

**EL ENTREMÉS, ESPACIO PARA LA
TRANSGRESIÓN. LOS DISPARATES DE
LA INFANTA PALANCONA**

ROSA NAVARRO DURÁN
Universidad de Barcelona

Quisiera presentarles una breve escena. El emperador Carlomagno está hablando con Valdovinos. Les cedo a ellos la palabra:

Emperador

¿Qué, en efecto, Valdovinos,
qué responde aqueso moro,
que por ningunos caminos
la dará?

Valdovinos

Como un toro
responde mil desatinos.
Dice que no la ha de dar,
mas con un moro casalla.

Emperador

No sé yo con qué toalla
mi honra se ha de limpiar.

Valdovinos

Pues, mi señor, refugalla
con sangre de aquestos perros.
Haz, señor, tocar cencerros
y muévele al mundo guerra;
que se estremezca la sierra
y tiemblen de ti los cerros.

Emperador

¡Malhaya mis barbas canas
y manta que me cobija

tejida con tantas lanas,
que yo fuera por mi hija
a no tener almorranas!

Valdovinos

Bien te oye don Gaiferos,
que tablas jugando está¹.

Aunque no hayan identificado el diálogo del *Entremés de Melisendra* (que se imprime en Valladolid en 1609 en la *Primera parte de las comedias de Lope*), han reconocido a los personajes del romancero, y su lengua les indica el género al que pertenece el diálogo: este registro sólo puede pertenecer a un entremés o a una comedia burlesca. La parodia, la burla desmitificadora lleva a la risa a partir del recuerdo de una historia conocida.

Este breve espacio entre acto y acto de comedia, donde se fue acomodando el entremés - habitualmente entre el primero y el segundo-, se llenaba de transgresiones. No había límite para la burla ni cortapisas para las alusiones escatológicas o sexuales, pero tampoco freno a la fantasía. Eugenio Asensio ya indicó cómo en ellos «la acción da corporeidad a las más desenfundadas invenciones» y menciona metamorfosis usuales en el teatro burlesco: «Los tres enamorados de la señora Godoy se transforman mediante la gesticulación -el lacayo y el corchete en fuelles de Flandes, el licenciado en yunque- para escapar a la venganza del marido, herrero simple que acepta el trueque y, sin reconocerlos, sopla y martilla con ellos»². Todo es posible si al relatar hechos inverosímiles se consigue la risa. La parodia puede incluso saltar los límites y abandonar su modelo, que se limita a servir de engarce de situaciones disparatadas. Como sigue diciendo Eugenio Asensio: «El entremés acepta alegremente el caos del mundo, ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas. Si hay moralidad es accesoria e implícita»³. Se ha relacionado el género con el Carnaval, en donde se entroniza «el mundo al revés»⁴. En una sociedad atenazada por unas normas de conducta, ver en los intersticios de un espectáculo que seguía subrayando tales normas, a unos personajes caricaturescos que hacían caso omiso de ellas y que exhibían con desparpajo su desenfreno y amoralidad, sería un evidente desahogo placentero. Como en todo, el problema estaba en sus límites; en caer en el mal gusto o en construir fantasías tan alejadas de un asidero verosímil que acabarían siendo aburridos fuegos de artificio.

¹*Entremés primero: de Melisendra*, en E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid, Bailly/ Bailliére, 1911, I, n° 25, pp. 107-108.

²Es un entremés anónimo y sin título que publica Cotarelo, n° 12: E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 32.

³*Ibid.*, p. 39.

⁴E. Asensio dice que «en la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario», *Itinerario del entremés*, p. 20. Javier Huerta habla del entremés como «paradigma del género bufonesco» y del bufón como «rey del 'mundo al revés'», «Stultifera et festiva navis (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», *NRFH*, XXXIV (1985-1986), p. 695 y 696. Y al mencionar la presencia del lenguaje oral de la época en el entremés, el propio Javier Huerta afirma: «Es en este orden, creo, donde mejor se aprecia la vocación transgresora e iconoclasta del género», «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, VII (1988), p. 109.

