

## CAPÍTULO IV

### EL ENTREMÉS, FECUNDADO POR LA NOVELA. CERVANTES

La situación de Cervantes, reputado por bastantes como el más genial de los entremesistas, confina con la paradoja. Sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Madrid 1615), según asegura en la dedicatoria al Conde de Lemos, “no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañen”. Si en su opinión acerca de las comedias disculpamos a los farsantes, en los entremeses, por primores literarios descubiertos en la lectura y comprobados modernamente en la representación, otorgamos a Cervantes una primacía jamás reconocida por su tiempo.

Frisaba en los sesenta y siete años cuando en la *Adjunta al Parnaso* (1614) confesaba tener en sus gavetas seis comedias “con otros seis entremeses” y que pensaba “darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriesa”. ¿Cuáles son los dos que añadió a los ya escritos entre 1614-1615? Como es sabido, seis están en prosa, a saber, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*, *El vizcaíno fingido*, *La guarda cuidadosa*, *El juez de los divorcios*; y dos en verso, *El rufián viudo*

y *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Nuestra primera conjetura es que los dos en verso, pero no conseguimos corroborarlo por evidencia interna. Don Adolfo de Castro y Aureliano Fernández Guerra han intentado aumentar este caudal con algunos otros anónimos en los que quieren reconocer la marca de su estilo, atribuyéndole, a más de los ya discutidos (*Los romances*, *El hospital de los podridos*, *La cárcel de Sevilla*), *Los habladores* y *Los mirones*<sup>1</sup>. Sin negar la valía de estas criaturas adoptivas, ningún argumento sólido apoya su paternidad. Bástenle a Cervantes sus méritos sin que necesite usurpar los ajenos.

Cervantes remoja el entremés importando en su campo temas y técnicas de la novela. A veces somete la morosa contemplación de la novela, el lento madurar de sus acciones a la simplificación fulminante del entremés, como al trasponer a *El viejo celoso* el motivo central de *El celoso extremeño*. Los escrúpulos e indecisiones de Leonora quedan esquematizados en aquel diálogo de la moza malcasada Lorenza con su desenvuelta sobrinilla:

DOÑA LORENZA. — ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA. — ¿Y el holgarnos, tía?

DOÑA LORENZA. — ¿Y si se sabe?

CRISTINA. — ¿Y si no se sabe?

El trasplante al plano entremesil ha sido a costa de renunciar al combate de la astucia y el instinto con el sentimiento moral. Cambiando la perspectiva, transformando el proceso dilatorio de la novela en mero combate entre la vana precaución del vejete

---

<sup>1</sup> Pueden leerse cómodamente en la edición de Dámaso Alonso. Otro intitulado *Ginetilla ladrón*, que su poseedor José María de Alava creía de Cervantes, por ver en él un esbozo de Sancho en la Insula Barataria (José M. Asensio, *Cervantes y sus obras*, Barcelona 1902, págs. 75-77), no ha sido impreso. Debe de parar con los papeles de Alava en el Seminario de Vitoria.

y los urgentes apremios de la sexualidad de la esposa, convierte los personajes en títeres de retablo. Otras veces, por el contrario, quiere introducir en el angosto marco del teatro menor visiones que lo desbordan, ensanchándolo hasta romperlo con descripciones propias de la novela cuyo radio las abarca. Así ocurre, por ejemplo, en *El juez de los divorcios*, cuando el soldado pobre, abandonando la convención dramática, evoca la pintoresca figura del pretendiente favorecido con una comisión en provincias saliendo de Madrid “con una vara en las manos y sobre una mula de alquiler pequeña, seca y maliciosa, sin moño de mulas que le acompañe”. Graciosa viñeta que encajaría en el molde novelesco, mejor que en el dialogar rápido del entremés, es la de su viaje y aventuras provincianas.

