

Subversión y censura en el entremés carnavalesco

Subversion and Censorship in the Carnivalized *entremés*

Miguel Ángel Zamorano Heras

Universidade Federal do Rio de Janeiro

BRASIL

mazamorano@letras.ufrj.br

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 175-190]

Recibido: 16-06-2019 / Aceptado: 29-07-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.12>

Resumen. En este artículo se comentarán tres entremeses de revista de figuras: el anónimo *El hospital de los podridos*, que parece inaugurar el subgénero, seguido de *El examinador miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, que lo consolida, representado en 1617 en las fiestas de Lerma, y finalmente *El comisario de figuras*, de Alonso de Castillo Solórzano, con el propósito de considerar: 1) si en ellos se pueden constatar procedimientos carnavalescos; 2) si es posible contextualizar el sentido de la mofa y de la burla, y 3) si esta orientación puede llamarse subversiva y responder a algún propósito ideológico.

Palabras clave. Entremés; carnavalización; burla; subversión; censura.

Abstract. This article will discuss three *entremeses de revista de figuras*: the anonymous *El hospital de los podridos*, that seems to inaugurate the subgenre, followed by *El examinador miser Palomo*, of Antonio Hurtado de Mendoza, who consolidates it, represented in 1617 in the celebrations of Lerma, and finely *El comisario de figuras*, of Alonso de Castillo Solórzano, with the purpose of considering: 1) if carnival procedures can be find in them; 2) if it is possible to contextualize the meaning of mockery, and 3) if this orientation can be called subversive and respond to some ideological purpose.

Keywords. Entremés; Carnivalization; Mockery; Subversion; Censure.

La conexión del carnaval con el entremés es un lugar común. Eugenio Asensio ya lo señaló en su imprescindible estudio:

En la atmósfera del carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del 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 pesada¹.

Sin embargo, defendió que su origen derivaba de la comedia, al afirmar ser un esqueje desgajado de esta por la mano de Lope de Rueda, que medra «como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó»². Se entiende, de la comedia antigua, con la que a veces se confunde cuando algunos autores, como Lope de Vega, llaman así al entremés:

de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte³.

Asensio rastrea los vínculos del entremés con otros géneros, situándolo y explicando su origen desde una perspectiva literaria, los géneros contiguos, la literatura narrativa, descriptiva o dramática (la facecia, la narración picaresca, la farsa medieval, los cuentecillos), sin olvidar su propósito, pintar la sociedad contemporánea con su habla y costumbres⁴. Agustín de la Granja, en cambio, apunta conexiones generativas ligadas al folclore y muy definidas ya en festividades como el Corpus. Sostuvo que el entremés se inició en los albores del xvi vinculado con la fiesta del Corpus, por tanto, con un uso independiente y no entre medias de una de las partes de una comedia, sino como intromisión en una acción procesional. La práctica de unir entremeses y comedias, según afirma con toda cautela este investigador, solo comenzaría a adoptarse en la segunda década del siglo xvi:

Pasada la primera década, estas representaciones comenzaron a perder poco a poco su inicial autonomía. Coincide el hecho, si no me equivoco, con un segundo período de "forcejeo" con las incipientes «farsas del Sacramento», y es aquí cuando se observa lo rentable de que el entremés (la acción cómica) se siga manteniendo, no sólo injerida en aquéllas, sino en cualquier otra representación ajena a la celebridad del Corpus: en la primitiva comedia humanística, por ejemplo⁵.

En el teatro breve áureo, y en sus diferentes subgéneros, como el entremés, la jácara, el baile o la mojiganga, parece razonable pensar en la existencia de una orientación de lectura establecida, una simbiosis de concomitancias donde el ambiente de la fiesta popular y el espíritu del carnaval constituyen la base propulsora de su composición. Los vínculos que unen el carnaval con la literatura y el teatro

1. Asensio, 1971, p. 20.

2. Asensio, 1971, p. 15.

3. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 69-71.

4. Asensio, 1971, p. 25.

5. De la Granja, 1988, p. 143.

son, por tanto, tan numerosos como problemáticos. Con su milenaria tradición, sus diferentes manifestaciones y la sobreposición residual de ritos paganos, como las saturnales, estimula la imaginación poética en obras para crear motivos y evocar imágenes pertenecientes al ámbito de la fiesta popular. Con el empleo de diferentes procedimientos y la recreación de una rica tradición iconográfica, las obras literarias y teatrales inspiradas en motivos carnaavalescos y festivos, también crean condiciones para leerse y estudiarse bajo este principio organizador.

