomasia –aquel en el que existe parentesco etimológico– no es muy común en el teatro cómico breve. De hecho, la parequesis o derivación⁶¹, por lo menos en las piezas analizadas, se presenta sólo en algunas formas. La más jocosa y eficaz, en cuanto a comicidad se refiere, es la generada a partir de una etimología burlesca. De esta manera, los supuestos vocablos similares se derivan de ciertas unidades lingüísticas, sin otra finalidad más que la de hacer reír a partir de la creación de una etimología falsa. Tal es el caso del entremés *El sacristán mujer*, en el que se establece una conexión entre vocablos que comparten el significante *cola*, aunque sus orígenes lingüísticos son distintos:

SACRISTÁN: Cola, cola.
 MARI LÓPEZ: Tú eres cola y colaverunt,
 la colada y la colambre.
 (Pedro Calderón de la Barca, *JEM*, p. 131)

Este mismo tipo de paronomasia admite también algunos de los mecanismos de la derivación lingüística. Tal recurso presupone “la formación de palabras por medio de cambios fonéticos [...] o a través de la adición de sílabas no autónomas, siguiendo modelos [...] propios de la lengua”. En el entremés *Las gorronas* se aplica este principio y de la palabra *gorra* se hace evidente la generación de *gorronas* y *gorradas* a partir de ciertos morfemas por medio de los cuales se construyen algunos vocablos de la lengua española:

ROSALES: Gorras de mi alma,
 dichas gorronas, porque con gorradas,
 no más os derretís a quien os pringa.
 (Anónimo, *CE*, p. 92)

Por la facilidad y por cuestiones de recurrencia fónica son más comunes aquellas paronomasias estructuradas en la simple repetición de significantes similares. Se trata de un procedimiento poco complicado, pues “la paronomasia (proximidad contextual de dos significantes muy parecidos) conoce usos lúdicos de cierta simplicidad, bien en variantes

⁶⁰ Helena Beristáin, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 385.

⁶¹ “Tipo de paronomasia en que además de la semejanza fónica los vocablos parónimos ostentan un común origen etimológico”. María Teresa Llano Gago, *op. cit.*, p. 125.

estrictamente paronomásticas (significantes que sólo se diferencian en un elemento) o de semejanza más laxa”⁶².

Tal tipo de paronomasia presupone el juego llano de la duplicación de ciertos fonemas de una unidad lingüística a otra. En el *Baile del pastoral* tal posibilidad combinatoria es explotada de diferentes maneras:

GREGOR: Acabemos el baile, por Cristo,
 que estarnos dos horas
 no es cosa discreta ,
 y ensartar doce mil benardirnas
 de gazmios, de guizmios,
 de nada aprovecha.
 Aleve rima, típica, típica
 tumba, catacumba,
 cachumba, ribera,
 todo junto con pan y tocino,
 con carne y con vino
 a mí me aprovecha.

(Anónimo, *CE*, p. 474)

En el fragmento citado existen diversas variaciones de tal fenómeno. Así, en una primera paronomasia se presenta sólo la modificación de uno de los fonemas: *gazmios* y *guizmios*; sin embargo, el enlace de tales palabras no parece arbitrario, pues aunque *guizmio* es un vocablo inexistente en el español, enfatiza la idea de enumerar bernardinas, y por tanto disparates y absurdos, en la obra en cuestión.

A esta paronomasia le sigue otra que relaciona morfologías similares a partir del significante *umba*. En este caso se hace interactuar las palabras *tumba*, *catacumba* y *cachumba*. Enumeración que es además antecedida por la repetición de la palabra *típica*, todo lo cual crea un efecto sonoro singular que será rematado con el replanteamiento de la idea inicial de dicho parlamento, de nuevo acompañado por una paronomasia. Esta vez, tal mecanismo lingüístico se basa en la reduplicación de la cadena fónica *ino*, la cual simultáneamente coincide con la rima del texto citado.

Otras paronomasias se basan en procedimientos más complejos que a menudo van acompañados de otros mecanismos para la construcción del efecto cómico. En el baile de *El sotillo* la paronomasia es planteada en términos de un acertijo cuya resolución no sólo

⁶² Ignacio Arellano, *Poesía satírico...*, *op. cit.*, p. 294.

enfatisa las similitudes fónicas, sino que además juega con dichos vocablos a pesar de la inexistencia de un vínculo semántico de tales formas:

FREG. 1ª ¿Quiere que diga por qué
se dijo que poco había
de rocín a ruin?

BELTRÁN: Querría.

FREG. 1ª Pues escúcheme voacé.
Si es vuzé ruin, y va junto
lo más del año a un rocín,
poco hay de rocín a ruin.
(CE, p. 477)

En otros casos, la paronomasia se basa en una relación semántica como en el entremés cantado *La paga del mundo*, en el que la simple oposición *o/a* implica toda una serie de trasposiciones semánticas que desemboca en una frase parecida a un chiste:

GRACIOSO: Quien a mí me echa a perder
son los coches y las hembras,
pues traen para destruirme
unas ruedos y otras ruedas.
(Quiñones de Benavente, CE, p. 502)

En algunas piezas más, la paronomasia también implica un juego verbal que se basa también en estereotipos. En tales casos se ponen en juego códigos sociales vigentes. De esta manera, se trasladan al ámbito doméstico vocablos de origen militar para caracterizar la relación entre marido y mujer:

SALVADOR: Y allá, ¿con quién peleó?
COSME: Con mi mujer cada día.
SALVADOR: ¿En campaña?
COSME: No, en compañía,
que es batalla más prolija.
(Quiñones de Benavente, CE, p. 585)

Otras paronomasias son menos complejas y sólo suponen ciertos procedimientos paradigmáticos derivativos fácilmente reconocibles, por ejemplo, la conjugación; dicho recurso verbal es estructurado a partir de un modelo cuya variación depende de la situación enunciativa de la persona:

DAMA 3ª: ¿Qué le han hecho, amigo?
Asiéntese, repórtese y escúcheme.
ANTÓN: Asiéntome, repórtome y escúchola.
(Pedro Calderón de la Barca, *La casa holgona*, EJM, p. 109)

La comicidad de este diálogo reside no precisamente en la reduplicación de determinados significantes, sino más bien en el cambio de conjugación de persona y modo, pues la traslación de imperativo a indicativo y de segunda a primera persona, sin duda, provee a tales formas de cierto carácter risible.

Sin importar la complejidad o sencillez bajo las que se construyen los juegos panorámicos, éstos siempre pretenden tener como efecto la risa. En algunas ocasiones por una simple relación de palabras:

CLARA: Vuested, ¿cómo se llama?
 TÁB. Yo, don Tábano,
 por hallar consonante para “rábano”.
 (HB, 228)

En otros contextos, lo risible no sólo es producto de asociaciones fonéticas, sino que enlaza otros códigos, como en la *Loa a la mosca*, que asocia burlescamente el insecto con palabras con las que sólo se relaciona por su fonética similar:

Es hidalga, es bien nacida
 y natural de Moscovia,
 ciudad en Mosquea antigua
 y muy noble antes y ahora.
 (CE, p. 361)

En cualquier caso, la paronomasia juega con los parecidos entre los significantes de diversas palabras, cuyas formas semejantes provocan asociaciones que, en la serie genérica analizada, suelen tener un efecto cómico:

OSUNA: Yo soy el marqués de Ceca y Meca;
 mis armas son un huso y una rueca.
 (HB, 250)

Como puede observarse, la paronomasia en el teatro cómico puede adoptar muy diversas formas y funciones; sin embargo, sin importar los contextos en que suele presentarse, y como ya se mencionó múltiples veces, casi siempre produce un efecto cómico; su elaboración, como era de esperarse, no es producto de la casualidad o el azar, sino de una voluntad creadora cuya intencionalidad, por lo general en estas piezas, es generar risa.

5.5 Creación léxica

Ya López Pinciano y Luzán señalaban algunos de los rasgos sobresalientes de la creación léxica. Para el primero, estas nuevas palabras pertenecían a una clase específica de unidades lingüísticas, “los vocablos peregrinos hechos”, los cuales corresponden a “los que inventó el poeta de su cabeza”⁶³. En sentido estricto, López Pinciano se refiere a los neologismos, aquellas voces derivadas de la creatividad e imaginación de cualquier autor. Su aproximación a este fenómeno se reduce a una mera tipología, pues no examina ni las propiedades ni las funciones de dichas unidades.

Por su parte, Luzán hace una mínima aunque significativa alusión a la creación léxica. Desde su perspectiva, los neologismos pueden actuar como mecanismos para crear ciertos efectos, entre los que destaca la comicidad: “también agracia mucho el estilo jocosos la invención de nuevos vocablos”⁶⁴. Es esta propiedad de las palabras inventadas la más empleada en el teatro cómico breve. En las piezas de dicha serie genérica, a menudo aparecen nuevas formas, cuya finalidad no es sólo transformar y aumentar el inventario lexical, sino que además, con frecuencia, actúan como un recurso verbal para provocar risa.

Este hecho es fácilmente verificable en el entremés *Las Carnestolendas*. Puede percibirse, desde el inicio del fragmento citado, que las variaciones sufridas por la palabra *Rufina*, a través de los afijos diminutivos *ica* e *illa*, establecen ya un cierto uso de la lengua en un código distinto. Las transformaciones lingüísticas de dicho vocativo caracterizan la personalidad risible del padre –el cual es continuamente burlado. Lo ridículo de las formas que emplea es enfatizado por la manera en que Rufina contesta su llamado. La situación se vuelve cómica con el neologismo introducido por la hija rebelde, quien convierte su nombre en un verbo y, al hacerlo, hiperboliza aún más el acto enunciativo del padre:

VEJETE: ¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!

RUFINA: ¿Hay tal rufinear? ¿Hay tal tarabilla?

¿Llamas, padre?

(Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 139)

⁶³ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. t. 2, p. 127.

⁶⁴ Ignacio de Luzán, *La poética*, Labor, Barcelona, 1977, p. 201.

La creación léxica en dicha pieza responde a un procedimiento muy sencillo: convertir un sustantivo en verbo. No obstante, a pesar de su simpleza, da cuenta de la creatividad y de la productividad de la lengua española al evidenciar la capacidad metamorfoseadora de sus unidades:

Precisamente, el conjunto de mecanismos que conducen a la formación de nuevas palabras en una lengua, la creación léxica, constituye sin duda una de las parcelas lingüísticas en las que se manifiesta una mayor libertad por parte del hablante respecto de los (supuestos) mecanismos que rigen la gramática de una lengua⁶⁵.