Entre estos dos extremos se sitúa una zona intermedia donde el género, aspirando a una dimensión humana más honda, se amplía y ennoblece. Basta ver lo que hace con dos tipos básicos, el bobo y el fanfarrón, para percatarse de que lo que acaso pierde en gesticulación y teatralidad lo gana en matices. El fanfarrón, antes lacayo o rufián, es ahora pobre soldado, ya enamorado y roto como el de *La guarda cuidadosa*, ya ocioso y andante en corrillos y timbas, como el de *El juez de los divorcios*, personaje entre ridículo y melancólico, sin más presente o futuro que sus quimeras y sus versos. El bobo elemental desaparece, aunque su modo de gracejo pervive repartido entre otros personajes: la niña ingenua, el regidor aldeano. Cristinica, en *La guarda cuidadosa*, recoge el recurso de la literalidad, cuando a las preguntas de su ama sobre si alguno de sus galanes la ha deshonrado, replica: “El sacristán me deshonró el otro día cuando fui al Rastro”, provocando alarmas y reconveniones hasta que se pone en claro que la *deshonra* ha consistido en algunas injurias de enamorado celoso. Así lo que en el bobo era chiste mecánico sugiere la inocencia y pureza de la criadita. La deformación de vocablos, asimilados a otros más concretos y corrientes —que en el bobo marcaba simplemente estu-

pidez—, descubre ahora intentos de caracterización. Las enmiendas de Algarroba a las palabras deturpadas por Panduro, además de diversificar su aptitud intelectual, reflejan la animosidad entre los regidores de Daganzo, cazarro el uno, agudo el otro. Cervantes, miembro de una generación que cultivó junto a la idealización pastoril la sátira villanesca, reparte entre sus aldeanos dos herencias: la tosquedad sayaguesa y la sabiduría del villano del Danubio, o de Marcolfo. Pedro de Padilla, en su *Tesoro*, inaugura un tema que prosperará en la comedia y en el entremés: la rencilla entre autoridades aldeanas, las banderías para elegir cargos municipales. En su *Romance pastoril de la elección del alcaide de Bamba*, donde figuran Pero Panza y Sancho Repollo, se discuten las condiciones que ha de tener el que ha de “dar alcaldadas”, acabando la fiesta en porradas y poniendo paz el escribano. Salvo las violencias físicas y el lenguaje chabacano, Cervantes dramatiza una escena semejante en *Los alcaldes de Daganzo*, diversificando, sin embargo, los aspirantes con cuidado, y prestando a Pedro Rana una equívoca sabiduría que nos hace presentir los juicios de Sancho Panza en la *Insula Barataria*.

Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados. Frente a los nuevos pobladores del entremés, cada vez más puntualizados por una obsesión o rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. Pinta no entes de una pieza —lo que llamo *figuras*—, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*. Muchos cervantistas, extremando la nota, han ponderado la “profundidad psicológica”, la “verdad de los caracteres”. No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de carac-

terización, atisbos humorísticos, matices de carcajada y de sonrisa. Chanfalla, el del *Retablo de las maravillas*, oscilando entre la truhanería y la filosofía; Trampagos, el *Rufián viudo*, enmendando con su sentido de la realidad sus exaltaciones ceremoniales de la muerta, pasando de las ponderaciones de virtud y belleza a la aceptación de la miseria fisiológica, mudando el luto por el baile y el jarro con perfecta naturalidad, nos muestran toda una gama de posibilidades e interpretaciones.

Los vinateros padecen la manía de envejecer verbalmente sus caldos y los cervantistas propenden a datar prematuramente los entremeses. Adolfo Bonilla, que en 1916, en su edición madrileña de *Entremeses* de Miguel de Cervantes anotados, se inclinaba a fechar *El rufián viudo* y *Los alcaldes* en 1614-1615, aunque sin resolverse a afirmarlo, al hacer en colaboración con Schevill la edición de las obras completas, los situó —o los situaron— hacia 1600. Pues argumentaban para *El rufián viudo* “la misma versificación del entremés, y especialmente los versos sueltos, acusan la fórmula poética de un período que no había sufrido la influencia de Lope”. Para *El retablo*, apoyándose en la frase “no ay autor de comedias (en la Corte)... y perecen los hospitales”, suponen que “no tiene interpretación plausible sino referida a los años 1598-1600, en que se cerraron los teatros, lo cual provocó protestas de los hospitales, que perdían así sus rentas”<sup>2</sup>. Salgamos al paso de este último argumento. Los teatros se cerraron igualmente a la muerte de la reina doña Margarita de Austria en 1611 y con las consiguientes lamentaciones de los hospitales<sup>3</sup>. Retrotraer por