Ahora bien, resulta de interés preguntarse por el modo como opera este principio y por el procedimiento que utiliza tanto el crítico, cuanto el estudioso de la literatura. Caryl Emerson recuerda que buena parte de los críticos soviéticos de Bajtin reconocieron que «el grotesco carnaavalesco era un principio cuya dinámica podía ser investigada con independencia de la aplicación a la novela de Rabelais»⁶, es decir, confirmaban que la teoría elaborada por Bajtin sobre la obra de Rabelais podía funcionar como mecanismo autónomo de análisis literario y entraba por derecho propio a formar parte del baúl de recursos de los estudios teóricos aplicados. De hecho, como sabemos, la crítica práctica no necesitó ni esperó conocer este dictamen para aventurarse a implementarlo. En el ámbito de la literatura y del teatro hispánico, investigadores como Maurice Molho⁷, Agustín Redondo⁸ y James Iffland⁹, lo aplicaron, entre otros, al *Quijote*; Javier Huerta¹⁰ a un entremés de Sebastián de Horozco; diversos estudiosos, entre ellos Edmund Cros¹¹, trataron *El buscón* desde esta perspectiva teórica, y la lista podría extenderse. Lo que revelan estos estudios es una convergencia de intereses, no siempre bien deslindada metodológicamente, en torno al carnaval, como expresión histórica del folclore, y de la carnavalización, como procedimiento que asume la fusión en el acto creativo tanto de las fuentes culturales de la fiesta popular cuanto de los referentes, formas y significados artísticos acumulados por las mediaciones estéticas disponibles en la tradición, tanto verbales cuanto iconográficas, posibilitando a la perspectiva teórica de análisis literario una práctica histórica del discurso crítico sobre diversas camadas que pivota sobre esos dos grandes campos de referencia: el de las expresiones colectivas y anónimas del carnaval y el de las elaboraciones individuales y estetizantes de la carnavalización¹².

6. Emerson, 2003, p. 238.

7. Molho, 1976.

8. Redondo, 1978.

9. Iffland, 1999.

10. Huerta Calvo, 1982.

11. Cros, 1980.

12. Ocurre que la concepción que podamos formarnos del carnaval y de sus diversas manifestaciones si acudimos a una bibliografía especializada, y las derivaciones resultantes del enfoque bajtiniano, que en el terreno de la crítica literaria se supone su más destacada influencia, generan campos divergentes. En el primer caso, uno de estudios históricos, de carácter empírico, expandido posteriormente en varias direcciones y enfoques de estudios antropológicos y culturales; en el segundo, uno teórico y conceptual, que acude a fuentes historiográficas para espigar el grano de la paja y producir un marco potencialmente productivo para sintetizar prácticas culturales y convertirlas en operativos conceptos de crítica literaria. Estos dos enfoques tienen por objeto, el primero, la comprensión de los significados de las múltiples expresiones populares de la fiesta de carnaval; el segundo, contribuir a interpretar obras literarias que

Sin embargo, si los aspectos carnavalescos que configuran o informan diversas obras son, desde una perspectiva formal, identificables con una relativa facilidad, no ocurre lo mismo con su sentido que, como decía Américo Castro, fluye y huye por la acción del discurso. Existe una tendencia a pensar que la utilización de procedimientos carnavalescos en una obra literaria o teatral presupone una actitud subversiva del autor que, mediante el uso de estas alusiones crítica, cuestiona, desmitifica, burla, ironiza o parodia algún aspecto social, cultural o político. Emilio Cotarelo¹³ aportó testimonios que comprueban lo común que fue la interferencia de juegos teatrales y mascaradas en la liturgia cristiana, con la consiguiente burla al ritual sagrado y el rebajamiento de su solemnidad. Lo evidencia, entre otras muchas, la queja presentada en 1442 a los jueces de Mallorca, por uno de sus consejeros locales, contra los abusos introducidos en las representaciones de la fiesta de Pascua, donde se lee:

Acostumbrábase en tiempo pasado hacer en tal día diferentes entremeses y por las parroquias representaciones devotas y honestas, tales que movían el pueblo a devoción, pero de aquella época hasta hoy se hacen por los cofrades de la Caridad y de las otras parroquias, jóvenes en su mayoría, entremeses de *enamoraments* y alcavoterías, y otros actos deshonestos y reprobados, mayormente en este día (II, LV).

Los «cofrades de la caridad» parecen tomados de una alegría que según este consejero era incompatible con la gravedad, el respeto, el recogimiento de emociones y la contención de impulsos corporales, inherentes a una celebración religiosa cristiana o, por lo menos, al ideal a que aspiraban sus organizadores. Bajtin, al considerar los rasgos del hombre medieval, afirma que «era perfectamente capaz de conciliar su presencia piadosa en la misa oficial con las parodias de ese mismo culto oficial en las plazas públicas»¹⁴. La intransigencia hacia esa conciliación, que no supone problema alguno para la mentalidad del hombre medieval, evidencia que algo comienza a cambiar.

El carácter subversivo de esta celebración lo resalta también Julio Caro Baroja¹⁵, para quien, desde un punto de vista social, en el carnaval:

Lo que imperaba era una violencia establecida, un desenfreno de hechos y de palabras que se ajustan a formas específicas; así, la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta. [...] lo cual se advierte en algunos viejos entremeses. El descoyuntamiento del orden físico iba unido al descomedimiento en el orden social.

Caro Baroja enumera también los intentos de los alcaldes de la casa y corte de Madrid para limitar desde 1586 actos violentos e injuriosos, como «arrojar huevos

representan, tematizan o estructuran su proyecto estético inspirándose en manifestaciones festivas y carnavalescas.