Tal autonomía conduce incluso, por lo menos en el teatro cómico breve, a la creación de palabras cuyo referente no está del todo esclarecido. En el baile de *Los toros*, las palabras *gorlada* y *borlapitajada* sólo parecen estar en relación con la palabra *borlada*, con la cual comparten una forma similar; sin embargo, el parecido fónico de algunos de sus constituyentes es insuficiente para esclarecer del todo su relación y significado en dicha obra:

GRACIOSO: Nadie a la mano me vaya,
 que no quiero que me rompa
 esta mi capa borlada,
 gorlada, borlapitajada,
 que no tengo quien me dé nada.
 (Luis Quiñones de Benavente, *CE*, p. 650)

Aun así, la simple enumeración de tales vocablos produce cierto efecto risible quizá por lo mismo grotesco de la formación de una serie de palabras cuyo sentido sólo parece comprensible en términos de cierta continuidad sonora.

Si bien la creación léxica es asistemática y carece de reglas y procedimientos precisos, hay que señalar que suele cumplir, por lo menos, con alguna de las normas de aceptabilidad del español. En este sentido, es casi imposible la generación de un vocablo de la nada, de alguna forma siempre se encontrará un modelo del cual se deriva. No debe olvidarse que la formación lexical se caracteriza por “la aparición de nuevas palabras a partir de una o más palabras previamente existentes”⁶⁶.

En la creación léxica se produce, por tanto, una tensión entre la creatividad lingüística y la recuperación de formas establecidas. El teatro cómico breve se aprovecha de

⁶⁵ Alberto Miranda, *La formación de palabras en el español*, Colegio de España, Salamanca, 1994, p. 7.

⁶⁶ Théodor Lewandowski, *op. cit.*, p. 143.

ello y toma de él todos los procedimientos a su disposición para la invención de nuevas unidades lingüísticas.

Podemos encontrar todo un conjunto de palabras nuevas por derivación, las cuales son resultado de la combinatoria de diferentes afijos con formas ya existentes. Tal fenómeno se produce en el entremés *La franchota*, en el que el vocablo *esquiva* es sometido a una serie de innovadoras mixturas cuya consecuencia es la invención de cuatro palabras que, en sentido estricto, refieren a una misma entidad, aunque con diferentes connotaciones:

FRANCHOTA: Que aquesta dona
 de la vostra persona
 esquiava es, esquiavuzza y esquiavota,
 y esquiavaza también.
 (Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 258)

Si bien se supone que dicho parlamento no corresponde a la lengua española, en realidad tales creaciones verbales sólo pueden ser producto del inventario de afijos del español. *Uza*, *ota* y *aza* son aumentativos de uso corriente y, de la misma manera que en el fragmento en que aparecen, actúan como partículas depreciativas, aunque en este caso con un carácter cómico.

Otro ejemplo del uso risible de algunos afijos se encuentra en el entremés *Guardadme las espaldas*, en el que se hace uso del prefijo de reduplicación *re* para acentuar lo ridículo de la escena:

INÉS: Marido de mis ojos, dueño mío,
 abrazadme, abrazadme y reabrazadme.
LORENZO: Quitaos y requitaos y redejadme.
 (Pedro Calderón de la Barca, *EJM*, p. 219)

La derivación es uno de los procedimientos preferidos en el teatro cómico breve. No obstante, la invención de vocablos por medio de este procedimiento se encuentra constreñida por el limitado inventario de afijos. Quizá por ese motivo, en algunas ocasiones se mezcla con otros mecanismos que permiten enriquecer e incrementar su intencionalidad cómica:

MUJER 1ª Figurilla, figurero, figuraza y figurón,
 cuatro cosas suenan y una sola son.
 (Luis Quiñones de Benavente, *La paga del mundo*, *CE*, p. 503)

En el entremés citado, Quiñones retoma una antigua cancioncilla tradicional y la reelabora. Para ello transforma el estribillo⁶⁷: “pato, ganso y ansarón / tres cosas suenan y una son; cochino, puerco y lechón / otras tres en una son, / cuero, vino y pez / son otras tres”⁶⁸; a partir de esos constituyentes se estructura la enumeración “figurilla, figurero, figuraza y figurón”, a la que se suman los mecanismos de derivación de los cuales surge sólo una nueva palabra: *figuraza*. Sin embargo, por el contexto en que dicha lista es introducida, los cuatro vocablos, sin importar si son neologismos o no, invitan a la risa por parodia.

Como ya se mencionó, en la lengua española la derivación es el mecanismo más común y fructífero en la creación léxica. Su productividad no sólo es resultado de la combinatoria que ofrece, sino que además lucra con las propiedades semánticas de las unidades lingüísticas que proveen de nuevos significados y funciones a las palabras que surgen por medio de sus recursos de invención:

El procedimiento más fecundo para la producción de nuevas palabras, partiendo del caudal ya existente, es el empleo de los afijos. Las posibilidades que el almacén de prefijos y sufijos del idioma ofrecen al hablante para expresar significados nuevos o para dar nuevas funciones gramaticales a significados que ya disponen de su palabra son muy variados⁶⁹.

La eficacia de este procedimiento no escapa a los autores de la época. En el entremés *Las civilidades* aparece una especie de parodia de este mecanismo. En dicho texto se ponen en práctica la afijación para crear nuevas palabras y, simultáneamente, se hace una reflexión sobre el uso de ciertas expresiones cuya formación parece incorrecta:

DOCTOR: Tontonazos, tontones, retontones,
zurdos castellanicos de bullaque,
yo me llamo el doctor Don Alfarnaque,
y de vergüenza y lástima que os tengo,
vuestra lengua a enseñaros a hablar vengo.
No hay que hacer burla, hablantes de poquito;
que no sabéis hablar, por Dios bendito.
si no esperad un poco y a la prueba.
¿Por qué a un hombre que tiene mala lengua
le llamas *mal hablado*? Di, barbado,
que ese es mal hablador, no mal hablado.
Suele decirle un hombre al más amigo:

⁶⁷ Sólo cito la forma más difundida de este texto.

⁶⁸ Alberto Miranda, *op. cit.*, p. 146

⁶⁹ María Teresa Llano Gago, *op. cit.*, p. 13.

Mire lo que le digo;
y puede arrepentirse:
que oiga lo que le digo ha de decirse.
¿Qué será de *pe a pa* y una *sed de agua*?

(Luis Quiñones de Benavente, *Las civilidades*, CE, p. 504)

La creación léxica es llevada a cabo también con otros procedimientos, entre los que destaca la composición⁷⁰. Tal mecanismo se presenta en muy diversas formas y en distintos contextos; a pesar de su diversidad, en el teatro cómico breve suele actuar como un mecanismo caracterizador de personajes, tanto de quien lo enuncia, como a quien va dirigido:

GRACIOSO: Picarona,
 ¡a mí, convaleciente de fregona,
 que sin valer dos habas,
 hoy te enmoñas y ayer fregonicabas!

(Pedro Calderón de la Barca, *Las carnestolendas*, EJM, p. 144)

No es extraño que ese mecanismo se presente simultáneamente con las retahílas de pullas; varias de las cuales están constituidas por una serie de palabras compuestas con diversas funciones: por un lado, insultar y provocar al escarnecido y, por otro lado, producir, por medio de tales unidades, un efecto cómico en el espectador:

POUTOUCÓN: ¿Tienes cuartos, almoaza?
RODRIGO: Hasta que te ahorquen, no.
POUTOUCÓN: ¡Rasca-mulas!
RODRIGO: ¡Sangra-puercos!
POUTOUCÓN: ¡Mandilillo!
RODRIGO: ¡Mandilón!
POUTOUCÓN: ¡No te corras, judiuelo!
RODRIGO: Aqueso no; ¡juro a Dios
 que tú eres mata-cochinos,
 pero quien los come, yo!
POUTOUCÓN: Tú eres doctor de rocines
 con martillo y ballestón.
RODRIGO: Tú, barbero de lechones
 con mandil y cucharón.
ESTRADA: ¡Basta ya el dime y direte!
 va de baile y de canción,

(Anónimo, *Baile de Leganitos*, CE, p. 487)

⁷⁰ “Formación, a partir de dos o más morfemas (palabras) que pueden aparecer aislados, de un complejo morfémico libre nuevo”. Théodor Lewandowski, *op. cit.*, p. 65.

Rasca-mulas, sangra-puercos, mata-cochinos son palabras compuestas cuya finalidad es generar risa por medio de la creación verbal, pero que, simultáneamente, juegan con ciertos estereotipos y convenciones sociales cuya eficacia cómica es reconocida por su reiterada presencia.

La composición y la derivación, en el teatro cómico breve, suelen actuar como dos procedimientos cuya finalidad, más que la innovación del léxico de la lengua española, es crear unidades lingüísticas de una ingeniosidad sorprendente y, al mismo tiempo, de una agudeza burlesca cuyo único objetivo es generar risa:

TESTERA: Y yo sentada.
 ¡Hola! Mirad si estoy carimayada.
 JUVENALA: Mesúrate, que pasa un caballero.
 TESTERA: Pues, ¡San Mayo y a él! Digo, ¡a el dinero!
 (Quiñones de Benavente, *La maya*, REB, p. 179)

Por último, habría que mencionar un tipo de creación léxica cuyas invenciones no constituyen verdaderas palabras, sino que en realidad se trata de onomatopeyas o de creaciones sonoras meramente lúdicas. En el teatro cómico breve son más comunes las segundas que las primeras. De hecho, sólo se pudo percibir una invención de tipo onomatopéyico en el baile de *Los toros*; en dicha pieza, el Gracioso reduplica el vocablo *trapa* imitando de esa manera el sonido de los cascos del caballo:

GRACIOSO: Que por vos, mi señora,
 la cara de plata,
 rejoncito ha de haber
 a la tripa, la tripa,
 y a caballito,
 a la trapa, a la trapa.
 hago cuenta que el torillo
 me acomete cara a cara.
 (Luis Quiñones de Benavente, *CE*, p. 650)

Tratar de sistematizar cualquier procedimiento de formación de palabras es una empresa quimérica. No obstante, a pesar de la pluralidad de sus mecanismos, formas y funciones, puede decirse que en el teatro cómico breve casi todas ellas actúan en conjunto con la finalidad de provocar risa en el espectador, verdadero destinatario de toda creación léxica en dichas piezas.

5.6 Jitanjáfora

El concepto de jitanjáfora⁷¹ nace hasta el siglo XX; sin embargo, el juego de palabras implicado por este procedimiento es muy antiguo y tiene una presencia constante en el teatro cómico breve. Es concebido como un mecanismo fónico lúdico cercano a la creación léxica, pero en el que, a diferencia de ésta, las unidades inventadas no requieren necesariamente de un significado lógico o conceptual, porque suele presentar uno “emotivo o expresivo y un significado pictórico o descriptivo”⁷². Junto con estos rasgos semánticos debe considerarse la particular forma que adopta, pues es un recurso consistente en la creación juguetona de una serie de unidades que no forman parte del sistema léxico de la lengua, pero que hacen uso de las posibilidades fónicas de la misma.

