

# ESTRUCTURAS TEATRALES DE LA COMEDIA EN EL ENTREMÉS BARROCO

ABRAHAM MADROÑAL  
*Real Academia Española*

Quiero plantear en las líneas que siguen un asunto para mí muy sugerente como es la repetición de determinadas estructuras propias de la comedia en el entremés barroco, porque parto de la base de que la peculiar evolución del entremés le hizo dejar de ser una mera burla estática que se ejecutaba sobre un personaje tipo generalmente (bobo, vizcaíno, negra, etcétera, según decía Cervantes) para convertirse en un género multiforme, proteico, que por caminar al lado de las producciones dramáticas extensas como si fuera un organismo parásito se contaminó de éstas y, a su vez, fue capaz de infectarlas con alguno de sus humorísticos componentes. Parto, pues, de esta hipótesis de trabajo: entremés y comedia, como buenos compañeros de viaje, intercambiaron mutuamente algunas de sus características, y uno de esos intercambios se produce en el nivel estructural.

Don Eugenio Asensio en su magistral *Itinerario del entremés* señala que la misma cercanía de la comedia con el entremés incitaba a éste “ya a remedarla, ya a contrastarla en un inevitable juego de atracción y repulsión”, pero “momentos hubo en que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón”. El entremés utiliza a veces, según él, los mismos recursos que la comedia (estilo, versificación, temas, y personajes) y, continúa, “la comedia influencia el entremés principalmente a través del gracioso”,<sup>1</sup> si bien no identifica bobo de entremés y gracioso de comedia, ni ve entre ellos una relación genética.

Para Cotarelo, otro gran estudioso del género, el entremés es “como un eco grosero, como una parodia de la comedia que intermediaba”,<sup>2</sup> de ahí que a los temas serios o al tratamiento sublime de esos temas como el del amor, opusiera el entremés “el amor realista y material encarnado en fregonas,

<sup>1</sup> Gredos, Madrid, 2ª ed., 1971, p. 15 y más adelante, p. 36.

<sup>2</sup> “Introducción” a su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. NBAE, Bailly-Baillière, Madrid, 1911, vols. XVII-XVIII, t. I, p. CXLVA.

molineras y malmaridadas”.<sup>3</sup> Veremos que el entremés puede servir para romper la ilusión dramática, para crear esa especie de distanciamiento, aunque la palabra suene prematura; también se suele utilizar para ofrecer otra perspectiva que distancia de otra manera la acción contemplada en la pieza principal.

Coinciden con el último crítico citado otros dos ilustres estudiosos de la pieza breve, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, cuando señalan que “la parodia es [...] la norma del habla de la obra corta”<sup>4</sup> y lo ejemplifican sobre todo en el discurso verbal, cuando en los entremeses el sacristán o el licenciado ensartan esos florilegios cultistas que quedan descontextualizados y parodiados, como también ocurre, por otra parte, en algunas comedias.

En realidad el entremés parodia en diversas ocasiones no sólo a la comedia, sino también (y yo diría que antes) a otros géneros que pueden ser literarios o no, como el romance, el refrán, el cantar<sup>5</sup> o la “civilidad ordinaria”. Precisamente porque es una de sus características la inversión de valores con respecto a ese mundo idealizado que presenta alguna literatura, el entremés acompaña a una comedia donde se puede hablar de lo divino y lo humano, o a un auto sacramental, donde se transmiten altos contenidos. Sin embargo, la pieza cómica breve sirve de contrapunto unas veces o de remedo otras, según convenga para conseguir el humor.