13. Cotarelo y Mori, 1911.

14. Bajtin, 2003, p. 79.

15. Caro Baroja, 2006, p. 51.

de azar, echar mazas y hacer otras burlas carnavalescas»¹⁶, contabilizando hasta cuarenta prohibiciones entre 1721 y 1773. Las razones, por tanto, de la asociación del carnaval con lo subversivo se justifica por la desconfianza probada que los representantes de la moral, la ley y el orden público evidenciaron ante estas celebraciones que, en líneas generales, se percibían como potenciales desencadenantes de energías adormecidas del vulgo y comportaba elementos de desorden que escapaban al control de la administración. Esta circunstancia, que parece suficientemente documentada, no implica necesariamente que la literatura y el teatro imbuido de resonancias festivas se articule como un subterfugio inherentemente atentatorio contra el *statu quo* y el orden del mundo, se exprese a través de dogmas de iglesia, concepción política del estado o moral ideal de comportamientos. En el caso de los entremeses del siglo xvii, los procedimientos carnavalescos, aplicados como concepción de obra y de técnica para elaboración de motivos y temas, garantizan el goce estético con el gesto obsceno, con la acción y la palabra vulgares, con el espíritu libre del cuerpo cinético descoyuntado, acompañado de sus habituales bailes del Escarramán y la Chacona, con la burla de valores serios como el honor conyugal o la fidelidad matrimonial, pero difícilmente afrontan lo sagrado o la crítica de la justicia y del poder porque, entre otras cosas, tampoco es esta su finalidad. Esto supone que la actitud subversiva está o muy matizada o muy orientada en una clara dirección del horizonte de lo que es posible criticar y, por tanto, limitada por un umbral de tolerancia que no debe franquearse. El mundo entremesil es vario y múltiple, se extiende entre dos siglos ocupándolos, y la aparición consciente de una actitud cooperadora con el orden civilizatorio, bien sea a través de la sátira censora, la organización de los elementos objeto de burla o los aspectos paródicos, parece encontrarse muy presente en los entremeses denominados de revista de figuras, por contener más el propósito de reprehensión moral que el de subvertir el orden cualquiera que sea. Así lo entendió también Abraham Madroñal, cuando escribe, después de enumerar diversas tendencias del entremés más lúdico:

Ahora bien, hay otras piezas que lejos de presentar con desenfado la sociedad de su tiempo y de aceptar alegremente lo que se llama el caos del mundo, se plantean desde otros presupuestos un notable cambio de óptica [...] que conllevan una ideología particular y que de alguna manera contravienen lo que era una característica inherente del género¹⁷.

Para trasladarnos el valor de la experiencia colectiva de la fiesta popular, Bajtin reconstruyó en una obra de la primera mitad del siglo xvi el sentido de lo carnavalesco literario como:

La gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes y se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas al revés y contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del

16. Caro Baroja, 2006, p. 165.

17. Madroñal, 1998, pp. 149-150.

frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos¹⁸.

En su forma primitiva, los entremeses pudieron ser una expresión menos definida artísticamente pero más libre en cuanto a la elección y dardo de sus burlas. Javier Huerta, al comentar *El entremés que hizo el auctor a ruego de una monja parienta suya*, de Sebastián de Horozco, destaca el ambiente de permisividad hacia la crítica anticlerical, que era bien recibida por sectores del clero simpatizantes con la reforma, «especialmente por los que exhalaban el “tufillo erasmizante”», así como para expresar una libertina concepción de la vida «para quienes el placer sensual está por encima de todo»¹⁹. Pero, andando el tiempo, una semejante atmósfera de carnaval no convierte necesariamente al entremés en un mismo vehículo libertario, subversivo o contestatario, se puede mantener el tono de fiesta y cambiar el sentido. Si observamos diacrónica y comparativamente la evolución del género, más bien parece que el entremés de las primeras décadas del siglo xvii, y en concreto el de revista o desfile de figuras, se separa de este espíritu porque lo mueve un interés diferente al de la concepción pagana derivada de la comicidad festiva popular. Una voz tan autorizada como la de Abraham Madroñal consideró que su diferente planteamiento tal vez se debía «al hecho de haberse relacionado en el siglo xvii con la corte y la nobleza»²⁰. Ciertamente, si la sátira, la burla y la parodia se consideran procedimientos habituales de una *performática* carnavalesca, al emplearse en la elaboración de obras con ecos y mimbres festivos pueden servir tanto para una crítica de «las verdades y las autoridades dominantes», como Bajtin propuso, cuanto para una censura a los comportamientos extravagantes o descentrados exhibidos en la corte y en los centros urbanos por individuos que introducen conductas e ideas extrañas a las del grupo social de referencia, que se siente legítimamente dueño de esos espacios para pautar las formas correctas e ideales de interacción y mofarse de todo lo que escapa al modelo que ellos representan. Ya lo apuntó Caro Baroja en un trabajo sobre teatro popular y magia: «El “figurón” sirve para hacer censura de costumbres e ideas. Acaso, a veces, con un exceso de desdén hacia la gente del campo, por parte de la gente de la ciudad»²¹.