<sup>2</sup> Cervantes, *Obras completas. Comedias y entremeses* (Madrid 1922), t. VI, pág. 152. *Ibidem*, págs. 154-5.

<sup>3</sup> Véase la carta de Lope de Vega al Duque de Sesa, Madrid 5-6 de octubre 1611: “Yo he despedido las Mussas por el ausencia de las comedias”. Poco antes ha caricaturizado las grotescas figuras que el luto conjura en Madrid: “Las figuras que andan por Madrid... con el luto moquiera a rissa a todos, como passara en Yngalaterra. Vnos parecen alfa-

tan leves indicios *El rufián viudo* hasta 1600 es olvidar que Cervantes mantuvo parcialmente su originalidad —y su hostilidad— frente a Lope y que gustaba de repetir sus temas. Sobre todo la presencia del Escarramán creado por Quevedo no permite fecharla antes de 1612. La fecha de 1600 nos forzaría a sostener: a) que entre 1590-1600 floreció, cercada por el más denso silencio documental, la jácara y baile de Escarramán; b) que en 1612 se rompió de pronto, por tácito acuerdo unánime, la conjuración del silencio y brotó, en plazas y obradores, en púlpitos y tablados un inmenso clamoreo de aplausos y vituperios, de continuaciones y remedos del poema y su héroe. Cervantes, la mayor gloria de la vieja generación, admiraba a don Francisco, genial representante de la nueva, y lo mostró no sólo incluyéndole con énfasis en la turbamulta de poetas del *Viaje del Parnaso*, sino haciendo de él uno de los dos poetas que Apolo se digna citar en la carta de la *Adjunta*. El mejor homenaje, el de adoptar imaginativamente su personaje, se lo presta en *El rufián viudo*. La estructura de esta pieza comprende dos partes. El duelo aparatoso de Trampagos por su difunta Periconá, y la elección de sucesora, la alegría de la *boda*, forman una acción coherente, con episodios bien eslabonados. Cuando parece debe acabar, asoma Escarramán, vestido de cautivo, una cadena al hombro, y su apoteosis, tanto humana como literaria, ocupa las restantes escenas, culminando en el baile final. Escarramán, al modo cervantino, en su doble identidad de hombre de carne y fantasma poético, concreto y transfigurado, danza los versos de su propio mito. Ya en la primera parte se reconocen reminiscencias y sugerencias de la célebre jácara de Quevedo, no sólo en la mención de la Coscolina —oscura ninfa cuyo nombre salta en la carta de la Méndez—, sino en las irónicas

---

quies; otros frayles benitos; y en haviendo vigote negro, es Morato Arráez infaliblemente. Las mugeres andan endiabladas". *Epistolario* de Lope, ed. Amezúa (Madrid 1941), t. III, págs. 64-65. También H. A. Rennert, *The Spanish Stage* (New York 1909), págs. 220-221.

alusiones a las pláticas cuaresmales de las prostitutas. La Méndez, en su respuesta, censuraba la flaqueza de una colega que no supo resistir los embates de los predicadores y se arrepintió:

*Esta cuaresma pasada  
se convirtió la Tomás  
en el sermón de los peces,  
siendo el pecado carnal.  
Convirtiósese a puros gritos;  
túvosele a liviandad,  
por no ser de los famosos,  
sino un pobre sacristán.  
No aguardó que la sacase  
calavera o cosa tal;  
que se convirtió de miedo  
al primero Satanás<sup>4</sup>.*

