

12-2001

## Lo peor de ambos mundos: Dos entremeses americanos de Luis Quiñones de Benavente y Vicente Suárez de Deza

Héctor Brioso Santos  
*Universidad de Alcalá de Henares*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Brioso Santos, Héctor. (2001) "Lo peor de ambos mundos: Dos entremeses americanos de Luis Quiñones de Benavente y Vicente Suárez de Deza," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 15, pp. 227-250.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

# **LO PEOR DE AMBOS MUNDOS: DOS ENTREMESES *AMERICANOS* DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE Y VICENTE SUÁREZ DE DEZA**

Héctor Brioso Santos  
Universidad de Alcalá de Henares

El autor estudia dos ejemplos poco conocidos de entremeses con elementos americanos, la segunda parte de *El martinillo*, entremés cantado de Luis Quiñones de Benavente, fechado entre 1634 y 1635, y *Los casamientos* de Vicente Suárez de Deza y Ávila, que se supone escrito antes de 1663. En los dos casos se observa la trivialización cómica del mundo americano, en el primero a través de una alegoría que esconde algunas críticas acerca de la colonización, y en el segundo por medio de un tratamiento ridículo del personaje del indiano fingido, interesante invención de los dramaturgos de la comedia nueva.

The author of this article analyzes two little-known examples of entremeses with American ingredients, the second part of *El Martinillo*, an *entremés cantado* by Quiñones de Benavente, dated between 1634 and 1635, and *Los casamientos* by Vicente Suárez de Deza y Ávila, supposedly written before 1663. In both cases a comical trivialization of the American world can be observed, in the former piece through an allegory that conceals several critiques against colonization, and in the latter by means of a ridiculous treatment of the character of the *indiano fingido*, an interesting invention of the playwrights of the *comedia nueva*.

A lo largo de una modesta cantidad de obras teatrales, el lector moderno puede asistir a la creación de una imagen de la América contemporánea en los escenarios del XVII. Hoy bien pueden parecernos pocas, muy pocas en realidad, las piezas que más o menos certeramente colocan a las Indias Occidentales en el centro de su diana temática. Aunque estas piezas esencialmente *americanas* parezcan ser cada vez más y se hayan duplicado en el plazo de algo más de una década, como es de esperar en un género no siempre bien explorado y del que constantemente salen a nueva luz obras inéditas o que se creían perdidas, sin embargo entendemos que a sus también contados lectores actuales han de parecerles todavía muy escasas, y más aún si éstos no son especialistas en la materia de este volumen o avezados conocedores del teatro barroco español. Varias de las comedias de estas listas son piezas raras, muchas de autores poco frecuentados y casi todas muy difíciles de conseguir para el profano, como han destacado repetidamente Ruiz Ramón y Arellano<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Es evidente que la intención de Ruiz Ramón al publicar su volumen antológico *América en el teatro clásico español* de 1993 ha sido la de hacer más fácil la lectura de varias de estas obras americanas. La misma carencia y la defensa de la intención divulgadora aparecen en la correspondiente reseña de Ignacio Arellano de la obra citada de Ruiz Ramón en *Críticon*, 62 (1994) pp. 150-152. Por esta razón -suponemos- Romera Castillo se sirve del

Ya hemos explicado en nuestra introducción a este volumen la diferencia didáctica entre estas contadas piezas que hemos llamado *monográficas* y el verdadero contingente de obras de todos los subgéneros teatrales que tienen protagonistas o personajes secundarios indianos, criollos o indígenas, o que mencionan más o menos lateralmente algún elemento americano. Éstas no sólo son abrumadoramente más numerosas que aquéllas, sino que, en gran medida, nos ofrecen una visión menos estudiada hasta la fecha de la imagen de Ultramar en la literatura áurea.