Los entremeses de revista de figuras que sirven de base para este artículo evocan un planteamiento semejante al de un desfile o revista de tipos: un rector de hospital, un examinador y un comisario en acto de servicio, juzgan una estrafalaria serie de individuos para proteger al conjunto social de esta plaga, de su perturbación y de su previsible contagio. Implícitamente se establece ya en los tres la importancia del buen gobierno de uno mismo, apuntándose la idea de que una mala administración de sí tiene consecuencias sociales. Subrepticamente se implica que la libertad privada no nos da el derecho de generar nuestras propias neuras porque incomodamos a terceros, que actúan como límite ante el impulso de dejarnos llevar por lo que nos venga en gana. Hay que decir que dicho impulso puede

18. Bajtin, 2003, p. 11.

19. Huerta Calvo, 1982, p. 169-170.

20. Madroñal, 1999, p. 149.

21. Caro Baroja, 1974, p. 136.

experimentarse por la conciencia individual como una expansión compensadora y liberadora de otras formas de sujeción social (trabajo, vasallaje, obediencia, deber, etc.). Con ello se asienta la convicción en la concepción de los entremeses de figuras de que el espacio de acción del individuo debe condicionarse a la apreciación y escrutinio de otro, de un otro, además, que ha asimilado normas en la dirección que estas se proponen, como ideal de conducta, y que actúa como vocero censor y denunciador de estridencias y rarezas. Nos recuerdan, además, que la acción comunicativa se halla inmersa en este espacio interpersonal, donde existe una normatividad inherente que debemos incorporar para ser aceptados o tolerados y que, de no hacerlo, el inadaptado díscolo, el zoquete que se niega a aprender, el incapaz de dominarse, y quien no pule o lima los rasgos más acentuados y antisociales de sus neuropatías, sufrirá el justo castigo del aislamiento y la reclusión. Así vemos como esta incipiente sociedad del espectáculo genera un mecanismo de provechosa autodefensa, aunque sea ciertamente a través de la ridícula y jocosa forma entremesil, para reconvenir o expulsar a los agentes indisciplinados que dicen lo que piensan sin la prevención cautelara de antes pensar lo que dicen, esto es, a ser como son, espontáneos y francos, libertad semejante, por cierto, a la permitida en épocas de carnaval. Esta fricción que causan las figuras examinadas apunta a la corte como lugar imaginario y espacio normativo de interacción:

MISER PALOMO Que ha venido el doctor miser Palomo
a examinar a todo buscavida,
sabandijas del arca de la corte,
donde se acoge tanto vagamundo
domo en el diluvio universal del mundo²².

En su autopresentación inicial *El comisario de figuras* también deja claro el objetivo de la misión, al resaltar la importancia de limpiar Madrid «de esta langosta»:

COMISARIO Abunda el golfo de esta corte insigne
de tanta sabandija en sus honduras²³.

Martínez Millán, al estudiar la corte de Felipe II desde un punto de vista antropológico y sociológico, escribe: «el absolutismo ya no se expresaba de forma primordial en la administración estatal ni en las doctrinas políticas; el eje del mismo se encontraba en el modo de vida»²⁴. La corte, consecuentemente, no solo es sitio donde se toman decisiones de gobierno, sino que en su concepción de espacio extendido trasciende el lugar de circulación del rey para convertirse en «centro de elaboración de comportamientos, de una ideología y de un simbolismo que constituye la esencia del poder»²⁵. Más adelante aporta una nota sociológica de interés para la valoración de nuestros entremeses cuando escribe:

22. Hurtado de Mendoza, *El examinador miser Palomo*, vv. 6-10.

23. Castillo Solórzano, *El comisario de figuras*, vv. 4-5.

24. Martínez Millán, 2005, p. 23.

25. Martínez Millán, 2005, p. 22.

Los súbditos experimentaron el control y la represión de todas las manifestaciones de su vida pública y privada. El autocontrol y el autodomínio fueron fenómenos propios de este proceso psicológico y moral de disciplina social, que acabó imponiéndose al conjunto del estado y de la economía a través de la burocracia, el mercantilismo y el militarismo²⁶.

Si la vida pública del xvii continuó sujeta a formas planificadas de disciplinamiento, como en la época del monarca precedente, se puede afirmar que el teatro breve no se quedó al margen e hizo su contribución al difundir con los entremeses de figuras el mensaje del «autocontrol y el autodomínio». La idea de encerrar a los incapaces de domesticarse socialmente no es inocente, pero si se transmite mediante un dispositivo artístico con las características del entremés, el asunto cambia, pues este es un irreverente juguete para la comicidad que garantiza que nada de lo afirmado por esta vía ha de tomarse en serio. Este propósito, tratado en un género como el sermón, tornaría perceptible el componente ideológico explicitando la censura moral, pero en el entremés no resulta tan evidente porque se neutraliza por el propio medio que lo divulga. Con todo, hay que dudar del dictamen que se apresura a aceptar que una idea grave transmitida a través de un medio jocoso sea ineficaz para alcanzar buenos resultados en sus efectos pragmáticos y comunicativos. El mensaje de la depuración de las extravagancias del carácter y de otras inmoralidades que bordean la delincuencia de baja intensidad y sabotean la buena educación, al suministrarse con la píldora carnavalesca, consigue llegar a sus destinatarios mediante la respuesta fisiológica de la risa. Parece un hecho comprobado que no podemos reír y pensar al mismo tiempo o reflexionar críticamente y con distancia en el momento que reímos; pero también se sabe que si reímos es porque tenemos concepciones bien asentadas sobre el mundo, la vida, las personas y los grandes temas y que, en cierto modo, la risa es un proceso empático en el que la alteridad está muy presente en nuestra conciencia como una parte de nuestro ser social. Ciertamente, el humorismo, sin entrar en la concepción freudiana ni en la diferencia que establece con lo cómico²⁷, puede disparar en varias direcciones y resulta difícil contornarlo ideológicamente, entre otras razones porque «la risa impide la fijación de lo serio»²⁸. Sin embargo, visto por otro lado, también parece que a través de la risa se pueden colar ideas y mensajes en una u otra dirección del espectro ideológico, o del campo de fuerza de las opiniones, que implican en la práctica orientaciones comportamentales e inciden reflexivamente en el modo de orientarse en los diversos modos de acción. Por tanto, que la risa impida la fijación