MÚSICO: Di qué tienes, la Catalineta,
 di que tienes, la Catalineta,
 que te vas de aquí para allí
 que te vas de aquí para allí:
 Avril y pitín, Avril y pitín.
 De aquí para allí,
 de aquí para allí
 Avril y pitín, Avril y pitín.
 (*Baile de pásate acá, compadre, CE*, p. 493)

La única jitanjáfora en este ejemplo es la palabra *pitín*, la cual es una expresión inventada que acentúa la construcción musical y la oposición léxica, semántica y rítmica *aquí/allí*. En este sentido, es evidente el carácter melódico de esta pieza, cuyo efecto sonoro es creado por la particular disposición y selección de ciertas palabras con resonancias singulares.

La creación de estas unidades sonoras lúdicas se basa en distintas propiedades formales y semánticas. En un primer caso se encuentran algunas obras en las que una palabra preexistente en el léxico sufre variaciones que transforman no sólo su estructura, sino también su intencionalidad comunicativa y, por tanto, el efecto que causan en el público:

⁷¹ “El término jitanjáfora, en concreto, nace en el interior de un poema que Mariano Brull escribe para que su hija mayor lo declame en una reunión social que se prometía convencional y aburrida”. Luis J. Eguren, *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1987, p. 55.

⁷² *Ibid.*, p. 65.

UNO: Alcaldito que a todos los prendes,
¡Ay que colerita y enojo que tienes!

OTRO: ¡Ay que colerí, colerí, colerita,
Ay que colerí, colerín, colerá!

(Pedro Calderón de la Barca, *Los instrumentos*, EJM, p. 238)

En tal caso *colerí*, *colerita*, *colerín*, *colerá* modifican una misma palabra sin transformar realmente su significado, pues a todas ellas subyace la acepción dominante de *cólera*. La creación léxica tiene como finalidad enfatizar el carácter irascible del alcalde, pero a través de una enumeración festiva en la que el vocablo original se despoja de su connotación violenta y agresiva para convertirse en variaciones graciosas de un rasgo rechazado socialmente. Este procedimiento debió haber sido muy cómico porque las asociaciones eran novedosas y porque además resume la situación desarrollada en el entremés, además de ser cantado y bailado, según la acotación que le precede.

En otros casos, la formación de palabras se acompaña de la paronomasia, de la aliteración y de la rima para subrayar la importancia de las modificaciones fónicas –aunque éstas sean mínimas. De nuevo es más una transformación lúdica que semántica, ya que dichos vocablos interactúan casi en su totalidad sólo en función de los significantes que comparten:

GREGORIO: Si no puedo con honra y con talle
con gracia y donaire
hacer que me quiera
todo junto con díquilis móquilis,
con ringos, con rangos,
de nada aprovecha.

(Anónimo, *Baile del pastoral*, CE, p. 474)

Existe otro tipo de jitanjáfora que parece reproducir más bien música que palabras. En el entremés de *Los instrumentos*, se enuncia toda una serie de cadenas fónicas que corresponden a la conjunción de los sonidos emitidos por sonajas, castañetas, cascabeles, panderos y silbatillos:

LORENZO: Esta es trís, tras, de los vivos,
el metintín de los muertos
el brin bron de los nublados,
el tantarán de los fuegos,
el repique de las fiestas...

(Pedro Calderón de la Barca, EJM, p. 235)

En otros casos no existe una analogía clara con respecto a ciertos sonidos específicos, sino que, más bien, se trata de la mera reproducción de algunas entidades sonoras cuyos componentes parecen presentar resabios de una especie de factura musical, como en una loa de Quiñones de Benavente:

MARGARITA: El perdón me concede, callando,
 Madrid generoso, que oyéndome está.
 Curtí, pirilí, garañí, titiritando,
 zurululá, que la vida me da.
 (CE, p. 501)

Debido a que este mecanismo se encuentra en estrecha relación con el ritmo, la métrica y la rima, no es de sorprender que se presente en numerosos bailes, en los entremeses que terminan con bailes y también en algunos finales de mojigangas:

B : Pipiri, pipiri, pipironda
 no lo pide, sí lo toma.
 1ª: Pipiri, pipiri, pipirinela,
 por debajo ba de la cuerda.
 (*Baile del mesón del mundo*, BD, p. 340)

Sin importar el género en que aparecen, este recurso permite reforzar la musicalidad de tales obras, pero además enfatizando el carácter lúdico y la comicidad inherentes a una transformación juguetona del lenguaje, como en el entremés cantado *La dueña*:

BERNARDO: En la calle de Atocha, ¡litón!
 ¡litoque, vitoque, que viva mi dama!,
 yo me llamo Bartolo, ¡litón!,
 ¡litoque, vitoque, y ella Catalna!
 DUEÑA: En la calle del Sordo, ¡litón!,
 que viva mi mozo,
 porque a cuanto le pido ¡litón!,
 ¡litoque, vitoque, que siempre está sordo!
 (*La dueña*, CE, p. 543)

Como en cualquiera de estos procedimientos, es difícil determinar un sistema que permita clasificarlos y explicarlos en su totalidad. A pesar de que no pueden trazarse líneas generales con respecto a ellos, puede decirse que su intención lúdica y festiva sobrepasa cualquier elemento formal y semántico que los caracteriza.

5.7 Onomástica burlesca

El nombre propio es definido como “expresiones que designan [...] personas, lugares, montañas, etc. [...] sin aportar una información conceptual; orientan e identifican, su función semántica primaria estriba en su relación p. ej., *César, Sotes, El monte Everest*, etc.⁷³” En este sentido, el nombre propio no da información sobre la naturaleza de la entidad que designa, sino que sirve como identificador de la misma.

En la antroponimia burlesca estos principios básicos son violados porque los nombres de los personajes suministran rasgos semánticos sobre los sujetos a quienes son adjudicados. Así sucede en el entremés de Quevedo *La venta*, en el que el dueño de la misma se llama *Corneja*. No resulta inusitado que Grajal, una moza, haga una reflexión sobre el significado de ese nombre:

(canta Grajal)
 ¿Es ventero Corneja?
 Todos se guarden,
 que hasta el nombre le tiene
 de malas aves.
 (TB, p. 164)

Al aludir a un ave negra con claras connotaciones negativas, Grajal enfatiza la caracterización del personaje, el cual además cumple con el estereotipo del ventero:

CORNEJA: No te pregunto nada;
 ve a barrer y regar.
 GRAJAL: Ya lo he entendido:
 tú mandas de contino
 barrer las bolsas y regar el vino.
 (p. 165)

La innumerable cantidad de piezas que hacen uso de este mecanismo no permiten analizarlos de manera exhaustiva, porque además en cada caso funcionan de manera específica, por lo que no pueden estar integrados en un sistema, ya que, según Arellano, este recurso tiene una:

posibilidad prácticamente ilimitada. El mote representa el caso límite de motivo transparente, concuerde o contraste con su portador. Puede ser un adjetivo

⁷³ Théodor Lewandowski, *op. cit.*, p. 242.

despectivo que describe al poseedor (la Cascada), o un nombre alusivo motivado metonímica (el Tintero) o metafóricamente (doña Embudo)⁷⁴.

A pesar de la imposibilidad de tipologizar y generalizar, se pueden hacer algunas observaciones comunes a este procedimiento. En principio, es obvia la relación semántica motivada entre el nombre burlesco y los rasgos cómicos que se pretenden dar a determinados personajes. En el entremés *Los degollados*, atribuido a Calderón, el *cornudo* se llama *Zoquete*, apelativo que hace evidente la mofa sobre su persona, pues su nombre corresponde con su humillante situación: “metaphóricamente se toma por rudo y tardo en aprender, o percibir las cosas, que se le enseñan o se le dicen”⁷⁵. No obstante, el simbolismo no acaba ahí, ni sólo refiere a la burla de su esposa y el sacristán, sino que, a pesar de descubrir el adulterio y llevar a los transgresores ante la justicia, después del llanto de Olalla y unas cuantas frases absurdas, Zoquete decide perdonar a los adúlteros y por eso es alabado, aunque por su nombre, sólo puede ser escarnecido:

UNOS: ¡Viva Zoquete!
 OTROS: ¡Zoquete
 viva!
 ZOQUETE: Poco eso me ensalza.
 TODOS: ¿Por qué?
 ZOQUETE: ¡Porque cómo esos
 zoquetes el mundo aclama!
 (TB, p. 226)

El mismo procedimiento se empleó en una infinidad de textos. Entre los más conocidos se encuentran muchos de los apelativos usados por Cervantes en sus entremeses: *Pandero*, *Algarroba*, *Berrocal*, *Jarrete*, *Chirinos*, *Rabelín*, *Chanfalla*, *Castrada*, *Capacho*, etc. Las definiciones de algunos de ellos son por sí mismas cómicas, mientras que otras resultan risibles por lo absurdo o ridículo de los nombres. En el primer caso se encuentra *Capacho*, que significa “lugar donde suelen comer los bueyes”⁷⁶, mientras que *Chanfalla* no parece estar documentado como una palabra en uso, lo que presupone su invención a partir de su posible forma grotesca para un nombre propio.

Numerosos autores hacen uso del mismo recurso, por lo que no es extraño encontrar personajes como *Chapirón*, *Pancharilla*, *Móstoles*, *Badulaque*, *Beltrana*, *Torbellina*,

⁷⁴ Ignacio Arellano, *Comentarios a la poesía satírico...*, op. cit., p. 150.

⁷⁵ s. v. *zoquete*, *Autoridades*.

⁷⁶ s. v. *capacho*, *Autoridades*.

Garay, Solapo, Soguijo, Garabito, Berruga, Bato, Espantaperros, Piruétano, Doña Salpullida, Taracea, Cosquillas, Tarabilla, Zarabanda, Chicharrón, Cebolleta, Cachivache, Mojarrilla, Zapatanga, Zurrón, Pantuflazo, Polvareda, Taragontia, Don Tufo, Don Pegote, Doña Quínola, Chilindrina, Rechonchón, Oruga, Tábano, etc.