## 2. ENTREMÉS Y COMEDIA

Un detalle importante que hay que tener en cuenta es que se nos han transmitido algunos entremeses junto a las comedias con que se representaron y son los que mejor nos van a permitir precisar si entre comedia y pieza intercalada se produce algún juego de perspectivas que sea interesante observar. Tenemos el caso de los autos sacramentales también y su alternancia con los entremeses de sacristanes, quizá los de comicidad más burda, como se ha dicho en varias ocasiones, para contrarrestar la excesiva carga teológica que se suministraba en el auto dirigida, además, contra un público poco ducho en tales materias; pero ¿qué ocurre entre el entremés y la comedia con que se representa? Creo que es una pregunta interesante y difícil de responder a la vez, en parte, debido a los escasos testimonios que se nos han transmitido sobre las piezas breves que formaban parte del espectáculo teatral.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Tamesis, London, 1983, p. 98.

<sup>5</sup> Debo tan interesante sugerencia a la ilustre investigadora Margit Frenk, que me la hizo notar en el marco de mi exposición en el congreso de la AITENSO celebrado en Ciudad Juárez.

Sirva como ejemplo el caso de *La capeadora*, 1ª parte, un entremés de Benavente que se intercala entre las jornadas de *Las doncellas de Madrid*, el cual es también una comedia en miniatura con su trama propia, sus momentos de clímax y su desenlace que promete segunda parte. Presenta el caso de una mujer que se puede considerar la antítesis de las heroínas que dan título a la comedia; su nombre, Gusarapa, es decir, gusano que se echa en el anzuelo para pescar (en este caso incautos), ya nos está sugiriendo bien a las claras que peligran las faltriqueras de su oponente masculino, don Arrumaco. Y así ocurre en efecto, que el galán se queda sin capa y sombrero como por arte de magia. Nunca las heroínas de la comedia habrían hablado de asuntos de dinero en la misma, de la misma manera que en el entremés tampoco se da “amor por amor”, hay siempre detrás un interés monetario. Lo que es un intento de conquista amorosa en ambas obras, comedia y entremés, se contempla desde dos perspectivas completamente distintas: el sentimiento idealizado en la obra larga, el interés vulgar en la corta. Acaso ambas visiones estaban igualmente alejadas de la realidad, pero lo que nos importa ahora es que partiendo de unos mismos presupuestos como son los del asedio amoroso, se llegaba a soluciones diferentes por procedimientos distintos también.

Javier Huerta ha demostrado que el entremés acompaña también a comedias burlescas, con lo que se crea un problema si nos atenemos a aquellas opiniones que lo consideraban un contrapunto de la comedia, un aporte de comicidad para descargar a géneros más serios. En los intersticios de las comedias burlescas o disparatadas como *Las bodas de Orlando* (1685) se intercalan también dos entremeses, esta vez no burlescos, en que se nos ofrece la burla del bobo Lorenzo.<sup>6</sup> No se trata de comicidad frente a seriedad, yo diría que es más distensión o distraimiento frente a una acción larga lo que ofrece el entremés en estas ocasiones.

### 3. COMEDIA Y ENTREMÉS BURLESCO

El entremés como parodia, según Crespo Matellán, se manifiesta también con alguna soltura. Imita el argumento serio de la comedia o el romance, pero lo traspone a lo burlesco, de la misma manera que lo hace una comedia de disparates, por ejemplo.<sup>7</sup> Surge así el entremés burlesco o de disparates. De la misma

<sup>6</sup> Javier Huerta Caívo, “Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII (Reyes como bufones)”, en *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Hispanoamérica* (dirigido por José María Díez Borque). Serbal, Barcelona, 1986, pp. 115-136.

<sup>7</sup> “Las distancias entre entremés y comedias burlescas son difusas a partir del siglo XVI en la literatura española”, ha escrito Luciano García Lorenzo en “La comedia burlesca

manera que también hay entremés de repente y comedia de repente.