En el entremés de *Melisendra* (con algunos de cuyos versos abría mi exposición), el autor y recorro de nuevo a Asensio- «mantiene la aventura y los personajes, cáscara sin meollo, rebajándolos mediante circunstancias por él inventadas y chocarrerías verbales, al nivel de pícaros. No retrocede ante la bufonada o la voz de jerga [...] *Melisendra* inaugura en España el teatro burlesco, intensamente cultivado en la corte de Felipe IV en las comedias de disparates o comedias de repente»⁵. Las comedias burlescas o de disparates son parodias de asuntos conocidos - sólo así es posible la parodia-. Frédéric Serralta señala los temas: «Pueden ser asuntos mitológicos y ovidianos [...], sacados del romancero tradicional [...], de tradiciones más o menos apócrifas [...] Casi siempre existen sobre el mismo tema obras teatrales anteriores en las cuales se apoya el autor de la comedia burlesca, pero en la mayoría de los casos esas obras no son creaciones propiamente dichas, sino que también tienen un respaldo tradicional»⁶. Son mucho más breves que las comedias que le sirven de punto de partida porque el interés no puede sostenerse largamente desde la incoherencia que las caracteriza y que se controla sólo desde el mínimo argumento que mantienen en la parodia para que ésta se reconozca como tal. Como dice Serralta: «El mero hecho de que se trate de una comedia burlesca justifica, pues, de antemano que la acción, la psicología, los personajes, las situaciones, el lenguaje, todo resulte ilógico, irracional, *disparatado*»⁷. La comedia burlesca confluye con el entremés -al que se acerca con su brevedad- o, diría más, se funde con él en la ridiculización de los valores establecidos, así lo subraya también Serralta: «Todos los valores contemporáneos, sociales, históricos, religiosos, dramáticos, aparecen negados a todos los niveles por los personajes y las situaciones del género»⁸. El estudioso intenta establecer unas fechas límite de este tipo de obras: «la primera conocida es 1625 (representación de una comedia hoy desaparecida de A. Hurtado de Mendoza, Quevedo y Mateo Montero; y la última es 1679 (edición de *Durandarte y Belerma* y de *Los siete infantes de Lara*, en la Parte XLV)»⁹.

LA INFANTA PALANCONA, DE FÉLIX PERSIO, BERTISO

Entre estos dos géneros, la comedia de disparates y el entremés burlesco, se sitúa una obrita que se atribuyó a Quevedo y que no hace muchos años se representó todavía bajo la protección de su autoría: *La infanta Palancona, entremés gracioso, escrito en disparates*, como reza el epígrafe al ser impresa en *Entremeses nuevos de diversos autores*, en Zaragoza, por Pedro Lanaja, en 1640. Unos años antes, en 1631, se había incluido en la segunda edición de *Comedias portuguesas feitas pello excellente poeta Symao Machado* (Lisboa, Antonio Álvarez), donde se añadían «dous entremeses e quatro loas famosas». Uno de estos entremeses es el *Entremés famoso de la infanta Palancona*, que aparece «en forma de comedia, con primera y segunda y tercera parte». En la edición de 1640 figura el nombre de su autor: Félix Persio Bertiso y, dada su escasa fama, la atribución debe ser cierta.

⁵Ibid., pp. 72-73.

⁶«La comedia burlesca: datos y orientaciones», *Risa y sociedad*, París, CNRS, 1989, p. 101.

⁷Ibid., p. 102.

⁸Ibid., p. 105.

⁹Ibid., p. 100. Los datos de la representación de la obra perdida figuran en *Noticias de Madrid. 1621-1627*, edición de A. González Palencia, Madrid, 1942, p. 122.

Félix Persio -*Bertiso* fue su nombre literario- fue un poeta menor sevillano, del que se conservan obras impresas en dos pliegos sueltos. Uno de ellos, editado en 1654, contiene la *Segunda parte de la vida del pícaro*¹⁰. Poema antiheroico que ofrece la relación de las tropas de un ejército picaresco que se prepara para «la jornada de la Almadraza» cuyo fin es el hurto de los atunes; su capitán, Alcaparrilla, «gran maestro de garduños», los arenga para la «conquista de Túnez»; es decir, les da instrucciones para robar los atunes de las almadrabas de Zahara, cuyo monopolio tenían los duques de Medina Sidonia. Las instrucciones sobre cómo camuflar los atunes pescados para venderlos «a buen precio» formarán un «romance segundo»; los «tampantojos» y «embelecós» picarescos -tomo del romance los sustantivos- tienen indudable gracia.

En otro pliego suelto, publicado por Edward M. Wilson, se conservan ocho poemitas navideños de Félix Persio; cuatro romances, una ensalada, unas endechas, una «letra guinea» y una «letrilla graciosa de disparates» forman *La Harpa de Belén*, impresa en Sevilla en 1677. Son un ejemplo de la vulgarización del Nacimiento de Cristo y de los misterios divinos con una visión humorística e ingenua de lo religioso. En la «letrilla graciosa de disparates», desfilan delante del Niño una serie de personajes absurdos que le ofrecen dones igualmente disparatados. Comienza con figuras de las procesiones sevillanas (la Tarasca, los seises, los gigantones), pero se le añaden en el desfile caótico personificaciones como «un primo de la Chacona», «el Escorial» o «la rueda de la fortuna», totalmente dentro del género de los disparates:

Entró luego en el Portal
la rueda de la fortuna,
con los niños de la cuna
en escabeche y en sal.
Luego entró el Escorial
con un mico de la mano;
y una abuela de Trajano,
viendo al Niño, blanco y rojo,
por no hacerle mal de ojo,
dio en brincaño
y santiguarlo;
y al proviso
cuando quiso