Trampagos recoge este motivo, que desarrolló Quevedo sin antecedente conocido, y toma el contrapié para ensalzar a la Pericona, reverso de la Tomás:

*Quince cuaresmas, si en la cuenta acierto,  
pasaron por la pobre desde el día  
que fue mi cara agradecida prenda;  
en las cuales sin duda susurraron  
a sus oídos treinta y más sermones,  
y en todos ellos, por respeto mío,  
estuvo firme, cual está a las olas  
del mar movable la inmóvil roca...  
¡Cuántas veces me dijo la pobreta  
saliendo de los trances rigurosos*

---

<sup>4</sup> Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua (Barcelona 1963), pág. 1.232

*de gritos y plegarias y de ruegos,  
sudando y trasudando: "Plega al cielo,  
Trampagos mío, que en descuento vaya  
de mis pecados lo que aquí yo paso..."!*

En la segunda parte, la Repolida, Chiquiznaque y Juan Claros, en un diálogo en que dramatizan, trasladándolos a endecasílabos, ecos y reminiscencias de "Lleve el diablo el potro rucio"<sup>5</sup>, cuentan a Escarramán la inaudita fama que el cantar le ha traído danzado, cantado por los trabajadores en sus tareas y vuelto a lo divino. Esta alusión a la "divinización" aconseja retrasar la fecha hasta 1612 por lo menos, pues de este año es la primera que poseemos y de 1613 la más famosa, la de Lope de Vega, en que contrahace la jácara sustituyendo a Escarramán y la Méndez por Cristo y el Alma. Dice el entremés por boca de sucesivos interlocutores:

*Hante vuelto divino; ¿qué más quieres?  
Cántante por las plazas, por las calles;  
báilante en los teatros y en las casas...  
Óyente resonar en los establos.  
Las fregonas te alaban en el río...  
Muy más que "El potro rucio" eres famoso...*

Era necesario mostrar la deuda del autor del *Quijote* e insistir en la prioridad de Quevedo, pues, si colocamos en 1600 los dos entremeses versificados de Cervantes, se revelan prematuros, casi proféticos, desligados del movimiento contemporáneo. Colocados

<sup>5</sup> La boga descomunal del romance "Ensíllenme el potro rucio" dio lugar a un segundo romance, éste burlesco, que empieza "Lleve el diablo el potro rucio", impreso ya en un *cuaderno* de Valencia, 1593, que puede leerse en Foulché-Delbosc, "Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne", *Revue Hispanique*, t. XLV, 1919, núm. 46.



en 1612-1615, se insertan en los modos de presentación y ciclos argumentales dominantes. *El juez de los divorcios*, en prosa, empareja con *El hospital de los podridos*; *El rufián viudo* se intercala entre la obra de Quevedo y las piezas de Hurtado de Mendoza. En cuanto a *El retablo*, con su matraca de la obsesión aldeana por la limpieza de sangre, abre una serie de entremeses cuyo ápice es la serie *Los alcaldes encontrados* de Quiñones. A su tiempo recogeremos el hilo.

*El rufián viudo*, pese a estos préstamos de material, es profundamente original y cervantino en la visión del mundo picaresco y despliega, bajo la capa del énfasis irónico, gran variedad de sentimientos y actitudes. El lamento entonado del *viudo*, los consuelos equívocos, el panegírico de la difunta en dos tiempos contrastantes —primero elevando un pedestal, luego derribándolo mediante restricciones del viudo o zumbonas observaciones del criado—, la contienda de las aspirantes a la sucesión, la aparición final de Escarramán y el regocijo final, presentan una riqueza de registros que asombra. Los modos poéticos de Cervantes difieren radicalmente de los de Quevedo. Mientras éste corta el andar de sus jácaras con chistes en que forzosamente hace el lector una pausa admirativa, Cervantes no pierde de vista los ritmos amplios, el fluir de los tonos y sentimientos dentro del libre cauce del entremés.