Ha escrito García Valdés que los orígenes de la comedia burlesca hay que buscarlos en obras tanto de la antigüedad clásica como medievales donde impera el sentimiento de burla, pero señala su estrecha vinculación con la letrilla dialogada y, más concretamente, con el entremés, que es la forma más próxima a este tipo de comedia. El entremés burlesco no sólo parodia comedias anteriores, también textos narrativos como el *Quijote*, o poéticos como los romances,<sup>8</sup> según se ha dicho. Por eso ha escrito Henri Recoules que el entremés del XVII supone la degradación del romancero por esa excesiva familiaridad y también por la corriente antiheroica que le lleva a Quevedo, por ejemplo, a parodiar la mitología clásica. Curiosamente uno de los asuntos más parodiados, según este estudioso, es el de Gaíferos y Melisendra, objeto del primer entremés burlesco que luego consideraremos.<sup>9</sup>

Aunque Frédéric Serralta ha defendido el escaso peso crítico de estas comedias, cuando no fueron objeto de persecución inquisitorial, salvo *La muerte de Baldovinos*, de Cáncer,<sup>10</sup> Luciano García Lorenzo, especialista en este campo, también ha señalado que el fin de la comedia burlesca es la parodia y la burla y el medio para lograrlo, el disparate, de ahí que también se le dé este nombre y hace hincapié en el elemento satírico presente en estas obras, a propósito de *El hermano de su hermana*, de Quirós;<sup>11</sup> por otra parte, no hay que olvidar que “la crítica es consustancial al género entremesil”, según ha señalado Maria Grazia Profeti.<sup>12</sup> Hay además, como señala esta estudiosa, un deseo de burlarse de tópicos muy acusado en los dos géneros.<sup>13</sup>

Y esto nos lleva a un asunto apasionante que ha hecho pronunciarse a la crítica, como es el de la primacía entre entremés o comedia burlesca, habida cuenta de que esta última es más propia del reinado de Felipe IV, mientras que

---

en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer”. *Segismundo*, 25-26 (1977), p. 131.

<sup>8</sup> “De la tragicomedia a la comedia burlesca: *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega y F. de Montesión”. *Anejos de RILCE*, Pamplona, 1991, pp. 38-39.

<sup>9</sup> Henri Recoules, “Romancero y entremés”. *Segismundo*, XI (1975), pp. 9-48.

<sup>10</sup> “La religión en la comedia burlesca del siglo XVII”. *Crítica*, 12 (1980), pp. 54-76, en especial p. 74.

<sup>11</sup> “A propósito de *El hermano de su hermana*, de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII”. *Revista de Literatura*, XLIV (1982), pp. 5-24.

<sup>12</sup> “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro áureo”, en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 57-69.

<sup>13</sup> “La comedia burlesca: *El caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio Montesión”, en *Actas sobre las jornadas sobre teatro popular en España*. CSIC, Madrid, 1987, p. 195.

aquél había aparecido ya a principios del XVII. Puede que el entremés burlesco influyera o determinara la creación de la comedia así denominada, de hecho las afinidades que encontramos entre ambos nos hacen pensar que es difícil distinguir en ocasiones a qué hay que denominar entremés y a qué comedia, ya que la extensión, que suele ser piedra de toque, no es del todo suficiente en ocasiones.

Algunos críticos han querido aplicar, para distinguirlos, criterios esteotipados, como que el entremés sucede en un acto y no en jornadas, que se nutre de la vida popular, que en él no intervienen reyes ni otros personajes encumbrados, etcétera.<sup>14</sup> Ninguno de estos criterios, sin embargo, se muestra operativo en el entremés burlesco, que también se divide en jornadas, en el que aparecen reyes, condes y caballeros y donde la vida es todo menos popular. En todo caso, puede ser la cronología la que nos ayude a utilizar con propiedad los términos de comedia y entremés burlescos, pues si a principios del XVII ambas cosas se confundían, conforme fueron pasando los primeros decenios del siglo el entremés tendió a fijarse en sus límites de extensión y la comedia en los suyos propios.