En algunos de ellos, la comicidad burlesca es, como ya se mencionó, inmediatamente reconocible. Debió haber sido muy gracioso para el público que un personaje se llamara *Doña Calceta* o *Gazpacho*, por lo sorpresivo e ingenioso de tales motes. Puede decirse que lo risible de este mecanismo es producto tanto de su significado, como de la asociación inusitada entre tales entidades. Muchos de los nombres citados arriba debieron haber funcionado de la misma forma, pero, si bien la palabra *badulaque* resulta ridícula por sí misma por ser inusitada como nombre de una persona, su comicidad es producto de mucho más que su particular forma lúdica. En la época, esa palabra es definida como “persona de poca razón o fundamento”⁷⁷. Aunque es desconocida en la actualidad, en el Siglo de Oro, como muchas de los vocablos señalados, debió haber sido fácilmente reconocido por los espectadores, pues de lo contrario, su objetivo y eficacia cómica hubieran sido nulos y, por tanto, no constituirían mecanismos de la risa.

Lo grotesco es también otro elemento que actúa sobre esas expresiones para convertirlas en cómicas: *Berruga, Doña Salpullida, Doña Ventosa* y *Don Tufo* aluden a elementos corporales desagradables, los dos primeros en relación con erupciones en la piel y los otros dos con respecto al mal olor. La risa causada por esos nombres es producto de los aspectos negativos implicados por esas nociones, las cuales son continuo objeto de burla en el teatro cómico breve.

Un caso aparte son los nombres del ámbito hampesco o germanesco, pues por el particular sistema al que pertenecen (la lengua de germanía) responden a un código particular. En el entremés *La casa holgona*, de Calderón, hay un personaje llamado Aguilita, que en la época designaba a un “ladrón astuto”⁷⁸. De esta forma, el nombre establece el tópico de la pieza, en la que Antón es despojado de sus pocas posesiones, según lo previsto simbólicamente en un diálogo:

⁷⁷ s. v. *badulaque*, *Autoridades*.

⁷⁸ s. v. *águila*, *Autoridades*.

ANTÓN: ¿Cómo te llamas?
 AGUILITA: ¿Yo? Aguilita.
 ANTÓN: ¡Ay, niña!
 El nombre tienes de ave de rapiña.
 ¡Aguilita! Divórciome, aunque gruñas,
 que tras el pico enseñarás las uñas.
 (EJM, p. 105)

El uso de unidades lingüísticas germanescas no sólo establece simbolismos entre los personajes y sus nombres, sino que además marca los motivos, la posible situación a desarrollar y un determinado registro que, sin duda, era reconocido por el público, quien percibía las dimensiones cómicas de los apelativos hampescos. Un ejemplo muy ilustrativo es el entremés *La cárcel de Sevilla*, en el que varios de los antropónimos están relacionados con el ámbito delincriminal: *Garay* refiere a las embarcaciones “destinadas [...] a la piratería”⁷⁹, *Solapo* “ocultamente y, a escondidas”⁸⁰, *Barragán* “valiente”⁸¹, pero en su sentido de valentón o baladrón y *Torbellina* “persona demasiadamente viva e inquieta y que hace, o dice las cosas sin concierto”⁸².

Un procedimiento similar es llevado a cabo en el uso burlesco de nombres como: *Gusarapa*, *Maripandilla*, *doña Trucha*, *Cañuto*, *Trampagos*, *Golondrino*, *Calandria*, *Calahorra*, *Matanga*, *Pulgón*, *Ganasa*, *Trucado*, *Doctor Rebenque*, *Revesa*, *Ñarro*, *Zurdillo*, *Zampayo*, *Sornavirón*, *doña Pizorra*, etc. En todos esos casos, como ya se mencionó, la comicidad es resultado no sólo del simbolismo entre los personajes y sus apelativos, sino que además también se deriva de todas las resonancias propias del código de la lengua de germanía.

Los nombres en el teatro breve condensan en sí mismos los diversos tipos de comicidad empleados en este tipo de obras. Puede decirse que en la mayoría de los casos hay una motivación clara entre tales antropónimos y muchos de los mecanismos de la risa propios de estas piezas. Incluso aquellos apelativos que parecieran carecer de una forma o un significado burlesco, adquieren dimensiones cómicas al momento de entrar en juego en el universo lúdico del teatro breve; por lo que, al llamar a una esposa infiel *Justa*, se está apelando a un sentido irónico que, sin duda, era captado por el espectador, quien reía no

⁷⁹ s. v. *garay*, *Autoridades*.

⁸⁰ s. v. *solapo*, *Autoridades*.

⁸¹ s. v. *barragán*, *Autoridades*.

⁸² s. v. *torbellina*, *Autoridades*.

sólo de lo risible del adulterio, sino también de lo ridículo del nombre dado a la enredadora. Además, a eso se sumaba el nombre de su esposo *Diego Moreno*, que llegó a significar *cornudo* sólo por el tópico en que ese personaje surgió.

CONCLUSIONES

El teatro cómico breve revela en su dramaturgia algunos de los aspectos esenciales de la literatura del Siglo de Oro. Configurado a partir de numerosos códigos de muy diversa índole, basta una somera aproximación para percibir la multiplicidad, complejidad y riqueza de elementos que lo caracterizan.

Sin duda alguna, su naturaleza textual evidencia de inmediato su singular contextura. Al tratarse de una serie genérica que se construye por un principio de identidad y al mismo tiempo por un principio de diferencia, presupone el funcionamiento de varios y particulares aspectos que dan cuenta de su inusitada articulación como sistema.

Su peculiaridad genérica se percibe tanto por los rasgos similares que la determinan, como por las propiedades distintivas de cada uno de los géneros que la integran. La definición y delineación de esta serie genérica encuentra su fundamento en la identificación de los tres elementos supragenéricos compartidos por las diversas clases de textos que engloba. La comicidad, la brevedad y su integración en una unidad mayor permiten identificar y enlazar todo ese conjunto de textos que, a pesar de sus divergencias, presentan propiedades similares definitorias que los agrupan bajo un mismo paradigma.

Tal modelo pone de manifiesto la existencia de una dramaturgia básica que condiciona la composición de cada una de esas piezas. Sin importar si se trata de una jácara o de una mojiganga, puede abstraerse el prototipo del que se derivan, ya que todos y cada uno de esos géneros se encuentran condicionados y predeterminados por las características propias de la serie a la que pertenecen.

La identificación de dichas cualidades supragenéricas no responde a un mero criterio de etiquetación. Más que un intento clasificatorio, supone un acercamiento a la naturaleza esencial de esos textos. Al señalar su corta extensión no se alude a una propiedad únicamente cuantitativa, sino que se pretende, ante todo, explicar el funcionamiento y actualización de tal rasgo a partir de la dramaturgia inherente a tales piezas como resultado de su estatus genérico.

Desde la perspectiva del presente estudio, la denominación de este tipo de teatro como una serie genérica no implica una cuestión meramente terminológica; más allá de su adecuado título, se espera, a partir de tal concepto, poner en funcionamiento diversos criterios que prefiguren lo que tales obras implican en un sentido dramático dentro del universo literario del Siglo de Oro.

Después de considerar los diversos planteamientos acerca de la categorización del teatro cómico breve, es indudable que ese tipo de obras ostenta una morfología y función condicionada por los preceptos estéticos de la época. No es de sorprender que para explicar su articulación y funcionamiento se haya recurrido a nociones como la *variatio* y la *admiratio*, las cuales explican su singular composición, intencionalidad y recepción. Paradójicamente, además, estos aspectos coexisten con la condensación, iconicidad y estereotipia propias del teatro cómico breve. Su dramaturgia presupone, como pudo observarse, la actualización singular de los principios básicos de todo texto generado a partir de un modelo abstracto y simultáneamente la interacción de numerosos mecanismos probadamente eficaces, a pesar de su empleo indiscriminado y constante en tales obras.

El teatro cómico breve pone en funcionamiento, como ya se mencionó, las múltiples posibilidades que le ofrece su propio carácter textual; por ello, a pesar del uso recurrente de determinados motivos, tópicos, *dramatis personae*, recursos escénicos y lingüísticos no deja de ofrecer un innumerable espectro de elementos a analizar que dan cuenta de su pluralidad y complejidad.

Este hecho, pudo verificarse al analizarse cada una de las formas por separado. Al examinar las particularidades de cada género no sólo se mostraron sus elementos distintivos, sino que además se reveló la diversificación de sus componentes estructurales, semánticos y funcionales.

Si bien es cierto que el entremés, el baile, la loa, la jácara y la mojjiganga presentan propiedades que permiten agruparlas en un sistema más amplio, también se puso de manifiesto que los aspectos que las diferencian enriquecen de manera particular la textura del teatro cómico breve.

El escrutinio de cada una de esas formas tuvo como finalidad mostrar la específica configuración de esas clases de textos, las cuales, aunque se encuentran condicionadas por los tres rasgos supragénéricos señalados, presentan elementos definitorios que las condicionan en muy diferentes niveles. Como pudo observarse, sus características formales intrínsecas son a su vez predeterminadas por su lugar y función dentro del espectáculo teatral en su totalidad. Tal como se señaló, la particular morfología, por ejemplo, de la loa o de la mojjiganga, era resultado de sus imperativos genéricos en relación con su funcionamiento dentro de la representación.

El estudio individual de dichos géneros tuvo como objetivo mostrar sus peculiaridades y desentrañar su naturaleza, también se consideró que al establecer el estado de la cuestión en que se encuentran, se podría dar cuenta de algunos aspectos esenciales para la adecuada formulación del presente trabajo. De esta manera, determinar las características estructurales, semánticas y funcionales –de, por ejemplo, la *jácara*– permitió evidenciar el tipo de mecanismos que actúan en su construcción. Lo mismo sucedió con las restantes formas del teatro cómico breve: el examen de cada una de ellas proporcionó y fundamentó la selección de los recursos cómicos a estudiar de acuerdo con su composición específica. Así, al examinar los mecanismos por medio de los cuales actúan se produjo un acercamiento a su dramaturgia y, al mismo tiempo, se pudo percibir algunos aspectos de su funcionamiento textual y su carácter genérico.

Ahora bien, hay que aclarar que éste no es el único procedimiento que determinó los subsiguientes capítulos. De hecho, fue necesario determinar la comicidad propia de la serie genérica estudiada antes de iniciar el examen de los mecanismos lingüísticos de la risa.

La precisión de lo cómico en el teatro breve responde a cuestiones de muy diversa naturaleza. En principio, es indudable que los distintos planteamientos sobre la noción de la risa y la comicidad vigentes en el Siglo de Oro son fundamentales para su explicación, pues la teoría sobre tales categorías tiene su fundamento en los principios básicos formulados por Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y numerosos traductores y comentaristas de la *Poética*. No obstante, pudo percibirse que la comicidad del teatro cómico breve, si bien se emparenta intrínsecamente con la definición aristotélica de la comedia, el tópico de *turpitudō et deformitas* ciceroniano, y la preceptiva pinciana y quintiliana sobre la risa, también presentan propiedades específicas, resultado de sus particularidades genéricas.