26. Martínez Millán, 2005, p. 23.

27. Villacañas, 2017, en un ensayo reciente, aplica al *Quijote* la tesis de Freud que opone lo cómico al humor: «La tesis dice entonces que el placer humorístico implica el bloqueo de lo cómico y que esto depende de la presencia de los ideales, un asunto en sí mismo muy serio. Lo humorístico no lo imponen los ideales, sino el personaje que los encarna y defiende. Tenemos aquí humor frente a comicidad. Lo específico del placer humorístico que produce el *Quijote* reside en perturbar el placer cómico. El placer humorístico implica una transformación básica de lo cómico, algo que depende de su conexión con el ideal. Don Quijote así no es cómico. Más bien representa el humor», p. 17.

28. Bajtin, 2003, p. 101.

de lo serio no implica que lo anule, al contrario, facilita su asimilación con el eficaz estímulo del humor.

Este sería el común objeto de la burla y del escarnio de estos entremeses contra sus figuras: la bufonesca presentación de una idea seria y de utilidad para la república, que contiene advertencias sobre como deberíamos comportarnos en un espacio cívico, pautado por estándares de idoneidad que gravitarían en torno a un concepto civilizatorio y a una figura ausente que representaría el discreto.

Pero... ¿cuáles serían los elementos de carnavalesco que sitúan al lector en un clima festivo donde todo debe tomarse a broma? En primer lugar, en la construcción pintoresca y festiva del tipo de estos agentes oficiales, que reúnen características semejantes a las de las figuras que revistan, si no es que los superan y aventajan. Nótese que, según la acotación de inicio del entremés de Hurtado de Mendoza, miser Palomo debe salir a escena vestido de la forma más ridícula que pueda, «y Luquillas, su criado, con una lista de papel en la mano, y un mesonero santiguándose»²⁹. Una comisión oficial rebajada en sus dignidades es un estereotipo del sistema de imágenes de la comicidad festiva popular y esta acotación al evocarlo sitúa de lleno al entremés en la órbita lúdica del carnaval. Este mecanismo carnavalesco en torno a la caracterización del comisario se realiza primero por el lado onomástico, miser Palomo, que en germanía significa necio o simple; después, por el de la cuchufleta carnavalesca, que origina la interacción con el Mesonero en un latín macarrónico³⁰:

PALOMO	Comodabuntur (<i>Siéntase.</i>) Ego mecum sentire.
MESONERO	Poco a poco, que si en latín vuesa merced se sienta, se nos caerá la casa en buen romance.

Y para completar la pintura, por la prominente barriga de Palomo, atributo icónico de la fiesta, homenaje al exceso de comida y bebida y, por extensión, a lo inferior corporal.

Un procedimiento carnavalesco más se aprecia en estos tres entremeses cuando los agentes oficiales de estas comisiones encargados de la depuración se encuentran ellos mismos, a poco que se examinen por tipos verdaderamente centrados y normativos, en la condición de ser depurados. Este proceso solo se concluye explícitamente en *El hospital de los podridos*. El mecanismo de reversibilidad, tan recurrentemente carnavalesco, como nos mostró Maurice Molho³¹, produce la inversión de funciones entre las posiciones de los evaluadores y evaluados, generando de este modo un rebajamiento ridículo, una simbólica cascada final de destronamientos bufos y la regresión hacia el punto cero de la posición evaluadora, que queda vacío. ¿Qué nos viene a decir, a fin de cuentas, el entremés del hospital,

29. Hurtado de Mendoza, *El examinador miser Palomo*, 2009, p. 151.

30. Como registra en la nota 5 la edición de Celsa García Valdés e Ignacio Arellano, 2009, p.152.

31. Molho, 1976.

sino que nadie se encuentra ni debe encontrarse en la autoritaria posición de juzgar a quienes presentan comportamientos extravagantes? Con esto, el mensaje de la ingeniería social para pulir los caracteres antisociales o hiperbólicos se diluye en *El hospital de los podridos*, pudiendo afirmarse incluso que, al invertirse las posiciones, se defiende lo contrario, como se comprueba con el recado final de los versos del baile:

No se pudra nadie
de lo que los otros hacen.
Pues que toda vuestra vida
es como juego de naipes,
donde todas son figuras,
y el mejor, mejor lo hace,
dejemos a cada uno
viva en la ley que gustare,
aunque su vida juzguemos
a Ginebra semejante³².