*El cerco de Tagarete*, que se llama comedia burlesca y pertenece a Bernardo de Quirós, por ejemplo, ronda los 700 versos, mientras que el anónimo *Entremés de Melisendra* se sitúa alrededor de los 500. Ambos se estructuran en dos jornadas y el entremés presenta además una graciosa loa que le antecede. Igualmente el entremés titulado *Píramo y Tisbe*, burlesco y paródico como pocos, pues en él hasta aparece la pared que separa a los amantes como un personaje más que se permite filosofar, se asemeja igualmente a las comedias burlescas y se articula en dos partes,<sup>15</sup> lo que es bastante frecuente en la pieza corta y se asemeja a las dos jornadas de antes. Comedia y entremés se parecen extraordinariamente y será sólo la mayor extensión lo que permita tildar a algunas piezas con el primer nombre sin que otra conciencia clara las separe.

Ejemplo de lo que decimos es el que se puede considerar primer entremés burlesco impreso en España, según Asensio: el titulado *Melisendra* (1605), una obrita larga, que se estructura en dos jornadas precedidas de una loa muy graciosa también, donde se parodia la leyenda de Gaiferos y Melisendra y se imita a lo burlesco el tono de héroes y amantes para causar la hilaridad general. No sin razón ha escrito don Eugenio Asensio que nos recuerda inmediatamente

<sup>14</sup> Loly Holgueras Pecharromán, "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", en *El teatro español a fines del siglo XVII* (ed. Javier Huerta, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez). Rodopi, Amsterdam, 1989, t. II, pp. 467-480, en especial p. 472.

<sup>15</sup> Lo publica Ricardo Senabre, "*Píramo y Tisbe*, entremés inédito de Alonso de Olmedo". *AEF*, IV (1981), pp. 233-244.

*La venganza de don Mendo*, en efecto, el entremés (que sigue el modelo estrófico del romance) quiere ser una burla de los convencionalismos de la comedia al uso que triunfaba por aquellos días. El autor se permite perder el decoro debido a los personajes protagonistas y entre finos deliquios amorosos desliza palabras impropias como “pescuezo”, “almorranas”, “garrapata”, citas de lugares exóticos junto a otros como Getafe, intercala actitudes propias de la infancia, como que varios caballeros prefieran jugar a la taba que a las cañas, el que Carlomagno no vaya a recuperar su honor por tener almorranas; y otras veces emplea versos que rozan el disparate, como cuando dice Durandarte: “Que el consejo, si es de muchos, / es mejor que un gran gazpacho”.<sup>16</sup> Los caballeros tienen hambre y hablan de prestarse algunos dineros por fianza de unos potros; las damas están perseguidas por pulgas y sarna. Es verdad que hay un rescate del valeroso Gaiferos, pero todo queda rebajado por la parodia, ya que el emperador promete en pago del servicio una abundante comida que es, además, prestada. Intervienen todos los grandes personajes, desde Carlomagno a Roldán, pero todo queda rebajado por la presencia también de objetos como una manta vieja que sirve de palio.

El asunto vuelve a repetirse a lo burlesco en otro entremés titulado precisamente *Don Gaiferos* (1643) y atribuido a Quiñones de Benavente. Vuelven los discursos disparatados, los objetos en escena que rebajan la altisonancia de las palabras, por ejemplo, una rodilla sucia que vale como lenzuelo con que un moro reta a Gaiferos; aparecen también los anacronismos disparatados, pues Melisendra maldice a Gaiferos deseándole lo peor cuando beba chocolate o tome tabaco. Las comparaciones más cómicas se suceden: Melisendra es “como gata lagañosa”, los cristianos juran por Mahoma y todo termina con un baile final. Un paso más en la degradación cómica del personaje lo aporta el *Entremés famoso de don Gaiferos y las busconas de Madrid*, donde el personaje que da título a la pieza aparece vestido ridículamente y con un miedo que le hace llevar dos criados delante. Cuando una de las dos busconas le dé un fardo que simula un niño, exclamará el timorato Gaiferos, rompiendo más, si cabe, la ilusión dramática: “¿Qué es esto, Dios? ¿Es paso de comedia?”.<sup>17</sup> Igualmente las damas que se lo dan aparecen más tarde disfrazadas de Justicia, con lo que se parodia una escena de prendimiento.