¹⁰ Lo publicó F. Rodríguez Marín en «La Segunda parte de la Vida del Pícaro, con algunas noticias de su autor». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVIII (1908), pp. 60-74. Astrana Marín, en su edición de las *Obras completas* de Quevedo, dice haber visto un pliego con la primera parte de esta *Segunda parte de la vida del pícaro*: «La vida del pícaro, primera parte. Pintura y descripción de su talle, facciones y vestidos... Por Félix Persio Bertiso, hijo de Sevilla, Madrid, María de Quiñones, 1650», Madrid, Aguilar, 1932, p. 1476. Edward M. Wilson describe dos pliegos sueltos que contienen la *Segunda parte*, impresos en Sevilla en 1674 y 1682: «Samuel Pepys's Spanish Chap-books. Part II», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 3 (1956), pp. 258-59. Vid. mi estudio *Poemas inéditos de Félix Persio, «Bertiso»*, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pp. 13-54.

la contrecha
 hechir la mano derecha
 de granzones
 para echar las bendiciones,
 un dedo se le cayó;
 mas luego se le pegó
 un gitano con ceniza-
 que reventaba la gente de risa¹¹.

Publiqué una serie de poemas inéditos de Félix Persio que se encontraban en un códice facticio sevillano de principios del siglo XVII, el ms. 3.857 del CSIC: sonetos, un romancero pastoril (con Bertiso y Narfisa como protagonistas), una canción fúnebre a la muerte de Rosarda y seguidillas glosadas¹². Gracias a fray Pedro Beltrán, autor de *La Caridad Guzmaná*, poema que describe la fiesta que en honor de la Virgen de la Caridad se celebró en Sanlúcar de Barrameda en agosto de 1612, sabemos que participó en ella Bertiso y que ganó «nueve premios»:

De las liras y sonetos,
 décimas, quintas, tercetos,
 canciones y odas que hizo,
 nueve premios dio a Bertizo
 el valor de sus concetos¹³.

Este poeta menor sevillano es el autor del *Entremés famoso de la infanta Palancona*, que figura en el catálogo del teatro de Quevedo de Aureliano Fernández Guerra con el nº 18. Cayetano Alberto de la Barrera dice que fue impreso por primera vez en Madrid, por Bernardino de Guzmán, en 1625, en cuatro hojas en 4º, sin nombre de autor¹⁴. Fernández Guerra, el propio C.A. de la Barrera y Florencio Janer, que lo incluyó en el último tomo de las *Obras* de Quevedo (BAE, LXIX), dieron por sentado que el entremés era del gran poeta¹⁵. Janer edita la versión de *La*

¹¹Edward M. Wilson, «Félix Persio Bertiso's *La Harpa de Belén*», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 2 (1955), pp. 133-34.

¹²En el citado estudio *Poemas inéditos de Félix Persio*, «Bertiso», pp. 199-337.

¹³F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., 1907, p. 242.

¹⁴Sólo he conseguido el texto editado en 1640, en los *Entremeses nuevos de diversos autores* (Biblioteca Nacional R/18580) y el de las *Comedias portuguesas* de Symao Machado de 1631 (Biblioteca Nacional R/18464), que tiene numerosas variantes; en la tercera edición de estas *Comedias*, sigue figurando el entremés sin variantes: Lisboa, Antonio Pedrozo Gafrán, 1706, pp. 196-204 (Biblioteca Nacional R/12780).

¹⁵C.A. de la Barrera señala dos nuevas piezas «dramáticas a lo divino» de Félix Persio: «*La peregrina del cielo. Comedia citada por Fajardo y otros índices como impresa bajo el nombre de Félix Persio. Auto del Nacimiento de Christo Nuestro Señor y restauración del género humano*. Por Félix Persio Bertiso. Personas: Bertiso, pastor; Ardenio, filósofo pastor; Felinaro, pastor; los tres Reyes Magos; un ángel. Al fin: Loa nueva *Al Nacimiento*, que podrá ser de diverso autor. Impresión suelta, sin lugar ni año, s. XVII», *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español*, Madrid, Impr. Rivadeneyra, 1860; ed. facsímil, Gredos, 1969, p. 303.

infanta Palancona dividida en tres jornadas, y al final del volumen incorpora el texto de los *Entremeses nuevos de diversos autores*, debido a sus numerosísimas variantes¹⁶.

La Harpa de Belén nos muestra a un Félix Persio que funde el asunto religioso con el género de los disparates. Y desde los disparates debe leerse *La infanta Palancona*, cuyo argumento resume así Cotarelo: «En estilo y lenguaje llenos de incongruencias y disparates, aunque de poco chiste, solicitan el casamiento con la infanta Palancona, hija del rey Azofeifo, un emperador de Babilonia y un rey de Motril, que por ella combaten en caballos de caña, y, al fin, la lleva el de Motril por haberla echado a suertes de naipes el padre de la doncella»¹⁷.

Los límites indefinidos entre géneros -aquí entremés y comedia burlesca- y la presencia de un procedimiento lingüístico -los disparates- en distintos géneros literarios son las dos constataciones que quiero subrayar. Antes de comentar la obra de Félix Persio para ver cómo los disparates encajan perfectamente en ese espacio de transgresión que es el entremés -o una breve comedia burlesca-, voy a detenerme en las variedades de disparates. Blanca Perinián en su *Poeta ludens* destacaba como «invariante del género, o como índice de su constitución en sistema, o como dominante entre sus otros elementos constitutivos, su carácter de negación programática de un contenido mediante la producción de continuas transgresiones semánticas y la violación de toda norma lógico-asociativa bajo el ostentado aspecto externo de normal producto lírico»¹⁸.