Por lo mismo, frente al método seguido por Romera Castillo en su visión panorámica del género<sup>2</sup>, nos proponemos exponer aquí dos ejemplos poco conocidos de este grupo más vasto de obras con elementos americanos, dado que entendemos que la veintena larga de comedias de asunto central indiano de Lope, Tirso, Calderón, Pérez de Montalbán, Claramonte, Ávila y otros autores ya ha sido relativamente bien analizada y en varios casos antologada y editada por otros estudiosos más calificados que nosotros, e incluso vuelve a serlo, naturalmente, también en las páginas de este mismo volumen. Nuestro deseo es, precisamente, ampliar todo lo posible esa serie de comedias y autos que Ruiz Ramón ha descrito en la introducción de su conocida antología de teatro sobre América como "un gran retablo de Indias en el que se desarrolla en una formidable y contradictoria acción la gran aventura humana" (p. 70), aunque sea con retazos cómicos, según veremos en seguida.

El primer ejemplo alternativo que traemos a colación como pieza central de debate es un entremés cantado de Luis Quiñones de Benavente, la segunda parte de *El Martinillo*, fechada entre 1634 y 1635<sup>3</sup>. En esa continuación se nos presenta una reelaboración *americana* del asunto de la primera, datada por Rípodas en su antología en los años 1633-34 (p. 90n.)<sup>4</sup>. Hasta qué grado esta obrita es o

---

repertorio de Cotarelo y Mori (como aclara en p. 107). El problema es ya viejo en lo que atañe a todos los entremeses, y no sólo los de asunto indiano, naturalmente: ya se preocupó de ello Homero Serís en su libro de curiosa -y a veces reveladora- lectura *Temas de estudio de la literatura española*, Dean W. McPheeters, ed., Madrid, Castalia, 1973, p. 113.

<sup>2</sup> Su planteamiento panorámico y temático, de gran interés como catálogo elemental y como recorrido de conjunto, apunta todas las líneas básicas y los ejemplos pertinentes de las apariciones de América y lo americano: personajes, geografía, zoología, botánica y lo que este estudioso de la UNED llama "otras referencias", entre las que incluye las alusiones pasajeras a Colón, Cortés, Magallanes o las cartas de Indias. Creemos que desde su estudio se puede transitar metodológicamente hacia el nuestro, más acotado, pero coincidente en el campo de estudio principal y en un ejemplo, el entremés de Quiñones que trataremos en seguida y que Romera anota en sus pp. 114-115.

<sup>3</sup> Según Rípodas, autora de la edición que manejamos (p. 91n.). Esta estudiosa sigue a Bergman en su datación (cf. las pp. 199 y 320 del libro de ésta última). *Vid.* También Urzáiz, p. 537.

<sup>4</sup> Pero hay más: el mismo Quiñones tiene en su haber otro entremés cantado de debate alegórico-satírico sobre el mundo, titulado *La paga del mundo* y muy similar a éste. Ambas piezas tienen ingredientes comunes: la disputa de varios personajes con uno que en-

no monográfica sobre América -en el sentido que hemos dado a esta palabra en nuestra introducción a este libro- es un punto debatible, pero de lo que no cabe duda alguna es de que expone cómicamente un asunto comprendido en nuestro campo de interés.

Ahora bien, ¿por qué precisamente una pieza en apariencia tan rara que ha de buscarse en viejas colecciones del XIX o en el infaltable repertorio de don Emilio Cotarelo?<sup>5</sup> Primeramente, por su rareza, porque pertenece a esa porción mal conocida del teatro barroco sobre América. Además, los entremeses, bailes, mojigangas, etc. son las formas teatrales predilectas del público de los corrales. Que *El Martinillo*, como otras de estas obras, tuviera segunda parte prueba este último aserto. Para continuar, porque estas piececillas disparatadas constituyen quizá lo más próximo que podemos encontrar en el XVII a una total libertad creativa, mucho más difícil de hallar en otros géneros, y no dejan de ser nunca, desde luego, un producto rabiosamente actual y hasta noticioso a ratos, en el que suelen aparecer, por caso, las entonces famosas premáticas sobre los coches, las prostitutas o el lujo, o las modas y manías de cada momento.