Similar es el caso de *La destrucción de Troya* (1646), un entremés burlesco atribuido nada menos que a Góngora y recientemente publicado por su estudioso Robert Jammes; ahora es Menelao el que, vestido a lo gracioso, dice que “un troyano baboso / me pone el cuerno”, mientras Ulises le aconseja que trate a su

<sup>16</sup> Cotarelo, *Colección...*, vol. I, p. 108b.

<sup>17</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 616a.

mujer como al pulpo, es decir, a golpes. Menelao habla de los palominos de la camisa de Elena y dice que los príncipes griegos son grandes bebedores o están llenos de piojos. Paris y Elena imitan el tono y lenguaje de las comedias, dicen que se abrasan y se queman, pero aquí es de verdad porque Troya está ardiendo y ellos salen envueltos en llamas, con lo que vuelve a burlarse el autor de los convencionalismos al uso. Al final Menelao conquista Troya pero aconseja a todos que cuando “otro a su mujer abrocha / calle y tenga buen reposo”, con lo cual se vuelve a desvirtuar el contenido serio de la comedia o tragedia en cuestión.

El entremés de *La infanta Palancona* (1625), alguna vez atribuido a Quevedo, aunque parece obra de un tal Persio Bertiso, es en realidad una comedia burlesca llena de disparates, como era normal en este tipo de obras, y de hecho presenta tres jornadas. Su asunto no deja de ser disparatado: dos reyes, el de Babilonia y el de Motril, combaten por la mano de la infanta Palancona y al final se la echan a suertes a los naipes. Lo mismo ocurre con el *Entremés del Conde Alarcos*, única pieza enteramente cómica del famoso tema romancesco, como ha señalado su editor,<sup>18</sup> dentro de una larga serie jalonada por comedias de Guillén, Mira de Amescua y otros. En esta última obra se mantienen las situaciones fundamentales del tema romanceril, pero desde una perspectiva paródica, las muertes y ajusticiamientos están vistos desde una perspectiva cómica. Continuamente se observa en él una presencia de vestidos ridículos que desautorizan las figuras del rey, la infanta o el conde, igual que las desautorizan las palabras que pronuncian.

Curiosamente estos entremeses considerados contravienen una norma de la pieza cómica breve como es la aparición de personajes bajos en la escena. “Entremés de rey jamás se ha visto”, decía con razón Lope de Vega y lo decía porque en los entremeses anteriores a 1600 esta regla se cumplía, ahora bien, a partir del XVII sí se puede dar el caso de que aparezcan reyes, príncipes, héroes en escena para ser objeto de la burla, de la parodia, de la desmitificación que propone el entremés burlesco, de ahí el interés que nos plantea este cambio de perspectiva. Al lado del vejete, el bobo, el sacristán o la fregona figuran ahora estos caballeros, damas, reyes y reinas que se convierten en objeto de burla y en garantía de risa también para el espectador.

Catalina Buezo considera que la entrada de lo teatral en el entremés le

<sup>18</sup> Luciano García Lorenzo, “*Entremés del Conde Alarcos*”. *Prohemio*, V (1974), pp. 119-131; p. 120. Más recientemente se puede consultar el trabajo de María E. Castro de Moux, “Parodia literaria y caricatura de la corte: Nobleza y realeza en el *Entremés del Conde Alarcos*”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*. Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 57-75.