En lo que respecta a su carácter cómico, éste no es, en sentido estricto, producto de la poética de la época, sino que es el resultado de la conjunción de numerosas expresiones. Por un lado, se encuentran ecos del *satyricon* y del *mimo* con sus consecuentes condicionantes temáticas y estilísticas; a ellos se suman algunas manifestaciones risibles de carácter carnavalesco, tanto en expresiones como en motivos, tópicos y situaciones propias de dicha festividad, además de una serie de elementos de la cultura popular cómica, que van desde personajes de la sociedad del Siglo de Oro, hasta la resonancia constante de

fórmulas lingüísticas populares de todo tipo que tratan de reproducir el particular lenguaje de la plaza pública.

La especificidad cómica de este tipo de teatro también evidenció algunos de los mecanismos lingüísticos de la risa empleados en tal serie genérica. Al mismo tiempo, trazó el posible inventario y criterio para el análisis de los mismos. De esta manera, el establecimiento de la comicidad del teatro cómico breve no sólo proporcionó los cimientos para una mejor comprensión de los procedimientos risibles de tales géneros, sino que además dio cuenta de la necesidad de adoptar un criterio singular para su estudio, ya que los catálogos clásicos de los mecanismos cómicos no se adecuaban al análisis pertinente de los mismos. Resultó mucho más adecuado retomar algunos de los principios analíticos de la crítica actual basados más en cuestiones de la realidad lingüística del Siglo de Oro que en elementos de carácter retórico.

A pesar de los intentos por desentrañar algunos de los aspectos esenciales de los recursos verbales de la risa, puede decirse que el escrutinio de estos mecanismos se encuentra todavía en una primera etapa. Esta veta de investigación cuenta con un nutrido y valiosísimo conjunto de aproximaciones que le proveen de las herramientas y los elementos necesarios para su satisfactoria identificación y examen.

Los recursos lingüísticos de la comicidad son, quizá, los más examinados de esta clase de textos. Muchos estudiosos del tema han enfatizado el carácter fundamental de la palabra en el teatro cómico breve y, además, han efectuado algunas exploraciones, que si bien son iniciales, han identificado varios aspectos substanciales sobre los procedimientos verbales para causar risa en tales piezas teatrales. Este trabajo tuvo la intención de continuar dicho esfuerzo. Al igual que Javier Huerta Calvo, Evangelina Rodríguez, Antonio Tordera, Catalina Buezo, Agustín de la Granja, entre otros, en la presente tesis se considera que la materia lingüística de estas obras es una fuente inagotable de elementos para comprender la naturaleza del teatro cómico breve.

Aunque pareciera que el análisis lingüístico se restringe a la materia verbal de tales mecanismos, en realidad no puede ser así y justo en eso se basa el criterio aplicado en este trabajo. Si bien es cierto que el examen de dichos procedimientos se encuentra limitado por las condicionantes genéricas de las piezas, al mismo tiempo es producto de una realidad social a la que representa y significa. Un ejemplo paradigmático es el carácter apelativo y

de apertura espectacular de la loa. Para cumplir su objetivo, la *captatio benevolentiae*, emplea los más variados procedimientos: refranes, maldiciones, alabanzas, etc., en los cuales hace eco de las concepciones sociales –por ejemplo, la misoginia– para causar con mayor eficacia la risa. En el teatro cómico breve, la materia verbal, la representación y la significación social se conjugan en la construcción y puesta en funcionamiento de los mecanismos cómicos lingüísticos. En este sentido, pudo constatarse que la comicidad de cada periodo y sociedad constituye un medio de significación y representación de la realidad a la que interpreta. En este sentido, es casi imposible examinar tales mecanismos de la risa del teatro cómico breve de manera ajena a la realidad en que surgen.

Las resonancias de todos y cada uno de los recursos verbales analizados en el presente trabajo, se evidencian, por ejemplo, en el análisis de los distintos sociolectos estudiados. Destaca en principio, las hablas seleccionadas para ser parodiadas. Habría que señalar que tal elección presupone una determinada cosmovisión que se revela por medio de la desfiguración burlesca. No es arbitrario que aquellos personajes que son sometidos al escarnio teatral, constituyan al mismo tiempo los gremios más marginados en la época. En este sentido, como se señaló, la burla y la censura social se mezclan e interactúan para producir un efecto que va más allá de la carcajada inmediata, pues construye imágenes o las ratifica según el ideario de la época. No hay que olvidar, sin embargo, que todos esos constructos son artificios literarios y que, en todo caso, lo que corresponde analizar es cómo se prefiguran, actualizan y reciben al momento de la representación.

Desde este punto de vista, los sociolectos son un medio para actualizar y fijar los estereotipos vigentes en la época. Por medio de su particular lengua se reafirman las preconcepciones sobre determinados grupos sociales. Los personajes son compuestos y también reconocidos por el público por medio de habla, la cual pone de manifiesto algunos de los rasgos con los que suelen ser caracterizados esos conjuntos de individuos, cuya forma de expresión suele acompañar una representación social.

No puede decirse, sin embargo, que el teatro cómico breve tenga ante todo una finalidad ideológica, sino que, desde la perspectiva de esta investigación, pretende explotar los aspectos implicados por las particulares expresiones de estos individuos para, por medio de la parodia, hacer uso de los más variados mecanismos cómicos. El imaginario de la época le provee de invaluable materia para amplificar, construir o ratificar figuras que por

sus defectos o vicios, desde la perspectiva de la sociedad, son elementos inevitables de mofa.

En el caso de los sociolectos, la transformación sufrida por tales formas lingüísticas es resultado de una intención burlesca, satírica y correctiva, conforme a los preceptos de la época, pero al mismo tiempo se encuentra condicionada por su función cómica que la prefigura y obliga a adoptar determinadas propiedades.

Si bien es cierto que hay una metamorfosis burlesca de los sociolectos con la finalidad de marcarlos como actos de enunciación ridículos desde un punto de vista social, también es cierto que responden a imperativos literarios que condicionan su particular composición y empleo. Su función esencial, por tanto, es producir risa, para lo cual hacen uso de los más variados recursos, entre los que destacan procedimientos literarios que interactúan conjuntamente con las resonancias semánticas que les son otorgados por los códigos socioculturales vigentes.

Puede decirse que la reproducción deformada, mordaz y satírica de tales sociolectos encuentra su fundamento en su empleo como mecanismos cómicos de la risa, y que, debido a cuestiones extraliterarias adquieren una particular morfología y semántica porque representan una supuesta realidad. Sin embargo, tal realidad lingüística es un artificio que hace uso de aquellos aspectos que permiten actualizar con mayor facilidad la burla. Para ello, emplea, como ya se mencionó, todos los elementos de orden cultural que muestran el carácter risible –por censurable– de tales sujetos, quienes son señalados como reprobables desde un punto de vista social.

De este modo, risa y censura ideológica constituyen los ejes bajo los que son construidas y formuladas tales expresiones. De hecho, de la mezcla de esos elementos se obtienen las propiedades para convertirlos en mecanismos cómicos. Lo mismo sucederá con el resto de las hablas parodiadas, incluidas las jergas ocupacionales. Todas y cada una de esas expresiones son producto tanto de un constructo literario como del funcionamiento de diversos códigos extratextuales, cuya comicidad será más efectiva en cuanto más mecanismos entren en funcionamiento en su composición.

También el habla popular y sus manifestaciones se construyen a partir de tales principios. Al desentrañar la morfología y los rasgos cómicos de los refranes, los cuentecillos risibles, las pullas, las maldiciones y los conjuros, se revela de inmediato la

importancia de los ecos sociales y las concepciones del imaginario colectivo que los configuran como mecanismos cómicos. Esas repercusiones ponen de manifiesto cuestiones de carácter cultural, a su vez determinadas por un constructo literario. De esta manera, cuando en el teatro cómico breve aparece una maldición, ésta responde a una determinada realidad social que la prefigura y la condiciona funcionalmente. No obstante, al mismo tiempo, su particular contextura morfológica, semántica y funcional se encuentra también determinada por una serie de procedimientos literarios que transforman su naturaleza inicial para convertirla en un recurso cómico. Lo mismo sucede con las pullas, los refranes, los cuentecillos, los juramentos y los conjuros. Todas y cada una de estas expresiones son metamorfoseadas en mecanismos de lo risible, para lo cual debe transformarse su fisonomía e intencionalidad original.

Los procedimientos literarios y la serie de elementos extratextuales que permiten su articulación y su funcionamiento como mecanismos cómicos revelan muchísimos aspectos de muy diverso orden si se consideran simultáneamente los principios que los estructuran y las implicaciones de significado cultural que suponen a partir de su particular configuración y objetivo en dichas obras. Los juramentos o las pullas, asociados casi siempre a determinados contextos y personajes tipo, actualizan una multiplicidad de aspectos que van más allá de la materia verbal y que reflejan las concepciones sociales sobre tales expresiones, aunque no hay que olvidar que bajo una óptica deformadora y burlesca que responde a un sistema de valores inversos por constituir un “mundo al revés”.

Por último, en lo que respecta a los juegos de palabras puede comprobarse que constituyen algunos de los procedimientos fundamentales en lo que corresponde a la risa vehiculada por la materia verbal. La palabra en esta clase de obras es espectáculo, concentración de lo lúdico y, casi siempre, detonante de la comicidad. Sin embargo, por los rasgos propios de cada género, se presentan y funcionan de diferente manera. Es evidente, por ejemplo, que hay un gran uso de recursos lingüísticos complejos en los entremeses, mientras que en las loas o los bailes tales mecanismos no siempre se explotan con las mismas posibilidades y éxito. Además, habría que considerar las estéticas vigentes, ya que las piezas breves renacentistas presentan una serie de recursos cómicos muy distintos a los de las obras cortas barrocas. Basta con pensar en la diferencia estilística entre Lope de Rueda y Calderón de la Barca.

El equívoco, el calambur, el retruécano, la paranomasia, la creación léxica y la antroponimia burlesca son algunos de los juegos verbales de mayor presencia en el teatro cómico. Basados en la ambigüedad y en la manipulación de las estructuras sonoras y los significados, dichos mecanismos se componen a partir de principios que pueden ir desde la construcción más sencilla hasta la más ininteligible –incluso para el menos profano en la materia. No obstante, sin importar su complejidad o dificultad, cuando estos procedimientos se presentan en escena tienen siempre una finalidad cómica, para cuya configuración y eficacia hacen uso de las propiedades intrínsecas lingüísticas de algunas expresiones. En este sentido, son los recursos emblemáticos de la comicidad verbal, pues a diferencia de los mecanismos anteriores, potencian al máximo sus características lingüísticas.