De los tres entremeses el que más se aleja del espíritu subversivo del carnaval utópico y se alinea con los efectos utilitarios de una censura normativa es *El comisario de figuras*. En este, la energía de la fiesta, despreocupada con una finalidad constructiva, se ve superada por la tentación de apuntar un mensaje edificante y, entre burlas y veras, subrayarlo. Se realiza de manera más directa y sin las compensaciones de la comicidad festiva apreciadas en *El examinador miser Palomo* y en *El hospital*. Primero, porque la comisión oficial, compuesta por el Comisario y su Huésped, está menos rebajada en su iconicidad festiva, comporta menos ridiculización de sus tipos y la saturación de la imitación paródica, más marcada en los otros dos entremeses, en este se atenúa. Dice la acotación inicial: «Salió el Comisario con vara alta y una ropa negra, herreruelo encima y gorra al uso, de terciopelo y su Huesped»³³. Disminuye la intensificación carnavalesca en el ámbito de la didascalia, donde se decretan y autentifican los aspectos relevantes del mundo representado. Evidentemente, el texto teatral pasa siempre por un actor o actriz que puede aportar los rasgos fisionómicos, prosódicos, gestuales y cinéticos ausentes en la acotación y orientarlos en una dirección intensificadora o en la contraria del proceso de caracterización carnavalesco. Pero aquí observamos únicamente los índices textuales de la teatralidad para medir la gradación carnavalesca. El principal de los rasgos anticarnavalescos de este entremés se encuentra en las significativas palabras del Comisario al entrar en escena:

COMISARIO	Es esta comisión, huésped amigo, del Nuncio de Toledo despachada para ser con rigor ejecutada. Abunda el golfo desta corte insigne de tanta sabandija en sus honduras, que he venido a limpialla de figuras.
-----------	---

32. Anónimo, *El hospital de los podridos*, p. 63.

33. Castillo Solórzano, *El comisario de figuras*, p. 171.

Yo salí a petición de los discretos
que se pudren de verlas, y a su costa
quitaré de Madrid esta langosta³⁴.

Este Comisario encarna un *dramatis personae* al servicio de una autoridad eclesiástica que aboga en causa de un personaje ausente, el discreto, tomado como modelo de corrección, buen gusto, cortesanía y disciplina. Se deduce de las primeras palabras que el grupo de los discretos solicitan al Nuncio de Toledo una comisión para limpiar la Corte de sabandijas y recluirlas en un hospicio para locos. No hace falta insistir en la importancia para el carnaval de su emblemático protagonista, el loco. Pretender encerrarlo o menoscabar su libertad supone decretar el acta de defunción de la fiesta. De ahí que el Comisario de figuras, y también miser Palomo, se emparenten con el aguafiestas, que adopta diferentes ropajes, casi todos adustos y solemnes, pero que en este caso es solo risible, simbolizando el histórico enemigo del carnaval³⁵. Hay en este entremés una mención directa a la punición que merecen las extravagantes figuras:

COMISARIO	Yo imagino que en nada diferencia un hombre de figura acreditado a otro en la locura confirmado, y el castigarle por aqueste vicio es de mi comisión el ejercicio ³⁶ .
-----------	---

La sátira burlesca se ceba en las actitudes y conductas de los tipos que desfilan en *El comisario de figuras*, las censura y defenestra propiciando una comicidad represora sin establecer otro mecanismo de compensación que restituya y celebre otros aspectos, como ridiculizar a quien las juzga y condena, por ejemplo; en consecuencia, la risa ambivalente derivada de la alegría festiva y popular, que contiene polarizados elementos positivos y negativos, que idealiza y rebaja, ensalza y humilla, y que se expresa paradigmáticamente en obras como el *Quijote*, se sustituye por una comicidad de dirección única, orientada a pulsar exclusivamente el aspecto negativo de las figuras y a diseminar el repudio de sus manías carnavalescas.

Es cierto que introducir figuras para revistarlas en el desfile entremesil recuerda una acción bufa de la justicia, el burlesco interrogatorio de un juez o de un tribunal inquisitorial, pero no llega a constituirse propiamente como una inversión ni a ejercer como parodia del funcionamiento de estas instituciones. La referencia es

34. Castillo Solórzano, *El comisario de figuras*, vv. 1-10.

35. Bajtin alude en diversos pasajes a los aguafiestas, como «representantes del mundo viejo y de las concepciones agonizantes, seres que no saben reír; hipócritas, calumniadores y defensores de las tinieblas» (2003, p. 134). Los acusa de denunciar y perseguir la verdad: «son tan hoscos y serios, no saben ni quieren reír; sus discursos son imponentes, acusan a sus enemigos personales de ser enemigos de la verdad eterna, y los amenazan con la muerte eterna» (p. 173). También James Iffland, siguiendo la dirección que apunta Bajtin, ve en esta figura un elemento característico de la fiesta que provoca en ella una evidente tensión. Describe al clérigo del palacio de los duques, en el *Quijote*, como un aguafiestas, un ser «netamente cuaresmal» que «condena todo aquello que incita a la risa» (1999, pp. 444-446).