hace derivar en mojiganga y esos entremeses como *Los invencibles hechos de don Quijote* (1617), recientemente publicado por García Lorenzo,<sup>19</sup> al ser cantados y bailados se van a confundir a finales de siglo con las mojigangas, como ocurre con el anónimo entremés *El paloteado*, que presenta una parodia del robo de Helena, de los raptos míticos y los rescates de caballeros andantes y también del honor familiar y su salvaguarda. Esos otros entremeses en que se parodia un mito, un hecho histórico o una obra literaria, son obras en que lo parateatral es muy rico y son verdaderas mojigangas porque en ellas se debilita el hilo argumental, aunque se mantiene para que el espectador reconozca la inversión paródica, como ocurre con *Doña Jimena Gómez* de Simón de Samatheo, donde el Cid mata al padre de Jimena de un coscorrón y después resucita y baila con todos.<sup>20</sup> La relación entre entremés burlesco y mojiganga se pone de manifiesto también en una pieza entremesil titulada *Entremés de las aventuras del caballero don Pascual del Rábano*, donde el entremesista se burla de un aprendiz de caballero andante y de su escudero disfrazando a la mujer de éste de princesa menesterosa. Cuando el caballero se dirige al lugar encantado hace bailar a un salvaje, a Arlequín, a un hombre, a su yerno, a una suegra, a Europa, Chacota, Perogrullo y otros cuantos personajes.<sup>21</sup>

Indudablemente el aspecto carnavalesco y el que estas piezas se pusieran en escena en tiempos de carnaval es otro detalle que une a entremeses y comedias burlescas. Por eso es tan acusada en los primeros esa conexión con la mojiganga, y todo lo que tienen estas obras de inversión de valores y de “mundo al revés” se pone más de manifiesto que en los entremeses convencionales.<sup>22</sup> De tal manera que, así planteado, el entremés burlesco habría derivado conforme avanza el siglo XVII, por una parte en mojigangas dramáticas, por otra en comedias burlescas, según hiciera más hincapié en la espectacularidad delirante de su representación o en la distorsión verbal que contenía, y también habría derivado en entremeses de duración convencional como el del *Conde Alarcos* o el de *Gaiferos*, ya mencionados.

<sup>19</sup> “*Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de don Francisco de Ávila”. *AC*, XVII (1978), pp. 229-273.

<sup>20</sup> Catalina Buezo, “Del entremés burlesco a la mojiganga”, en *El teatro español a fines del siglo XVII*, ed. cit., pp. 553-568.

<sup>21</sup> Más que parodia temprana de la obra de Cervantes parece una adaptación tardía, por la presencia de la mojiganga, a la que se alude explícitamente en la última acotación. Ha sido publicado recientemente por Ricardo Senabre, “Una temprana parodia del *Quijote: Don Pascual del Rábano*”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Universidad de Granada, Granada, 1979, t. III, pp. 349-361.

<sup>22</sup> La relación entre entremés, mojiganga y carnaval ha sido estudiada por Javier Huerta, en “Entremés de *El carnaval*. Edición y estudio”. *Dicenda*, VII (1988), pp. 357-387.

## 4. OTROS ENTREMESSES PARÓDICOS

Ahora bien, de los altos motivos parodiados, de los altos personajes, pasamos también a los inferiores, y surgen así otros entremeses en que no se plantean asuntos mitológicos o legendarios, sino otros más cotidianos que tienen que ver con el mundo del teatro.

Otro entremés paródico, a decir de don Eugenio Asensio, es *El sacristán Soguijo*, que esboza un caso de amor y honra, tal y como sucede en la comedia, si no fuera porque aquí el galán y la dama son un sacristán y una fregona, personajes estos típicos del ámbito entremesil. Tampoco la situación se resuelve de la misma manera que en la obra larga, pues aunque acaba en matrimonio como en aquélla, bien claro se nos dice que el marido en realidad va a consentir las infidelidades de su mujer por el beneficio que le pueden reportar. Esta solución inmoral se hará harto frecuente en el entremés barroco, que —como escribe Asensio— acepta el alegre caos del mundo. La encontramos también, por ejemplo, en otra pieza titulada *Los vocablos*, donde un poeta se finge muy culto para enamorar una dama perdida por este tipo de lenguaje y termina aceptando ser marido consentido, ante la pobreza propia y la de su amada.