Por ejemplo, al aparecer un calambur se pone en funcionamiento la competencia del hablante, quien debe desentrañar la nueva forma y significado de esa nueva unidad lingüística que funciona en un nivel distinto a la realidad de su lenguaje. Un caso paradigmático sería la jocosidad inherente al juego entre *escoja* y *es coja*. El procedimiento que lo transforma en cómico apela al reconocimiento de la transfiguración fónica que convierte dos unidades distintas en una sola pero totalmente opuesta, ya que, a pesar de que comparten ciertas propiedades sonoras, la presencia de una simple pausa la metamorfosea tanto morfológica como semánticamente. Lo mismo sucede con el resto de los mecanismos cómicos derivados de juegos verbales, en todos y cada uno de ellos se ponen en funcionamiento los códigos que funcionan al interior de la lengua para mutarlos en unidades risibles.

Esto no quiere decir que la comicidad de tales expresiones sea únicamente producto de sus propiedades lingüísticas. Es incuestionable que muchos de esos juegos presuponen a su vez aspectos de la realidad cultural que permiten la intensificación ridícula de los mismos, por medio de su interrelación con elementos de carácter social que contribuyen a su carácter risible.

Los mecanismos cómicos lingüísticos de la risa en el teatro cómico breve se configuran a partir de múltiples procedimientos, artificios literarios y códigos de representación y significación, cuya conjunción asegura no sólo la eficacia cómica de tales recursos, sino que además implica la necesaria interrelación y actualización de aspectos que

superan su mera verbalidad para convertirse en resonancias semánticas de la compleja y variada cultura del Siglo de Oro.

Si bien el análisis de cada uno de los mecanismos lingüísticos de la risa se presenta como una empresa casi imposible –por lo menos para los límites de esta investigación– puede decirse que el principio analítico de esta tesis se fundamenta en la comicidad común a todos esos géneros, la cual determinó la particular articulación de sus mecanismos lingüísticos de la risa, los que, además de numerosos, son muy significativos por todos los aspectos que implican tanto literaria como culturalmente.

De esta manera, al inspeccionar tales procedimientos se produce una inmersión hacia la construcción de su dramaturgia, lo cual permite identificar los diferentes mecanismos que determinan su funcionamiento textual y su carácter genérico. No obstante, si bien es importante descubrir la armazón y el eje bajo el que tales recursos se producen y actualizan, es también fundamental encontrar las múltiples implicaciones de significado de dichos procedimientos. Tal fue el principio analítico considerado en este trabajo. Al inventariar algunos de los procedimientos cómicos esenciales para provocar risa en el teatro cómico breve, se tuvo como objetivo determinar su morfología, pero en relación con aspectos de carácter funcional dentro de la totalidad del espectáculo y además como un medio de representación y significación de la cultura del Siglo de Oro.

Se espera, por tanto, que la presente investigación, a la par de proporcionar información sobre la articulación de los componentes de tales mecanismos, también contribuya a su explicación funcional en un sentido genérico, en tanto se relacionan de manera inherente a su dramaturgia. No obstante, desentrañar su naturaleza composicional es sólo uno de los criterios analíticos aquí usados, pues también se dio cuenta de la actualización, reconocimiento y significación del ideario de una época y sus manifestaciones de la risa por medio del estudio de tales procedimientos.

ABREVIATURAS

- CE Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII*, Universidad de Granada, Granada, 2000. [Edición facsímil de Bailly-Ballière, Madrid, 1911, Nueva Biblioteca de Autores Españoles: 17-18].
- EJM Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Castalia, Madrid, 1983.
- REB Bergman, Hanna E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de Los antiguos poetas de España siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970.
- TB Huerta Clavo, Javier, (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985.
- TBA Buezo, Catalina, (ed.), *Teatro breve de los siglos de oro: antología*, Castalia, Madrid, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.
- Álvarez, Nazario, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1974.
- Alvárez Barrientos, Joaquín y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., Madrid, 1987.
- Arellano Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, _____, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- _____, et al. "Introducción", en Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I: Jocoseria*, Universidad de Navarra, Madrid, 2000.
- _____, "La loa", *Ínsula*, 639-640 (2000), 8 y 9.
- _____ (ed.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, Reichenberger, Kassel, 1994.
- _____, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984.
- Aristóteles, *Poética*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987.
- _____ *Poética*, traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo, Köln und Opladen, Westdeutscher, 1965.
- Arróniz Otón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Asensio Eugenio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1971.
- _____, "Entremeses de Cervantes", en J. B. Avallé Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma Cervantina*, Támesis, Londres, 1973, 7-49.
- Aubrun, Charles-Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968.
- _____, "Los entremeses de Calderón", *Hacia Calderón, Quinto Coloquio Anglgermano*, Wiesbaden, Oxford, 1982, 64-73.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1999.
- Balbín Lucas, Rafael de, "La construcción temática de los entremeses de Cervantes", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), 415-428.

- Banfi, Emmanuele (ed.), *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Departamento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995.
- Baquero Goyanes, Mariano, “El entremés y la novela picaresca”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas., Madrid, 1956, 215-246.
- Baranda Leturio, Consolación, “Las hablas de negros: orígenes de un personaje literario”, *Revista de Filología Española*, 69 (1989), 311-335.
- Beinhauer, Werner, *El humorismo en el español hablado*, Gredos, Madrid, 1973.
- Bergman, Hanna E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970.
- _____, *Luis Quiñones de Benavente y su entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988.
- Bertrand, Dominique, “Introduction” en *Poétiques du burlesque*, Honoré Champion, Paris, 1998. 9-26.
- Blazina, Sergio, “La parodia: fra i testi, il lettore”, en Barberi Squoratti (ed.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Tirrenia, Torino, 1988, 35-59.
- Boudon, B. et al., “Carnaval et Monde renversé”, en Frank Lestringant (ed.), *Études sur la Satyre Ménippée*, Droz, Genève, 1987, 105-119.
- Bonafin, Massimo, *Contesti de la parodia: semiótica, antropología, cultura medievale*, UTET, Torino, 2001.
- Briz Gómez, Antonio, *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatría*, Ariel, Barcelona, 1998.
- Buezo, Catalina, “Del entremés burlesco a la mojiganga”, en *El teatro a fines...*, op. cit., 547-568.
- _____, *Literatura y dramaturgia en los entremeses de Francisco de Quevedo*, Universidad de Valencia, Valencia, 1985-1986.
- _____, “Mojiganga dramática y Carnaval en el barroco”, en *Teatro y Carnaval, Cuadernos del teatro clásico*, 12 (1999), 145-156.
- _____, *La mojiganga dramática. Historia y teoría*, Universidad Complutense Madrid, 1990.

- _____ (ed.), *Teatro breve de los siglos de oro: antología*, Castalia, Madrid, 1992.
- Calaos, Gian Pietro, *Ipotesi sulla natura del cómico*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Castalia, Madrid, 1983.
- Camus Beragareche, Bruno, "Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos", en *XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1983, 93-103.
- Candamo, Bances, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Támesis, Londres, 1977
- Canalleda, María Josefa, "Introducción", en Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Castalia, Madrid, 1976.
- Canonica, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- Case, Thomas E., "The significance of morisco speech in Lope's plays", *Hispania*, 65 (1982), 594-600.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, en Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952.
- Chamorro Fernández, María Inés, "Estudio", en Rodrigo de Reinoso, *Poesías de germanía*, Visor, Madrid, 1988.
- Chasca, Edmund de, "The phonology of the speech of the Negroes in early Spanish drama", *Hispanic Review*, 14 (1946), 322-339.
- Chauchadis, Claude, "Risa y honor conyugal en los entremeses", *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro...*, *op. cit.*, 165-178.
- Chevalier, Máxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.
- _____, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- _____, "Estudio preliminar", en Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, Crítica, Barcelona, 1997.

- _____, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
- _____, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- _____, *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Edi-6, Madrid, 1982.
- Chiaro, Delia, *The language of jokes: Analyzing verbal play*, Routledge, Nueva York, 1992.
- Cicerón, *De Oratore, Obras escogidas*, trad. Carlos A. Disandro, El Ateneo, Buenos Aires, 1965.
- Clark, John R., *The modern satiric grotesque*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991.
- Colombí, María Cecilia, *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Scripta Humanistica, Potomac, 1989.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Gredos, Madrid, 1989.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Castalia, Madrid, 2000
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII*, Universidad de Granada, Granada, 2000. [Edición facsímil de Bailly-Ballière, Madrid, 1911, Nueva Biblioteca de Autores Españoles: 17-18].
- Crespo Matellán, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
- Depretis, Giancarlo, *L'entremés como genere letterario*, Orso, Torino, 1999.
- Deutschmann, Olaf, "Formules de malediction en espagnol et en portugais", *Boletín de Filología*, 10 (1949), 215-272.
- Diago, M. y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, Valencia, 1991, 369-385.
- Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984.
- Díez Borque, José, *Espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Laberinto, Madrid, 2002.
- _____, "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII", *Criticón*, 42 (1988), 103-124.

- _____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- _____, *El teatro en el siglo XVII*. Taurus, Madrid, 1988.
- _____, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1996.
- _____, *Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid, 1984.
- Domínguez de Paz, Elisa, “Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano”, *Boletín de la Real Academia Española*, 67 (1987), 177-196.
- Dubois, Claude Gilbert, “Grotesque formel, grotesque verbal: autour de Rabelais”, en *A la recherche...*, *op. cit.*, 47-60.
- Durán, Manuel, Durán, *La ambigüedad en el Quijote*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1960.
- Egido, Aurora, “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Edad de Oro*, 6 (1987), 79-113.
- Eguren, Luis J., *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1987.
- Elwert, W. Th., “L’emploi des langues étrangères comme procédé stylistique”, *RLC*, 34 (1960), 409-437.
- Émelina, Jean, *Le comique: essai d’interprétation générale*, SEDES, París, 1996.
- Esquerdo, Vicenta, “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58 (1978), 447-544.
- Étienne, Jean-Pierre, “Entremeses y bailes naipescos del siglo XVII”, *El Crotalón*, 2 (1985), 131-156.
- Farb, Peter, *Word play: What happens when people talk*, Bantam Books, Nueva York, 1974.
- Fernández Nieto, Manuel, “El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano”, en *El teatro menor en España...*, 189-198.
- Flechniakoska, Jean-Louis, *La loa*, Tamesis, Londres, 1983.
- Fonquerne, Y.R. (coord.), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del tercer coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1980.