36. Castillo Solórzano, *El comisario de figuras*, vv. 13-16.

demasiado vaga; su enunciador bloquea el potencial satírico de devaluar lo superior, respetable, solemne u oficial. Esta posibilidad se encuentra cercenada por los límites que el género entremesil impone, «porque entremés de rey jamás se ha visto»³⁷. La restricción, que vincula el entremés, al igual que otros géneros, con un pacto enunciativo convergente entre decoro y verosimilitud, lo separa de la utópica visión carnavalesca idealizada por Bajtin, lo que no quiere decir que no pervivan elementos festivos y lúdicos, sino que el objeto de la burla no tendrá como finalidad parodiar lo oficial, lo serio, lo respetable, lo noble y lo elevado, sino mofarse de figuras que no representan nada de esto ni logran asimilarse a estos estados con adecuación y dignidad, criticando en unos casos todo impulso arribista: a quien no llega a ser y lo aparenta, a quien no tiene y simula tener, a quien sin derecho aspira a lo que no debe, a quien alardea de méritos sin merecerlos, de títulos, de linaje, de atributos y cualidades, como en *La castañera*, otro juguete de revista de figuras, con el que Castillo Solórzano desenmascara impostores hasta desenmascarar a la impostora que degrada la vida de la corte; y, en otros, a mofarse del desvío de conductas que se apartan de un ideal normativo representado por el concepto de discreción, tomando como objeto de burla lo amanerado, disimulado, pomposo, ridículo, idiota y falso.

Como se ve, procedimientos carnavalescos se hallan presentes en los tres entremeses. Se busca lo cómico rebajando el objeto de la burla para advertir sobre algo digno de tomarse en consideración; se diagnostican, de paso, con agudeza satírica, relaciones interpersonales tóxicas, apuntando defectos y pretensiones infatuadas de agentes arrogantes y de imbéciles sociales. En medio de la jocosería, los entremeses ridiculizan manías del comportamiento y humores del carácter, convertidos en ligeros problemas de convivencia. Pero la burla y las características temáticas de la carnavalización divergen del espíritu apuntado por Bajtin «de atentar contra lo establecido y sus representantes», como divergen también de lo apreciado por Asensio, de regocijarse con «la estupidez, la lubricidad y la astucia de los apetitos»³⁸. El regocijo alegre se atempera con la tentación edificante de contribuir a la respetable causa del disciplinamiento social, lo que nos hace dirigir nuevamente la atención a la pregunta del comienzo: ¿son subversivas las formas carnavalescas del entremés de revista de figuras cuando en ellas se advierte el propósito de algún tipo de censura moral? La codificación cómica de aspectos carnavalescos, por un lado, y de censores, por otro, los agrega una orientación proveyéndolos de un uso práctico y de provecho para la república, por lo que no parecen ser estrictamente «vacaciones morales»³⁹ ni regocijos exentos de provecho, sino un producto cultural de pragmática utilidad ciudadana, con contornos y perfiles ideológicos que responden a propósitos e intereses específicos de cada autor. Al llegar a los entremeses de figuras, la evolución del género habría dado un giro, orientándose en esta dirección.

Con el examen de estos tres entremeses parece haber sido posible constatar que el modo como los aspectos carnavalescos se representan es graduable. *El*

37. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 73.

38. Asensio, 1971, p. 108.

39. Asensio, 1971, p. 35.

hospital de los podridos es el más afinado con el aire liberador y utópico del carnaval, por la reversibilidad final entre evaluadores y evaluados; le sigue *El examinador miser Palomo* por las intensificaciones de sus imágenes icónicas y las interferencias que la risa degradadora de los representantes oficiales ocasionan con el propósito de la depuración de conductas extravagantes; *El comisario de figuras* es el que más se aleja del espíritu irreverente del carnaval y se acerca a los propósitos de la sátira costumbrista, concentrada en la denuncia y punición de las taras individuales e, indirectamente, por tanto, al servicio de una política para la represión del comportamiento disonante.

El consciente cálculo de autor y el control de su mensaje, al envolverse con la indumentaria del carnaval, la caricatura y el humor, atenúan lo serio e impiden su fijación, pero el mensaje censor gravita sin evaporarse en medio de una adulterada y sospechosa risa festiva que culminará con la respuesta del público jubiloso. El mecanismo carnavalesco, como principio de creación, estímulo de obras y posteriormente de técnica de análisis literario, subversivo de toda una cosmovisión del mundo en el modelo canónico de Rabelais desarrollado por Bajtin, experimenta modificaciones en el transcurso de su historia, introduce innovaciones en géneros como el entremés a partir de la segunda década del siglo xvii con las que merma su potencial de crítica originario o, por lo menos, lo orienta en una dirección que ya no es ni popular ni subversiva sino cooperadora de los instrumentos del gobierno y del modelo que instauran quienes mejor lo representan. Vigente y con fuerza aún en autores como Cervantes, se invierte indiscutiblemente su propósito, por ejemplo, en la recalitrante reacción anticarnavalesca del fingido y tordesillesco autor del *Quijote* apócrifo, donde desaparece todo rastro de humorismo y se hace patente solo una comicidad cruel, degradante y de dudosa gracia. El entremés de revista de figuras, sobre todo el comentado de Alonso Castillo Solórzano, se reorienta y deja de ser un vehículo que imita la concepción del mundo de la cultura popular, entre otras razones porque quién pretende representarla parece tener algún problema de identificación con ella, y se convierte en un instrumento que fusiona lo risible con la útil crítica de costumbres.