LOS DISPARATES Y SUS CLASES

El disparate o «hecho fuera de propósito y razón» -según el *Diccionario de Autoridades*-, palabra que Covarrubias une a «dispar, por no tener paridad ni igualdad con la razón», se caracteriza, en efecto, por su falta de sentido, por tener un enunciado absurdo. Blanca Perinián establece niveles en la «densidad de las anulaciones de sentido» y distingue una serie de gradaciones entre el grado «saturado» del disparate, «caracterizado por su densidad de anulaciones en todos los niveles» y «otro tipo de *disparates* concomitantes; es el más lindero de la parodia *tout court* [y reaparece el género de la parodia] y podrá incluir textos sin aparentes anulaciones de sentido»¹⁹. Con este alejamiento del núcleo esencial que define el disparate, puede incluir otros géneros como adivinanzas, enigmas o algunos chistes; el problema reside en que puedan reconocerse como tales disparates.

M. Chevalier y R. Jammes distinguen entre la *perogrullada*, con tautologías burlescas, y el *disparate*, ilógico: «Dans le premier cas, l'esprit reste en deçà du domaine rationnel; dans le

¹⁶Francisco de Quevedo, *Obras*, ed. de Florencio Janer, BAE, LXIX, p. 508-14 y 583-89. La transcripción de la obra tiene numerosas erratas.

¹⁷*Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas*, p. LXIII. Cambia su adscripción a un género: «El entremés de la *Infanta Palancona* no lo es, sino una comedia burlesca por el estilo de las que se representaron, a veces improvisadas, ante Felipe IV [...] Si existe, como dice Fernández-Guerra, una edición de esta pieza de Madrid, 1625, será de fijo la más antigua comedia burlesca de nuestro teatro». Y niega la autoría de Quevedo: «De Quevedo no parece hallarse en el lenguaje y giros idiomáticos rastro alguno».

¹⁸*Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa Giardini edit., 1979, p. 75. El disparate puede aparecer también en prosa; así ocurre en una *Loa de disparates*, resumen de un relato disparatado, que figura entre las *Varias y selectas Poesías del Incógnito*, ms. de la primera mitad del siglo XVII, editado por Foulché-Delbos, *RH*, XXXVII (1916), pp. 251-456.

¹⁹*Ibid.*, p. 76.

second, il s'évade au delà, mais dans un cas comme dans l'autre, il se place délibérément dans le monde de l'absurde»²⁰.

El *Juizio sacado por Juan del Encina de lo más cierto de toda la Astrología* plasma el primer tipo. Todas las unidades que lo componen funcionan de modo semejante: no hacen más que repetir el mismo contenido con apariencia de revelar el futuro. La suspensión se resuelve con lo inesperado, en efecto, porque se nos profetiza lo obvio: «Según los Evangelistas, / los que estudian por saber / estudiantes han de ser»²¹.

Responde precisamente al esquema inverso del disparate: frente al absurdo, la tautología; frente a la falta de sentido, el limitarse a repetir con otras palabras lo ya dicho, aunque se presente irónicamente como «profecía». Como dice Juan del Encina:

Mas quiero, como supiere,
 declarar las profecías
 que dizen que en nuestros días
 será lo que Dios quisiere;
 porque nadie desespere,
 hasta el año de quinientos
 bivrá quien no muriere,
 será cierto lo que fuere,
 por más que corran los vientos. (vv.19-27)

A Juan del Encina se le atribuye la paternidad de los disparates, y, en efecto, éstos se popularizan a partir de los *Disparates trovados* de su *Cancionero* de 1496²². Covarrubias y Correas lo citan incorporado ya a los dichos populares. A esta fama debe su presencia en *El sueño de la muerte*, donde es personaje literario, al lado del «Rey que rabió», «el rey Perico» o «Mateo Pico», y dice: «Soy yo -dijo- el malaventurado de Juan de la Encina, que habiendo muchos años que estoy aquí, toda la vida andáis, en haciéndose un disparate o en diciéndole vosotros, diciendo: «No dijera más Juan de la Encina», «Daca los disparates de Juan de la Encina», «Malos disparates de Juan de la Encina». Habéis de saber que para hacer o decir disparates, todos los hombres son Juan de la Encina, y que este apellido de las Encinas es muy largo en cuanto a disparates»²³.

Gracias a Juan del Encina quedan así unidos bajo un mismo género dos formas contrapuestas: la tautología y el absurdo. Pero además de los *Disparates* y del *Juicio*, Juan del Encina compuso una «Almoneda trovada», que es un inventario de los bienes de un estudiante, el bachiller Babilonia, que los malbarata para ir a estudiar a Bolonia. Precisamente entre ellos, están

²⁰«Supplément aux *Coplas de disparates*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon, Bulletin Hispanique*, LXIV bis (1962), p. 366.