*La guarda cuidadosa* continúa la castiza tradición de Rueda combinándola, acaso, con un sugerimiento italiano procedente de la especie teatral llamada *bruscello* que solía festejar ritos nupciales colectivos en Siena y otras ciudades visitadas por Cervantes en su juventud aventurera. Paolo Toschi resume así el *bruscello*: "Due pretendenti contrastano per la mano di una ragazza: alla fine un personaggio autorevole... assegna la giovane a quello da lei preferito"<sup>6</sup>. A veces los rivales pertenecen a profesiones dife-

<sup>6</sup> Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (Torino 1955), pág. 359. Con la atmósfera nupcial del *bruscello* condice la del entremés, glorificando,

rentes cuyas ventajas se debaten. ¿No es acaso el diseño mismo de la pieza cervantina? La conversación, desde el encuentro del soldado con el sacristán, revive el dialogar de Rueda con su eslabonamiento de preguntas y respuestas, sus insultos y réplicas paralelas. Si el soldado zahiere diciendo *sota-sacristán de Satanás*, el motilón replica *caballo de Ginebra* (Ginebra, ciudad de herejes, sonaba a los oídos del sacristán como nombre de diablesa). Los dos tipos fijos ganan humanidad. Al enfrentarse espada y sotana, el rojo y el negro, el soldado, ligado por sus bravatas al fanfarrón cobarde ("os mataré y os comeré"), acaba cediendo más acorralado por la miseria que acobardado. El sacristán, aunque gane su vida con la muerte ajena y sepa "adornar una tumba", es a la vez alegre músico de campanas y "aunque haya de tocar a muerto, repico". Un pormenor ilustrará el proceso depurador. En los entremeses de sacristanes anteriores a 1600, la mención de las campanas va asociada a equívocos obscenos. En el *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 17), el Sacristán convida a Filipina para subir al campanario prometiéndole: "No haré sino voltearte como campana". En otro *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 21), Águeda la criada, en su monólogo inicial, nos cuenta cómo el sacristán "jamás sube a repicar las campanas que, en asiendo el badajo, luego se acuerda de mí". Cervantes traslada la acción a plano noble pintando a Pasillas ufano de la música que da con sus campanas "y tanto que tengo enfadada a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago sólo por darle contento" a Cristinica.

En *El juez de los divorcios* Cervantes vacila entre el ritmo propio del entremés perfectamente mantenido en los lamentos de las mujeres y los exabruptos del cirujano, y el sosiego razonador inherente a la novela. Sosiego que nos parece pintiparado en los

---

en nivel jovial, el amor prólogo de la boda. Atmósfera insólita en el entremés, donde la befa del amor y el matrimonio es lugar común.

discursos del juez, pero exagerado en las reflexiones del soldado pobre martirizado por su esposa. Había que afrontar el dilema: o salvar la fórmula del entremés simplificando personajes y móviles, o tirar por la borda las ocasiones de jocosidad para salvar una misión compleja, no limitada a mera exterioridad, a aspavientos de gesticulación y actitudes tajantes.

A veces, como en *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, se atuvo a la línea central del género, regocijándose con la estupidéz, la lubricidad, la astucia de los apetitos: son vacaciones del código moral. *El viejo celoso* ilumina la radical divergencia, en sus términos extremos, del lenguaje escénico y el narrativo, al llevar a las tablas la anécdota sustancial de *El celoso extremeño*. La transformación fue completa: eliminó, además del coro de esclavos, al pintoresco galán Loaysa con su guitarra, cantares y tertulia de barrio, sustituyéndolo por un *mimo* silencioso; rebajó no ya la carga trágica, sino la misma seriedad psicológica de Cañizares el viejo; varió el enfoque de la acción concentrándose, más que en las torturas del vejete, en la curiosidad sexual de la mujer. Por una parte, salvó la comicidad aligerando el *tempo* del pecado y acelerando la gesticulación; por otra, sacrificó el proceso psicológico y la intensidad moral. La ligereza mecaniza el acto de pasión, ya que el encuentro con el galán que en escena durará cosa de tres minutos no da plausibilidad al desenfrenado despertar de la sensualidad en Doña Lorenza, mermando así la trascendencia de la falta.