- Fourquet-Reed, Linette, “ Humor carnavalesco y erótico en *La lozana andaluza*”, en Paul W. Seaver (ed.), *Essays on Luso-Hispanic Humour*, Edwin Mellen Press, Nueva York, 2004, 47-74.
- Fowler, Alastair, “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios...*, *op. cit.*, 95-127.
- Gann, Myra, *La risa festiva en algunos graciosos de Lope de Vega*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1984.
- García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Planeta, Madrid, 1973.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- García Lorenzo, Luciano, “Elementos grotescos en el teatro de Calderón”, en *IV table ronde sur le theatre spagnol (XVII-XVIII siècle)*, Pau, s.a., 28-38.
- _____, “La escenografía de los géneros dramáticos”, en *La escenografía del teatro...*, *op. cit.*, 127-139.
- _____ (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- _____, “De reyes y soldados, entre burlas y veras”, en *Risa y sociedad...*, *op. cit.*, 153-161.
- García-Paje, Mario, “Propiedades lingüísticas del refrán”, *Epos*, 6 (1990), 499-510.
- García Pavón, F., *Teatro menor del siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1964.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, “Notas sobre el sainete como género literario”, en *El teatro menor en España...*, *op. cit.*, 13-22.
- Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 1969.
- Genette, Gérard, “El origen de los géneros”, en Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid, 1988, 183-233.
- Gil, Alonso, “Los géneros menores en escena”, en *Los géneros menores...*, *op. cit.*, 215-216.
- Giraud, Pierre, *Les jeux du mots*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- Golopentia-Eretescu, Sanda, “La parodie et la feinte”, en *Dire la parodie*, Peter Lang, Darmstadt, 1989, p. 35-69.
- Granja, Agustín de la, *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus Autos*

- sacramentales*, Universidad de Granada, Granada, 1981.
- _____, “El entremés y la fiesta del corpus”, *Criticón*, 4 (1988), 139-153.
- _____, “Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios I”, *Criticón*, 37 (1987), 227-246.
- _____, “Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios II”, *Criticón*, 50 (1990), 113-124.
- _____ y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Vervuert, Madrid, 1999.
- Greimas, A. J., y J. Courtés, *Diccionario de semiótica*, Gredos, Madrid, 1990.
- Gutwirth, Marcel, *Laughing matters: An essay on the comic*, Cornell University Press, Ithaca, 1993.
- Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes, Madrid, 1949.
- Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1995.
- Hernández Alonso, José Luis, “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8 (1989), 603-622.
- Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Alemania y sociedad en los Siglos de Oro: La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.
- Hernández Valcárcel, Carmen, *El cuento español en los siglos de oro*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002.
- _____, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1992.
- Herrick, Marvin T., *Comic theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana, 1964.
- Hesbois, Laure, *Les jeux de langage*, Universidad de Ottawa, Ottawa, 1986.
- Hobbes Thomas, *Leviatán*, trad. Carlos Mellizo, Alianza, Madrid, 1996.
- Horacio, *Epístola a los Pisones*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987.
- Huerta Calvo Javier, “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en *Los géneros literarios sistema e historia (una introducción)*, Cátedra, Madrid, 1986.
- _____, *Una fiesta burlesca del Siglo de Oro: Las bodas de Orlando (comedia,*

- loa y entremeses), Mauro Baroni, Lucca, 1998.
- _____, (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Serbal, Madrid, 1989.
- _____, “Formas de oralidad en el teatro breve”, *Edad de Oro*, 7 (1988), 105-117.
- _____, *Introducción al teatro menor del Siglo de Oro. Gil López de Armesto*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1983.
- _____, “Los géneros menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Actas del Coloquio celebrado en Madrid, Casa de Velázquez, 20-22 de mayo de 1982*, CSIC, 1983, 23-62.
- _____, “De mitología burlesca. Mito y entremés”, *Jornadas de teatro popular...*, *op. cit.*, 289-307.
- _____, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en el siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1995.
- _____, “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”, *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, 3 (1980), 69-81.
- _____, “Preliminares a un viaje entretenido”, *Ínsula*, 639-640 (2000), 3-5.
- _____, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001.
- _____, (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985.
- _____, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II (1989).
- _____, *et al.* (eds.). *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Verbum, Madrid, 2001.
- Hughes, Geoffrey, *A social History of foul language, oaths and profanity in English*, Penguin, Londres, 1998.
- Iehl, Dominique, “Deux grotesques”, en Tarmo Kounas (dir.), *A la recherche du*

- grotesque*, Eurédit, París, 2003, 85-96.
- _____. *Le grotesque*, Presses Universitaires de France, París, 1997.
- Infantes, Víctor, “La *Loa de disparates* del Incógnito, entre bromas y veras con la literatura áurea”, en *Hommage à Robert Jammes*, PUM, Toulouse, 569-579.
- Jammes, Robert, “La risa y su función social en el Siglo de oro”, En *Risa y sociedad... op. cit.*, 3-11.
- Jitrik, Noé, “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Universidad de Buenos aires, Buenos Aires, 1993.
- Joly, Monique, *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au Roman, Espagne, XVIe-XVIIe siècles*, Ibère Recherche, Lille, 1982.
- _____, “Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas”, *Criticón*, 16 (1981), 7-45.
- Kinhade, R. P. (ed.), *Los “Lucidarios” españoles*, Gredos, Madrid, 1968.
- Kiremidjian, David, *A study of modern parody*, Garland Publishing, Londres, 1985.
- Kirshenblatt, Barbara, “Toward a theory of proverb meaning”, *Wisdom of many... op. cit.*, 111-121.
- Kounas, Kounas (dir.), *A la recherche du grotesque*, Eurédit, París, 2003.
- Lanot, Jean-Raymond, “Para una sociología del figurón”, en *Risa y sociedad..., op. cit.*, 131-148.
- Lázaro Carreter, Fernando, “El arte nuevo y el término entremés”, *Anuario de Letras*, 5 (1965), 77-92.
- Legarda, Anselmo de *Lo “vizcaíno” en la literatura castellana*, Biblioteca Vascongada de los amigos del País, San Sebastián, 1953.
- Lehmann, John F., *Lewis Carrol and the spirit of nonsense*, Universidad de Nottingham, Nottingham, 1972.
- Lewandowski, Théodor, *Diccionario de lingüística*, Cátedra, Madrid, 1986.
- Lihani, John, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973.
- _____, “A literary jargon of Early Spanish drama: The sayagues dialect”, en Nuessel Frank (ed.), *Linguistics approaches in the Roman lexicon*, University of Washington, Georgetown, 1958, 39-44.

- Llano Gago, María Teresa, *La obra de Quevedo: algunos recursos humorísticos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984.
- Lobato, María Luisa, “Un códice de teatro desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga *La pandera* de Calderón”, *Criticón*, 37 (1987), 169-201.
- _____, “La mojiganga”, *Ínsula*, 639-640 (2000), 18-20.
- _____, “Mojigangas teatrales y parateatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)”, en *El teatro español a fines...*, *op. cit.*, 569-588.
- _____, “Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias”, en Bernardo J. García (coord.), *La fiesta barroca cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, 251-271.
- Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, en *Obras Completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.
- Luzán, Ignacio de, *La poética*, Labor, Barcelona, 1977.
- Lyons, John, *Semántica lingüística*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Madroñal, Abraham, “El baile dramático”, *Ínsula*, 639-640 (2000), 13-15.
- _____, “la burla lingüística en el entremés del Barroco”, en Javier Huerta *et al* (eds.), *Tiempo de burlas...*, *op. cit.*, 177-197.
- _____, “Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII”, en *Teatro y Carnaval, Cuadernos del teatro clásico*, 12 (1999), 73-87.
- _____, “En torno a la *Jocoseria* de Luis Quiñones de Benavente”, *Hommage à Robert Jammes...*, *op. cit.*, 654-675.
- Marín Martínez, Juan María, “La comedia *Sepúlveda*: algunas notas sobre las técnicas de composición de los dramas de mediados del siglo XVI”, *Segismundo*, 13 (1977), 25-26.
- Mata Induráin, Carlos, “Introducción”, en Anónimo, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, 9-97.
- Maurizi, Françoise, *Théâtre et Traditions Populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Universidad de Provence, Provence, 1994.

- _____, “Langue et discours: la *pulla* dans le théâtre; de la fin du Xvème-Debut du XVIème siecle”, *Voces*, 4 (1993), 97 y 98.
- McKendrick, Melveena. *El teatro en España*, José J. de Olañeta, Barcelona, 1994.
- Meredith, Joseph A., *Introito and loa in the Spanish drama of the Sixteenth Century*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1928.
- Merino Quijano, Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981, (2 vols.).
- _____, “El baile dramático: sus cuatro integrantes”, en *Segismundo*, 18 (1984), 51-71.
- Minois, George, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, París, 2000.
- Mieder, Wolfgang y Alan Dundes (eds.), *The wisdom of many: Essays on the proverb*, Garland Publishing, Nueva York, 1981.
- Miranda, Alberto, *La formación de palabras en español*, Colegio de España, Salamanca, 1994.
- Molinero, Baltasar Fra, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1995.
- Moreto, Agustín. *El desdén con el desdén*, Castalia, Madrid, 1971.
- Moretti, Felice, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Edipuglia, Bari, 2001.
- Muñoz Cortés, M., “Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), 48-76.
- Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de Oro*, Támesis, Madrid, 1994.
- O’Kane Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Aguirre Torre, Madrid, 1959.
- Oleza Simo, Juan de, “Ensayo sobre comicidad y literatura”, *CH*, 272 (1973), 325-338.
- Ordine, Nuccio, *Teoria de la novella e teoria del riso nel cinquecento*, Liguori, Nápoles, 1996.
- Origgi de Monge, Alicia E., *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*, Lugar, Buenos Aires, 2004.
- Pages Larraya, Antonio, “Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII”, en *CH*, 326-327 (1977), 246-263.