²¹Juan del Encina, *Obras completas*, edic. de Ana Ma. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, II, pp. 15-24, vv. 145-147.

²²R.O. Jones ha señalado, en cambio, la escasa fortuna impresa de los disparates. Vid. «Juan del Encina and Posterity», *Medieval Hispanic Studies presented to R. Hamilton*, Londres, pp. 99-106.

²³Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, edic. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, p. 341.

«unas nuevas profecías,/ que dicen que en nuestros días/ será lo que Dios quisiere»²⁴. La estructura de la almoneda es una enumeración caótica de elementos dispares. Se enlaza con los disparates por algunos elementos de esta sucesión, pero también con una serie de testamentos que convierten las mandas en enumeración²⁵. Es interesante ver cómo el sinsentido se apoya en un principio en fórmulas preexistentes, comienza con una parodia de ellas, pero se dispara, se aleja del apoyo lógico y se convierte en un simple juguete cómico. Así ocurre en la *Almoneda* de Juan del Encina. Desde la lista de libros, que es peregrina, pero coherente («y unos refranes de viejas/ y un libro de sanar potra,/ y un arte de pelar cejas...»), va a las armas disparatadas: «y un broquel barcelonés/ de cortezas de tocino/ y coraças de baldrés/ y una artesa por pavés/ y por lança un gran pepino» (vv. 32-34 y 77-81), que serán un motivo esencial en el disparate.

El paradigma del género son los *Disparates trovados* del propio Juan del Encina. La estructura enumerativa es también su esencia. Se ensartan frases hechas, términos contradictorios o sobre todo ideas, personas y cosas que nada tienen que ver, cuya asociación es, por lo insólita, absurda, y «maravilla». El elemento que ensarta el desfile es reiterativo. Juan del Encina elige un «vi venir» para introducir la enumeración, pero la primera persona observadora se elide a veces, y aparece en primer plano la acción «vista»: «Vino miércoles corvillo». Blanca Perinián habla del paradigma de la *visión*. En otros textos, la forma adoptada será la de una justa burlesca o de una *fiesta*, en término de la estudiosa, que aplica sobre todo al ciclo de las bodas de Marina y Pingarrón en Orgaz y al nacimiento de su hijo Fierabrás²⁶. Tal estructura marco es el equivalente de la almoneda y profecías, y hace posible la enumeración, que es a su vez el rasgo común de las tres composiciones de Juan del Encina que determinaron, como dice la propia Blanca Perinián, «las pautas formales del género disparate»²⁷.

Los elementos enumerados en las *profecías* responden todos a un mismo procedimiento, como vimos: la resolución del supuesto pronóstico es lo contenido en la misma pregunta. Los elementos acumulados caóticamente en la *almoneda* crean el desorden por sí mismos, sólo de forma esporádica se convierten en objetos disparatados por sus características. Así las «dos sábanas delgadas,/ de sedas de puercoespín», en las que la paradoja es destructora. En los *disparates*, la complejidad es mucho mayor. El marco puede variar. Pero lo visto o el desfile de la justa o fiesta está formado por un conjunto de seres disparatados cuya manera de presentarse, lugar que ocupan o acciones que llevan a cabo lo son también. Se personifican objetos, animales, ciudades, palabras, conceptos, actos y se unen a personajes históricos, antes de ficción. Como dice Francisco Márquez Villanueva, «una conspicua presencia de léxico eclesiástico, mezclado con ropas, comestibles, zoónimos y cachivaches es fórmula internacional y común del género»²⁸. Destacan sus disfraces: «vi venir un orinal/ puesto de pontifical», vv. 11-12; sus

²⁴Juan del Encina, *Obras completas*, edic. cit., II, pp. 1-7, vv. 25-27.

²⁵Menéndez Pelayo apuntaba que la fuente de tal procedimiento pudiera hallarse en el trovador Cerverí de Girona, en el «Testament que feu en Cerverí», que Martín de Riquer define como «conjunto de mandas humorísticas a los principales personajes de la corte» y que fecha en 1275. Vid. M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1954, III, p. 256 y Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, III, p. 1559.

²⁶*Poeta ludens*, pp. 60-61 y 64-67.

²⁷Ibid., p. 60.

²⁸«Literatura bufonesca o del «loco»», NRFH, XXXIV (1985-1986), n° 2, p. 509. Foulché-Delbosc ya unió los disparates a la *furaxie*: «les disparates semblent bien dériver de la fatrasie française, et [...] la fatrasie existait déjà au treizième siècle», «Marcel Gautier», «De quelques jeux d'esprit», I. Les *Disparates*, R.H., XXXIII (1915), p. 386. Otros estudiosos

cabalgaduras: «a Parce Michi, sin bragas,/ caballero en un gran pato», vv. 16-17; y el lugar o estuche -menguado, imposible- que los contiene: se ve venir «un obipo en un virote», v. 30.