En *El retablo de las maravillas* atenuó los elementos discursivos a que la materia se prestaba, fundiendo diestramente sentido y acción, verismo y vigor imaginativo. La identidad entre verdad y convención sale malparada en esta irónica presentación de una historieta folklórica hábilmente manipulada para hacer ver con ojos nuevos la manía de la pureza de sangre. Poco importa que Cervantes se inspirase en *Till Eulenspiegel* o en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, recién impreso en Sevilla, en 1575,

por Argote de Molina. Si el paño mágico que los burladores hilan en *El conde Lucanor* únicamente era visible a los hijos legítimos, el retablo de Chanfalla era invisible a bastardos y conversos. Este último pormenor añadido por Cervantes fue probablemente el que movilizó su imaginación y le impulsó a dislocar la acción del mundo feudal al mundo de la aldea, cuyos villanos alardeaban de ser cristianos viejos, no contaminados de sangre judaica. El Gobernador y el Escribano simulan que ven por temor al qué dirán, mientras los villanos y sus hijos llevan la simulación hasta el punto de acompañar con mímica ya retardada, ya galopante, con gritos y algazara, las imaginarias escenas del retablo. ¿Se unirá a la hipocresía un toque de alucinación? La palabra engendra la acción y su magia llega al ápice cuando el sobrino de Benito "baila con la nada hecha palabra y el *autor* dominante, imperioso, implacable va dirigiendo el movimiento"<sup>7</sup>. Chanfalla termina proclamando que la virtud del retablo se ha confirmado. Cervantes deja al lector en el cruce de dos posibilidades: o interpretar la pieza como una parábola de la credulidad humana capaz de dar corporeidad a lo que se propone, o como una insinuación oblicua de que la cacareada "limpieza" no pasa de vacía ficción a la que el pudor social atribuye la solidez de lo verdadero. El entremés deja abiertos los dos caminos. Cuando Quiñones de Benavente, en una piecicita con idéntico título (COTARELO, núm. 247), reprodujo parte del argumento, cercenó, acaso por no desasosegar a los espectadores, el motivo de la pureza racial, sustituyó la bastardía por los cuernos, degradando la mágica perplejidad al nivel de un burdo embuste que los impostores confiesan al remate. Toda desazón, todo misterio, se ha desvanecido.

¿Modificó Cervantes con sus experimentos el rumbo del entremés? ¿Dejó, ya que no una escuela floreciente, una minoría que,

---

<sup>7</sup> Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid 1957), pág. 217.

en la imposibilidad de repetir su genialidad, siguiese sus procedimientos e ideales técnicos? La respuesta ha de ser negativa<sup>8</sup>. Por sorprendente que parezca, la turba de entremesistas caminaba hacia metas muy desviadas de las suyas: a la estilización deformadora de los personajes, a la agudeza ingeniosa, al acierto aislado y explosivo, aunque hubiese que abandonar, como lastre, la armonía de situación y caracterización, la fidelidad a la observación, la madurez reflexiva que Cervantes esconde tras la comicidad. Síntoma de las nuevas tendencias fue el triunfo aparatoso de *El ingenioso entremés de Miser Palomo*, obra del cortesano Antonio Hurtado de Mendoza.

---

<sup>8</sup> Temas muy humanos y de rendimiento, como el del marido casado con mujer fiel pero áspera que es el terror de la casa o de la vecindad, no son retomados por los sucesores. Acaso *El juez de los divorcios* sea el único ejemplo de esta harpía que, blasonando de fidelidad, infierna la vida del marido. Para su uso en Francia véase Barbara C. Bowen, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620* (Urbana 1964), págs. 49-50.