El entremés, así como otros géneros del teatro breve áureo, compartieron con las comedias el espacio profesional de los corrales a finales del siglo xvi, formando ya una consolidada mediación estético-literaria⁴⁰. Se trata de un género dinámico que adquirirá trazos cada vez más estables hasta consolidarse con unos rasgos propios y definidos; un producto cultural autónomo, separado ya de su matriz folclórica, también de la fiesta del Corpus y de sus incisivos procesionales, e integrado con funciones precisas en el espectáculo total de la fiesta barroca. A partir de aquí, la conciencia técnica de la elaboración de los textos con unas prácticas escénicas consolidadas y profesionales, y la seguridad de haber superado problemas estéticos y textuales de generaciones anteriores, es patente el salto de los pasos de Rueda a los entremeses de Cervantes, permite a los entremesistas áureos concentrarse en otros aspectos y separarse de la evocación del espíritu saturnal y carna-

40. Arróniz dató la primera puesta en escena profesional «de 1570 en adelante, años en los que se consolidan los teatros permanentes» (1977, p. 170).

valesco, reorientando sus procedimientos paródicos, burlescos y satíricos hacia un modelo de ciudadanía ideal o, por lo menos, censor de sus aspectos estridentes y usos groseros, que acaba tornándose un vehículo de crítica social pero no necesariamente atentatorio contra el orden político.

Si la primera modernidad está marcada por un incipiente proceso de secularización, en el sentido dado por Blumenberg⁴¹, de pérdida de sustancia del mundo y de la experiencia trascendente del sujeto en ese mundo, que se desconecta de lo sagrado a una velocidad importante, no es de extrañar que los lenguajes miméticos que registran esa experiencia y la transponen, ajusten sus mecanismos de representación conforme a ese proceso y devuelvan en sus imágenes y concepciones vitales indicios de ese vaciado. Bruce W. Wardropper ya había percibido que Calderón estaría dando inequívocas señales de ese malestar al defender su tesis de que «la reducción de lo trascendente a la rutina diaria es lo que suministra a Calderón la base de sus comedias de capa y espada»⁴². En este sentido, el viejo carnaval sincretista, que absorbió en la esfera de la vida cristiana restos de paganismo, tendría un germinal elemento trascendente que se habría ido extinguiendo con el tiempo y que poderosas sensibilidades artísticas como las de Rabelais o Cervantes, haciéndose eco de las ruinas de la cosmovisión medieval del mundo, habrían transmitido algunas de sus residuales evocaciones en forma paródica y burlesca. Dichos restos no tardarían en ser depurados por las conciencias artísticas de generaciones posteriores, con la ayuda de la amnesia necesaria que acompaña al moderno concepto de progreso.

En el momento en que estos entremeses ya se perciben enteramente como una mediación de manifestaciones festivas y como una actividad artística oriunda del dominio de la cultura letrada, será una opción autoral condensar mucho o poco de la proteiforme expresión colectiva del carnaval, capturar mucho o poco de su aroma y energía, así como de domesticar sus impulsos incómodos, obscenos, violentos y transgresores; en consecuencia, la matriz de lo bajo corporal y de su viejo simbolismo tenderá a aparecer más eufemísticamente refinada, cuando no evitada o reducida a una simple caricatura. Ese gradual proceso de deshidratación de lo trascendente de lo bajo corporal y su simbolismo milenario parece acelerarse en el siglo xvii: comenzaría con la separación del entremés parateatral y paraliterario hasta llegar al entremés plenamente codificado y maduro, exhibido en teatros permanentes y elaborado por un único individuo. Semejante al proceso que comienza a segregar el ámbito productivo de la cultura popular, de carácter colectivo, anónimo, oral, gestual, cinético y efímero; de las actividades de la cultura letrada, impulsadas por el dominio técnico de individuos sobre lenguajes artísticos, con la palabra escrita como soporte de una tecnología de representación social poderosa y duradera. Aquí estarían ya los entremesistas del xvii, filtrando el componente carnavalesco y festivo de la cultura popular con conciencia plena de su función como mediadores, del impacto de su ingenio en la corte y con el ojo puesto en sus expectativas de movilidad social ascendente.

41. Blumenberg, 2008, pp. 13-61.

42. Wardropper, 1983, p. 698.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *El hospital de los podridos*, en *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003.
- Blumenberg, Hans, *La legitimación de la edad moderna*, Valencia, Pretextos, 2008.
- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Alianza, Madrid, 2006.
- Castillo Solórzano, Alonso, *El comisario de figuras*, en *Teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Penguin, 2016.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, disponible en <<https://archive.org/details/coleccindeentr0101cotauoft/page/n9>>.
- Cros, Edmond, *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Madrid, Cupsa, 1980.
- De la Granja, Agustín, «El entremés y la fiesta del Corpus», *Criticón*, 42, 1988, pp. 139-153.
- Emerson, Caryl, *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*, Río de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.
- Huerta Calvo, Javier, «Por una recuperación de la dramaturgia del primer Siglo de Oro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, 1982, pp. 165-171.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *El examinador miser Palomo*, en *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés Madrid, Austral, 2009.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Madroñal, Abraham, «Moralidad e ideario en los entremeses del xvii. Las obras de censura moral», *El escritor y la escena*, 7, 1999, pp. 149-158.
- Martínez Millán, José, *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, vol. 1, ed. José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, Madrid, Fundación Mapfre, 2005.
- Molho, Mauricio, *Cervantes, raíces folclóricas*, Madrid, Gredos, 1976.

- Redondo, Agustín, «Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, tome 80, 1-2, 1978, pp. 39-70.
- Vega y Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Villacañas, José Luis, *Freud lee el «Quijote»*, Madrid, La huerta grande, 2017.
- Wardropper, Bruce, «El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 697-706.