Las acciones son «impertinentes»: lo mismo los ajos y las cebollas ordenan un convento, que viene «el buen Juan de Voto a Dios,/ muy picado en ensalada». Bailan, juegan, tañen, navegan, saltan o sólo desfilan. No hay contexto para cada una de las acciones ni nexo alguno entre ellas, ni tampoco son propias de los seres -que no lo son siempre- que las realizan. Muchas veces todo ello viene subrayado o provocado por la rima. Como la asociación de elementos es libre mientras sea absurda, la rima consonante con su fuerza arrastra vocablos y ayuda a que el juego fónico ocupe un lugar primordial. Serralta señala también este rasgo como típico de la comedia burlesca: «A veces parece que los autores se entregan junto con su público al placer puramente auditivo de saborear palabras»²⁹. Y si el nivel fónico pasa a primer plano cuando el semántico no mantiene coherencia, es lógico, por tanto, que se canten tales coplas³⁰.

Nada *dicen* estas composiciones porque lo mismo el autor puede hablar de Amadís de Gaula, Poncio Pilatos, un embudo o un hurón, aunque sigan funcionando las reglas gramaticales de la lengua. El poema acumula las incompatibilidades semánticas, la impertinencia es total. Y no existe ningún proceso metafórico que permita reducir esa desviación creada por la impertinencia. El lector u oyente no espera lo que se dice -que es poco o nada-, sino el ingenio en la asociación de términos, la sorpresa ante esa enumeración de seres y cosas dispareas que se atropellan y crean el absurdo. El objetivo es siempre la risa, donde la invasión de lo irracional e ilógico es posible. El teatro va a darle cabida en el único espacio en donde su transgresión puede admitirse: el entremés o la comedia burlesca³¹.

LA INFANTA PALACONA Y LOS DISPARATES

Los disparates pueden figurar como réplicas esporádicas de personajes cómicos en comedias, como el gracioso de *Quien bien ama tarde olvida*³². En un diálogo entre los dos criados, Tecla y Bordón, se parodia la despedida entre los amantes al marcharse él a la guerra. Bordón le ofrece traerle una serie de regalos que precisa en enumeración caótica, que se cierra con «y trescientas cosas más», característica de las más conocidas coplas de disparates³³. El contexto

posteriores como F.M. Wilson y Blanca Perinián analizarán las posibles semejanzas: E.M. Wilson y F.J. Norton, *Two Spanish Verse Chap-books*, Cambridge University Press, 1969, p. 62. Blanca Perinián, *Poesía ludens*, pp. 24-29.

²⁹«La comedia burlesca: datos y orientaciones», p. 109.

³⁰Joan Amadós dice cómo en el campo catalán todavía se cantaban a principios de siglo canciones de este tipo y destaca el hecho de que «el recitado de versos y el canto de canciones aparentemente insustanciales, sin sentido ni significado» se realice «durante el Carnaval y en ocasión de la matanza del cerdo»: «El habla sin significado y la poesía popular disparatada», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XV (1959), p. 274.

³¹Javier Huerta dice a raíz del término: «Semánticamente, *disparate* resulta palabra clave del entremés y lo será más tarde respecto de otro género teatral, la *comedia burlesca* o *comedia de disparates* -como en la época se conocía. El cúmulo de despropósitos que en estas obras ensartan los personajes-similares, *mutatis mutandis*, a los que caracterizan el teatro del absurdo- no sólo cumplen una función lúdica, sino que además significan una especie de festival de la locura»: «*Stultifera et festiva navis*. De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro», p. 705.

³²*Comedia atribuida a Lope de Vega, pero que Morley y Bruerton consideran de «autenticidad dudosa»: Cronología de la comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 546.

³³Vd. Foulché-Delbosc, «Coplas de Trescientas cosas más», *RH*, IX (1902), pp. 261-68 y *RH*, X(1903), pp. 234-35.

está presidido por la lógica, es sólo la réplica de un personaje cómico. *Melisendra*, el entremés, es una parodia porque el recuerdo de la anécdota de la que parte es manifiesto; por ejemplo, la queja de Melisendra que se pregunta, desesperada, por su Gaiferos, desembocará en la enumeración disparatada, pero no en el puro disparate porque detrás está la escena de la desesperación de la dama. Sin apoyo alguno en lo razonable, surge, en cambio, buena parte del diálogo de *La infanta Palancona*. La loa de *La infanta Palancona*, que sólo figura en la impresión de 1640, sin división de jornadas, anuncia ya el género de la obra. La presencia caótica de lugares geográficos, de acciones, se suma a los objetos inesperados en las cuartetos del romance sin sentido alguno (a veces rozan la greguería); se inicia con una perogrullada con aire de canción:

Sale una armada del puerto,
del puerto sale una armada,
porque las armadas salen,
porque salen las armadas.

Sale una armada del puerto
con banderolas y gaitas,
tremolando guardainfantes
y rimbombando alcaparras.

Surcando, pues, el mar cano,
sucede junto a la Mancha
que las nubes desde Chile
vomitan calderas de agua.

Suben las naves al cielo
haciendo cruces las gavias
y como colgajos de uvas
hilos de estrellas arrancan. [...]

Todo es gritos y sollozos,
allí venden empanadas,
acullá es Sábado Santo,
aquí juegan a las barras.[...]