Son claramente paródicos aquellos entremeses en que se nos ofrecen mozalbetes interpretando el papel que correspondería a las damas, lo cual es relativamente frecuente en el entremés barroco: a Quevedo se le atribuyen dos entremeses o un entremés en dos partes con el título de *El marión*; también Quiñones ofrece en este caso dos mozalbetes en la pieza titulada *La noche de San Juan*, otro en *El marión* y otro en *El juego del hombre*. En todos los casos se parodian situaciones típicas de las comedias como lo es el hecho de que un padre o una madre ancianos guarden el honor de su hija, sólo que aquí es un mozalbete el que resulta galanteado por dos damiselas que se atreven incluso a batirse por él. Debía de ser muy del gusto de los espectadores del XVII, no en vano las alusiones a la homosexualidad, por ejemplo, de un personaje como el de Juan Rana (que interpretaba Cosme Pérez, procesado por esa razón) se repiten con bastante frecuencia.

En el caso concreto de *Los mariones* o *La noche de San Juan*, de Benavente, encontramos la parodia de un final de comedia típico: don Estefanía y don Quiterio casan a sus criados y les dan “para alfileres cuatro villas”. Cuando éstos quieren responder ante tamaña merced besando las manos de sus dueños, se puede leer: “No, no me las beses, / que también hay quien dé en los entremeses”,<sup>23</sup> en una nueva muestra de parodia y crítica de los conven-

<sup>23</sup> Cotarelo, *Colección...*, ed. cit., II, p. 598a.

cionalismos de la obra larga.

*Los muertos vivos*, por ejemplo, es otro caso de entremés con trazas de comedia que plantea un típico caso de honra: un amante desfavorecido por el hermano de su amada le persigue espada en mano para recordarle que no es superior a él desde el punto de vista de la honra. Podría parecer un asunto de comedia, pero pronto se cae en la burla: cuando no basta la fuerza, el novio intenta granjearse la amistad de su futuro cuñado mediante una suerte de asedio amoroso que roza lo homosexual; después otros personajes hacen creer al hermano (Juan Rana) que está muerto y como tal tienen que llorarle, recurso típico del entremés y la comedia burlescos.

Esto es así en términos generales, pero hay también un grupo de entremeses, como señala Bergman, que se asemejan en mucho a la técnica de la comedia, entremeses novelescos, realistas, que se pueden dividir en varias escenas pequeñas, entremeses que por su acción y sus personajes son “comedias en miniatura” como los ya señalados.<sup>24</sup>

Serralta, que ha analizado el texto de *Durandarte y Belerma*, comedia de disparates o burlesca, de unos mil versos, señala que no hay que confundir la comedia burlesca con la de figurón, porque ésta carece de intención paródica.<sup>25</sup> Es evidente que lo que parodia la comedia de figurón no es otra comedia anterior, sino un tipo concreto que aparece en escena deformado hasta la ridiculez, que vamos a considerar a continuación.

##### 5. EL ENTREMÉS Y LA COMEDIA DE FIGURÓN

Un tercer caso de estructura de comedia en entremeses lo constituyen los denominados entremeses de figurón, que también habrían originado la comedia del mismo nombre. Uno de los primeros entremeses que presenta la figura ridícula y desmesurada que merecería nombre de figurón es el de *Getafe*, según la crítica, que se debe a Hurtado de Mendoza. Ahora bien, en esta pieza el figurón no es un forastero que queda ridiculizado por los usos de la corte, sino un cortesano que marcha fuera de ella. Entremés y comedia de figurón coinciden también en lo fundamental: en ambos es la figura de un personaje ridículo la que resulta satirizada, ya sea el lindo don Diego o el ridículo Lucas de la pieza citada.

Uno de los primeros figurones entremesiles es sin duda el *Marqués de Fuenlabrada* (1623), de la pieza entremesil así titulada atribuida a Quiñones

<sup>24</sup> Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Castalia, Madrid, 1965, p. 140.