- Parker, A. A., "The humour of Spanish proverbs", en *Wisdom of many...*, *op. cit.*, 257-274.
- Pereda Valdés, Ildefonso, *Proverbios y refranes: de Salomón al Viejo Vizcacha*, Universidad de la República, Montevideo, 1989.
- Pérez Cuenca, Isabel, "Del jaque al bandolero: las jácaras de Quevedo", en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1989, 194-200.
- Pérez, C. A., "Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de Góngora", *Hispanófila*, 20 (1946), 5-47.
- Pérez Martínez, Herón, *Refrán viejo nunca miente: refranero mexicano*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1993.
- Pérez Teijón, Josefina, *Aportaciones al estudio de la literatura popular y burlesca del siglo XVIII: léxico y fraseología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990.
- Periñán, Blanca, *Poeta ludens: disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Giardini, Pisa, 1979.
- Perrino, Mark, *The poetics of Mockery*, W.S. Wayne and son LTD, London, 1995.
- Pino, Rosa María, "Apuntes sobre una función preceptiva de las loas", en *Apuntes sobre la loa...*, *op. cit.*, 81-101.
- Pottier Navarro, Huguette, *La polisemia léxica en el español*, Gredos, Madrid, 1991.
- Profetti, Maria Grazia, "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII", en *Risa y sociedad...*, *op. cit.*, 13-28.
- _____, "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro", *Géneros menores...*, *op. cit.*, 47-93.
- _____, "Introducción", en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, Instituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, Verona, 1977.
- Pontano, Giovanni, *De Sermone*, Carocci, Roma, 2002.
- Pueo, Juan Carlos, *Ridens et ridiculus: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001
- Quevedo Villegas, Francisco de, *Sueños y discursos*, Castalia Madrid, 1993,
- Raskin, Víctor, *Semantic mechanisms of humor*, D. Reidel, Dordrecht, 1984.
- Recoules, Henri, "Una jácara y una jácara entremesada del siglo XVII", en *Hommage à*

- Jean Flecniakoska par ses collègues, amis et élèves des Universités de Montpellier, Avignon et Perpignan, Montpellier, 1980, 345-356.*
- _____, “Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVI”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 40 (1964), 327-335.
- _____, “Refranero y entremés”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 52 (1976), 289-293.
- _____, “Romancero y entremés”, *Segismundo*, 11 (1975), 9-48.
- Redondo, Agustín, “L’image du morisque”, en *Les représentations de l’autre dans l’espace ibérique et ibéro-américaine II*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993, 17-31.
- Rico, Francisco (ed.), Agustín Moreto, *El desdén con desdén*, Castalia, Madrid, 1971
- _____, “Para el itinerario de un género menor. Algunas loas de la parte quinta de comedias”, en *Homenaje al Profesor William L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, 611-621.
- Rodríguez Evangelina y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Támesis, Madrid, 1983.
- _____, “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara”, en *Teatro menor en España... op. cit.*, 121-136.
- _____, “Entremés y cultura en Calderón”, *Historia 16*, 66 (1981), 58-64.
- _____, “Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 1983, 817-824.
- Rodríguez, Evangelina: “Del teatro tosco al melodrama: la jácara”, en *Actas sobre las jornadas de teatro popular...*, 227-247.
- Romera Castillo, José, “Sobre el Entremés de las visiones de Bances Candamo”, en *El teatro español a fines...*, *op. cit.*, 527-542.
- Rosen, Elisheva, *Sur le grotesque: l’ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1991.
- _____, “L’étrange séduction du grotesque”, en *A la recherche...*, *op.cit.*, 205-214.
- Rosenblat, Ángel, *La lengua del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1971.
- Rouanet, Léo, *Intérmedes espagnols*, A. Charles, Paris, 1897.

- Rull Enrique, “Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985), 33-46.
- Salomón, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- Salillas, Rafael, “Poesías rufianescas (jácara y bailes)”, *Revue Hispanique*, 13 (1905), 18-75.
- Sánchez-Bernal, Eva, “Algunas notas sobre la jácara dramática del siglo XVII”, *El teatro español a fines...*, *op. cit.*, 589-601.
- Sánchez Escribano Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- Sangrador García, José Luis *Identidades, actitudes y estereotipos en la España de las autonomías*; Centro de Investigaciones Sociales, Madrid, 1996.
- Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española*, Crítica, Barcelona, 1997.
- Sbarbi, José María, *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos*, Atlas, Madrid, 1980.
- Schaffer, William, *The early entremes in Spain: the raise of a dramatic form*, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1923.
- Seitel, Peter, “Proverbs a social use of metaphor”, en *The wisdom of many...*, *op. cit.*, 122-139.
- Senabre, Ricardo, “El lenguaje de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español...*, *op. cit.*, 131-148.
- Sentaurens, Jean,” Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?”, en *el Teatro menor en España...*, *op. cit.*, 67-87.
- Serra, Márius, *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Península, Barcelona, 2001.
- Serralta, Frédéric, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad... op. cit.*, 99-114.
- Sewell, Elizabeth, *The field of nonsense*, Chatto and Windus, Londres, 1952.
- Solá-Solé, Joseph M., “El árabe y los arabismos en Cervantes”, en su libro *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Puvill Libros, Barcelona, 1983.

- Soons, Alan, *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, Támesis, Londres, 1976.
- Spang, Kurt, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: Notas estructurales", en Ignacio Arellano (ed.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo*, Reichenberger, Zaragoza, 1994.
- Spitzer, Leo, "Echarse pullas", *Revista de Filología Española*, 10 (1923), 373-375.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y arte*, en *Preceptiva dramática...*, *op. cit.*, 174 y 175.
- Subirá, José, *La tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1928.
- Surtz, Ronald E., *The function of the dramatic Prologue*, en *The birth of the Theater. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979, 125-148.
- Swiadon Martínez, Glenn Michael, *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, tesis de doctorado, UNAM, 2000.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *Moros y turcos en la narrativa áurea: el tema del cautiverio*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1978.
- Tordera, Antonio, "Historia y mojiganga del teatro", en *Jornadas de teatro popular...*, *op. cit.*, 249-287.
- Toro-Garland, Fernando de, "El *entremés* como origen de la *comedia nueva* según Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, 103-109.
- Torres-Alcalá, Antonio, *Verbi gratia: los escritores macarrónicos de España*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984.
- Turner, E.D., *Some aspects of the dramatic art of Quiñones de Benavente*, Carolina, 1939.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, "Matones y rufianes a escena: la jácara dramática", *Ínsula*, 639-640 (2000), 9-12.
- Van Dam, Adolfo, "Lope de Vega y el alemán", *Revista de Filología Española*, 14 (1927), 381-383.
- Vega Ramos, María José, *La formación de la teoría de la comedia*, Universidad de Extremadura, Salamanca, 1997.

- Veres D'Ocon, E., "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", *Revista de Filología Española*, 34 (1950), 195-237.
- Versteeg, Margo, "Introducción: una placentera exploración por el variopinto panorama del teatro breve", en *En torno al teatro breve*, Rodopi, Ámsterdam, 2001.
- Vian, C., *Il teatro "chico" spagnolo*, s. e., Milán, 1957.
- Victoria, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1958.
- Vitse, Marc, "Burla e ideología en los entremeses, en *Los géneros menores...*, *op. cit.*, pp. 163-176.
- _____, "El laberinto mayor del teatro menor", en el *Teatro menor en España...*, *op. cit.*, 325-333.
- _____, "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión", en *Risa y sociedad...*, *op. cit.*, 213-217.
- Wade, Gerald, "Four *loas* and their data and actors and actresses", *Bulletin of the Comedians*, 16 (1964), 12-15.
- Wardropper, Bruce, *La comedia española del Siglo de Oro*, apéndice en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978.
- Weber de Kurlat, Frida, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Universidad de Buenos Aires, Bs. As, 1963.
- _____, "El dialecto sayagués y los críticos", *Filología* 1 (1949), 43-50.
- _____, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética", *Filología*, 8 (1962), 139-168.
- Ynduráin, Francisco, "Refranes y frases hechas en la estimativa del siglo XVII", en *Recolección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, 209-231.
- Zimic, Stanislav, "La ejemplaridad de la burla en *El vizcaíno fingido*", *Segismundo*, 15 (1982), 33-34.
- Ziomek, Henrik, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1983.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: EL TEATRO CÓMICO BREVE.....	15
Deslindes preliminares.....	16
1.1 Características del teatro cómico breve: apuntes para la definición de una serie genérica.....	25
1.1.1 Brevedad, lugar y función del teatro cómico.....	27
1.1.2 Temática.....	40
1.2 El teatro cómico breve y sus géneros.....	43
1.2.1 Entremés.....	45
1.2.2 Loa.....	53
1.2.3 Mojiganga.....	62
1.2.4 Baile.....	67
1.2.5 Jácara.....	72
CAPÍTULO 2: LA RISA Y EL TEATRO CÓMICO BREVE.....	78
2.1 La definición de risa.....	82
2.2 El origen de la risa y las manifestaciones de lo cómico.....	93
2.3 La comicidad del teatro cómico breve.....	100
2.3.1 Lo disparatado y el teatro cómico breve.....	104
2.3.2 Lo grotesco y el teatro cómico breve.....	107
2.3.3 Lo burlesco y el teatro cómico breve.	113
2.4 Los mecanismos de la risa en el teatro cómico breve.....	117
2.4.1 Mecanismos cómicos no lingüísticos.	123
2.4.2 Mecanismos cómicos lingüísticos.....	125
2.4.2.1 Estilo y mecanismos cómicos lingüísticos.....	127
2.4.2.2 Tipología de los mecanismos cómicos lingüísticos.....	132

CAPÍTULO 3: PARODIA VERBAL DE PERSONAJES TIPO.....	138
La parodia verbal y el teatro cómico breve.....	139
3.1 Habla dialectal.....	145
3.1.1 Sayagués.....	147
3.1.2 Vizcaíno.....	153
3.1.3 Habla de negros.....	156
3.1.4 Morisco.....	165
3.2 Habla extranjera.....	171
3.2.1 Italiano.....	172
3.2.2 Portugués.....	178
3.2.4 Francés.....	183
3.2.5 Hablas extranjeras inventadas.....	185
3.3 Jergas ocupacionales.....	187
3.3.1 Latín macarrónico.....	188
3.3.2 Germanía.....	195
CAPÍTULO 4: HABLA POPULAR Y TEATRO CÓMICO BREVE.....	214
El habla popular y el teatro cómico breve.....	215
4.1 Refranes.....	217
4.1.1 Refranes intercalados.....	218
4.1.2 Refranes representados.....	229
4.2 Cuentecillos risibles.....	232
4.2.1 Cuentecillos risibles intercalados.....	237
4.2.2 Cuentecillos risibles representados.....	244
4.3 Pullas.....	252
4.3.1 Morfología de las pullas.....	253
4.3.2 Funciones de las pullas.....	255
4.4 Maldiciones.....	259
4.4.1 Morfología de las maldiciones.....	261
4.4.2 Funciones de las maldiciones.....	267
4.5 Juramentos.....	269

4.5.1 Morfología del juramento.....	271
4.5.2 Funciones de los juramentos.....	276
4.6 Conjuros.....	278
4.6.1 Morfología de los conjuros.....	280
4.6.2 Funciones de los conjuros.....	283
CAPÍTULO 5: JUEGOS DE PALABRAS Y TEATRO CÓMICO BREVE.....	286
Juegos de palabras y teatro cómico breve.....	287
5.1 Equívoco.....	291
5.1.1 Equívoco por dilogía o disemia.....	298
5.1.2 Equívoco por antanaclasis.....	302
5.2 Calambur.....	307
5.3 Retruécano.....	313
5.4 Paronomasia.....	316
5.5 Creación léxica.....	323
5.6 Jitanjáfora.....	329
5.7 Onomástica burlesca.....	332
CONCLUSIONES.....	337
ABREVIATURAS.....	347
BIBLIOGRAFÍA.....	348