Esta armada es la comedia,
y esta comedia la farsa,
y esta farsa es el autor,
y aqueste autor tiene barbas³⁴.

La obra tiene una mínima anécdota, como dije: el emperador Solano de Babilonia y el rey de Motril, Cachumba, quieren casarse con la infanta Palancona, hija del rey Azofeifo. Se retarán los dos montados en caballos de cañas sin que haya vencedor y, al final, someterán su voluntad a la decisión de Azofeifo, que resuelve rápidamente: «Es que se lleve la Infanta/ a quien quepa la espadilla», p. 28. Los naipes deciden, y le toca la espadilla al rey Cachumba, que se casa con

³⁴Sigo el texto que figura en *Entremeses nuevos de diversos autores*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1640, pp. 3-5.

Palancona. El hilo argumental se pierde casi en el continuo juego verbal del disparate. La caricatura -desde los mismos nombres- es excesiva para que exista parodia, y el absurdo aparece continuamente. Así confiesa el rey Cachumba su amor por la Infanta:

Muérome por Palancona,
 que un Rey que siempre es cochino
 pocas veces es persona.
 ¿Pensamiento, dónde vas,
 que me hurgas por detrás,
 pensamiento colorado?
 Mira que por un ducado
 tengo el alma en angarás.
 Como un dardo estoy enjuto,
 y hinchéme mi afición
 de tanto zambacañutos,
 que mi triste corazón
 desde la Pascua trae luto. (p. 7)

El diálogo entre ambos no necesita comentario, ni casi permite hacerlo:

Palancona
 Ya sale tu bella ingrata.
Rey
 ¡Oh zaranda!
Palancona
 ¡Oh arrumaco!
Rey
 Dame, besarte he la pata.
Palancona
 No gruñáis como berraco,
 ni ronquéis como alcayata.
 No me toquéis al chapín,
 que me tomaré de orín
 entre juncos y espadañas.
Rey
 Como tenéis malas mañas,
 os vais para puerco espín.
 Yo no pretendo ser brujo
 ni quiero otra provisión,
 sino obispos y borujo,
 que a veces un motilón
 tiene almorranas y pujo.

Rey soy, no herraco burdo,
y el amor es quien respinga;
yo con tu desdén me aturdo,
por ti me haré berlinga
y por ti me haré zurdo.

Palancona

Ancho rey, no me persigas,
que te quitaré las ligas
y las mojaré en la fuente:
que quien suele tener frente
también suele comer migas.

Rey

No voy contra lo que dices;
confieso que soy pabilo
y que soy nieto de Anquises,
mas ¿cómo torcerá hilo
un rey sobre sus narices? (pp. 8-9)

Algo de lo que dicen responde a lo esperado en personajes burlescos -no en reyes, claro está- o al menos responde a una secuencia pertinente; pero, después de formulada ésta, cuando parece que se inicia el hilo de lo coherente, reaparece el absurdo. Hay prótasis que desembocan en apódosis que nada tienen que ver: «que si ella es canto,/ yo he de ser medio cuartillo»; disyuntivas que enlazan elementos dispares: «¿Estoy ciego o soy letrado?/¿soy mastín o soy prior?» se preguntará el Emperador al ver a Palancona (p.9). Y el rey de Motril, al advertir que se dan las manos la Infanta y el Emperador, enfadadísimo, ensartará disparates y se preguntará: «¿Soy cepa de olivares/ o es aquesta la feria de Molares?». Dudará: «¿Es este sueño? ¿Es pala?/ ¿Es antes de comer? ¿O es martingala?». Los apóstrofes que enumera entran de lleno en las enumeraciones caóticas:

Pajes de Santa Marta,
jímios, planctas, carne de membrillo,
parágrafos de carta,
alhucema, caciques y tomillo,
válganme en este aprieto
más de sesenta libras de hilo prieto.
Adán y otras galeras,
unto sin sal, picheles y carcoma,
gazgorro de contreras,
zaquizamí del templo de Mahoma,
en esta mi desdicha,
válgame un tarro lleno de salchicha.
¿Soy rey? ¿soy albahaca?
¿Nací del sarampión del Ajarafe?

¿Soy Cachumba? ¿Soy caca?
 ¿soy anascote? No, que soy anafe,
 y si Cachumba fuera,
 vomitara ermitaños de madera. (pp. 12-13)

Serralta señala procedimientos semejantes en *Durandarte y Belerma* o *El amor más verdadero* (impresa en 1679), en la descripción de una máscara burlesca celebrada con ocasión de una boda («Salieron diez manacordios,/ seis calderas y un clarín,/ ellas haciendo maromas/ y él mascando aljonsolín»)³⁵.