<sup>25</sup> Frédéric Serralta, “Comedia de disparates”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 450-461.

de Benavente en *Ramillete gracioso* (1643). Aparecen lo que serán rasgos típicos como el alarde pueblerino, cuando dice el protagonista que “es el Madrid bonito lugarejo / y aun parece mayor que Fuenlabrada”, una aldeíta insignificante.<sup>26</sup> Como los otros figurones, éste quiere presumir de posición mostrando externamente su grandeza por medio de ropas, cuellos y postizos, que inevitablemente va perdiendo en escena ante la hilaridad general.<sup>27</sup>

Similares rarezas a los figurones de comedia tienen los protagonistas, y en parecida burla se rematan las obras también. La trama coincide a grandes rasgos: primero se muestran las excentricidades del figurón para luego dejarle rematadamente burlado con un caso amoroso en el que fracasa con gran estrépito, de la misma manera que lo haría cualquier personaje de comedia. Lo que ocurre es que aquí el fracaso es urgente y definitivo: la dama pretendida comprueba que el marqués es más falso que un beso de Judas: lleva pantorrillas y peto postizo, colchoncillos basteados y, por si fuera poco, también cabellera, pues es tan calvo como el protagonista del famoso soneto de Quevedo. Ante tal cúmulo de mentiras, el marqués queda humillado y así acaba el entremés.

## 6. PERSONAJES Y TEMAS

Entremés y comedia comparten otro rasgo estructural, como es el elenco de personajes, aunque como veremos su función es muy distinta en el teatro breve. El galán suele ser aquí un sacristán o un estudiante, no un caballero; la dama, una fregona o personaje de similar ralea, cuando no una buscona o alguien de su estilo; los criados también intervienen para ayudar a sus amos en ocasiones, aunque es más frecuente que les perjudiquen; la figura del padre la suele encarnar aquí el vejete, que lejos de mantener el respeto y la autoridad debidos, suele resultar burlado por su hija y el amante de ella y tiene que acabar perdonando, a veces como consecuencia de unos palos; el marido tampoco se venga ante una infidelidad, por el contrario, consiente y perdona para poder vivir de las rentas. Identificar al gracioso con el bobo de la pieza corta es más difícil, según don Eugenio Asensio, pero hay características que se mantienen en la obra breve, como son, por ejemplo, la falta de cultura, la cobardía, la glotonería, el sueño, la mala interpretación de las palabras de su interlocutor, la

<sup>26</sup> Acabamos de publicar este entremés, junto con el de *La niña, primera parte*, en nuestro trabajo “Dos nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente”. *Dicenda*, XIV (1996), pp. 173-198.

<sup>27</sup> Rasgo típico del figurón de entremés, como señala García Valdés, “*El sordo y Don Guindo*, dos entremeses de figura de Francisco Bernal[r]do de Quirós”. *Segismundo*, XVII (1983), pp. 241-269.

mofa del amo algunas veces, etcétera. No hay que olvidar que el entremés compartía con la comedia esta figura; en el gracioso recafa la comicidad de la obra larga, pero también la de la obra breve, porque era el encargado de llevarla a cabo. Gracioso y graciosa de comedia tenían que extender sus gracias hasta el entremés y utilizar los mismos recursos para provocar la comicidad.

Temas fundamentales de la comedia que determinan su estructura y la tipología de las mismas, como el amor o el honor, se viven en el entremés de forma muy diferente, como advertía Cotarelo.<sup>28</sup> El amor en el entremés se ve muchas veces desde la óptica de un adulterio consentido o semiconsentido, de tal manera que no existe la venganza para recuperar la honra, por ejemplo. Por si fuera poco, abundan las burlas de linaje, el famoso motejar de linaje característico de la *Floresta* de Santa Cruz y de otras recopilaciones de cuentos y facecias.

El entremés, que sabe aprovechar cuantos motivos se le ofrezcan en la literatura o en la vida para sus fines humorísticos, es capaz también de aprender de su compañero de viaje, la comedia, y de renovarse en sí mismo adoptando soluciones típicas de ésta. Por otra parte, es capaz con su estructura de hacer aprender a la comedia misma, que desarrollará su germen en favor de esos subgéneros especiales que se denominan comedia burlesca y comedia de figurón para alegría de los espectadores de todas las esferas de la sociedad.