La recurrencia fónica arrastra las palabras. Da lo mismo una que otra. El Correo anuncia la llegada del rey Cachumba con un ejército muy peculiar. Lo hará repitiendo el verbo *viene*, que es elemento definidor del género, y lo es también el propio desfile:

Favor, gran rey Macedonio,
 que el rey Cachumba ha llegado
 con diez y seis combatientes,
 unos cortos y otros largos.
 Viene con él un Rey viejo
 y el infante Zambapalo,
 que el uno es convaleciente,
 y el otro, abuelo de entrambos.
 Viene un escudero bizco
 y un cabo de escuadra calvo,
 y viene el Rey que rabió,
 ciego, rezando el rosario.
 Viene un Martes pecador,
 y viene un Miércoles santo,
 y un hermano de Mahoma,
 loco de verse tan alto. (p. 16)

No faltan tampoco los espacios minúsculos que albergan a personajes. En la versión que figura en las *Comedias* de Machado, el Emperador dirá, tras reconocer su derrota: «Yo, que el mirarme es mancilla,/ seré barbón ermitaño,/ metido en una morcilla», que se transforma en «Yo, que mirarme es mancilla,/ me voy a hacer ermitaño/ y a comerme de polilla», en la impresión de Lanaja. Las numerosas variantes que ofrecen los textos se justifican plenamente por las características del género.

Las acotaciones del texto impreso por Lanaja nos presentan a los personajes «vestidos ridículamente»³⁶. Serralta señala la presencia de «la voluntad sistemática de hacer reír al públi-

³⁵Frédéric Serralta, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 311 (mayo 1976), pp. 453-4.

³⁶Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera subrayan la indicación «ridículamente» o «de ridículo» en las acotaciones de los entremeses referida al vestuario y la oponen al concepto del «decoro». Añaden: «En cierto sentido, por otra parte, el «de ridículo» apunta también a uno de los posibles procesos de transformación [...] por el cual algo normal en la vida cotidiana era

co» en las acotaciones de las comedias burlescas, y enumera algunas, que siempre contienen la palabra *ridículo*: «Siéntanse en el suelo, y los demás en asientos lo más *ridículos* que se pueda», «saca paño *ridículo*», «sale Diógenes vestido *ridículamente*»³⁷. En *La infanta Palancona*, el rey Azofeifo lleva «al cuello una sarta de pimientos», y la propia infanta Palancona, «que será el más feo de los representantes», va «con vestido ridículo, moño de esparto, valona de papel almagrado; por banda una ristra de ajos y por abanico una escoba vieja», p. 8. Son seres totalmente carnavalescos, como lo es el género en el que se inscriben sus parlamentos. Los trajes ridículos caracterizan a los personajes de las mojigangas, que se representaban también en Carnaval³⁸.

El disparate ha dejado, pues, de ser un procedimiento esporádico puesto en boca del gracioso para invadir un género y moldearlo a su medida. Precisamente lo que caracteriza a tal género, el entremés, es, en palabras de Asensio, «ir ensanchando sus dominios e invadiendo, no sólo nuevos aspectos de las ínfimas capas sociales, sino temas y personajes usurpados a los géneros literarios colindantes». Adopta el verso, llega al desfile de *figuras* exageradas, «fórmula suelta, meramente aditiva» «y al cabo de mil experiencias, [le vemos] quedarse perplejo, vacilante en la encrucijada del costumbrismo y la carnavalada sin freno de la mojiganga»³⁹.

Dentro de esa «carnavalada» -«festival de la locura» le llama con acierto Javier Huerta⁴⁰-, se encuentra el entremés de disparates o comedia burlesca, si se quiere (según se divida o no en jornadas). Se aplica sobre una mínima trama lógica la expresión ilógica. Los personajes mantienen la estructura de la acción con alguna frase con sentido y la rodean de los disparates, que es la esencia -y con ellos, la risa- de la obrata. No guardan el decoro, y se transforman por sus palabras y por sus ridículos atuendos en máscaras, en esperpentos. Pueden decir cualquier cosa en cualquier momento, incluso al final de la obra. Azofeifo sentencia:

Ya dicron fin las peleas,
hagan fiesta las Canarias,
y compren todos lampreas,
porque pongan luminarias
en tejados y azoteas.

Y el Rey añade: «Hola, paje, echa la aldaba,/ y almorcemos pepitoria». Palancona cierra con un «Aquí la historia se acaba», y el Rey añade: «Pues si se acaba la historia,/ alto, a jugar a la taba» (p. 30). *La infanta Palancona* lleva a la risa saltando los límites de la parodia. La

sometido a un proceso de deterioro que lo hacía apto para la escena del entremés»: Introducción a la ed. de Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982, p. 44.

³⁷«La comedia burlesca: datos y orientaciones», p. 107. Las acotaciones son de *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Francisco Lanini Sagredo (impresa en *Comedias nuevas escogidas...*, parte 36, 1671), I, después del v. 19.

³⁸E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, I, p. CCXCIII.

³⁹*Itinerario del entremés*, p. 248.

⁴⁰*El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, Olañeta ed., 1995, p. 148.

exageración ridícula sazonada con los continuos disparates han llenado ese espacio teatral abierto a toda transgresión, incluso a la de la lengua: el sinsentido ha campeado a sus anchas en esa pieza curiosa de un poeta sevillano, Félix Persio, adelantado en ese arte destructor que llena de abstracción -de absurdo- la escena, siempre a la búsqueda de la risa del público.

Barcelona, marzo, 1999