Lo que es más interesante, esa actualidad se mezcla muchas veces con un estrato más teatral, literario o intertextual. Nuestro texto ofrece así una combinación arriesgada y rara de alegoría cómica -personajes como el Mundo Viejo o el Nuevo Mundo-, acaso emanación lejana del auto sacramental, y de los tipos habituales del género, extraídos visiblemente de la más acendrada cotidianeidad entremesil: Francisca, la tía, el yerno, el cuñado, etc. De manera que, mientras en otras piezas del género aproximadamente contemporáneas de ésta hallamos los más fáciles y socorridos indios ridículos, verdaderos o fingidos, en esta obrilla nos enfrentamos con un debate cómico y alegórico acerca de la colonización.

Las dos piezas, primera y segunda parte, adoptan el formato del debate entre *figuras* que pretenden representar a vastas categorías sociales, aunque siempre reducidas satíricamente por la habitual técnica entremesil. En la obra anterior el Martinillo era el criado listo de su amo; ahora es el sirviente nada menos que del Viejo Mundo y tiene encomendada la tarea de desembarazar la casa de su señor de todos los locos que están encerrados en ella. De ahí que estalle la polémica entre la humanidad -los locos- y los dos mundos, Viejo y Nuevo, sobre quién debe hacerse cargo del descarriado y codicioso género humano.

Como de costumbre, la aparentemente ambiciosa situación -un debate entre Europa y América-, que muy bien podría haber dado lugar, de haberse formulado en otro cauce literario, a un relevante tratado dramático sobre las consecuencias morales de la conquista (esquema que podemos imaginar en manos de un hábil erasmista del XVI), se transforma en una farsa grotesca en la que los contenidos moralizantes no desaparecen del todo, pero sí se disfrazan hábilmente. Ya lo

---

carna el mundo, la presencia del vejete (que es el Viejo Mundo en nuestro entremés *americano*) y el tono general de burla moralizante.

<sup>5</sup> Aunque es mencionada y tratada, además de por Bergman y Ripodas, por Cotarelo Valledor (p. 71), por Lobato (p. 126) y por Madroñal (1994-1995, p. 38; 1996, p. 283) en sus respectivos estudios. Está incluida también en la voluminosa tesis de Recoules de 1973 (p. 963).

dice el citado Romera Castillo: "contraposición dialéctica entre los dos mundos -el viejo, egoísta y discriminador; el nuevo, dadivoso y solidario-, junto con verdades como puños, que Quiñones de Benavente expone explícitamente y sin cortapisas de ningún tipo" (p. 115). El incipiente debate ideológico, sin embargo, se trivializa inevitablemente, pues el personaje que encierra a los locos habitantes del mundo en su universo demencial se llama Martinillo y su misión es definida como sigue por Josefa:

La triste casa del mundo  
de bote en bote está llena  
de los locos que ha metido  
Martinillo dentro della (vv. 1-4; p. 91).

Más que un entremés propiamente dicho, según hemos señalado ya, la pieza parece ser el eco burlón de un auto con algunas de sus características alegorías abstractas y simbólicas. El Mundo puede ser parte activa de una de esas piezas sacramentales y la idea de la locura de sus habitantes uno de sus temas emblemáticos. De hecho, *La nave del mercader* de Calderón, obra de importantes implicaciones americanas, es un ejemplo de esto. Sin embargo, difícilmente Martinillo, con su timbre agudo y sus ecos de gracioso popular, hubiera sido el protagonista de una situación de auto sacramental. Nuestro amigo el profesor Zugasti, en un artículo reciente, con su habitual precisión, anota sobre estos fenómenos teatrales americanos:

Mucho menos frecuente es la inclusión de estas alegorías en el teatro cómico breve (no así en las loas, de naturaleza menos cómica, donde hay numerosos ejemplos -José de Arroyo, Bances Candamo, Salazar y Torres, Zamora...- [...], pues hasta ahora sólo he detectado su presencia en el *Entremés de las fiestas de Palacio*, de Moreto (1998, p. 463).

En una acotación de *La paga del mundo* hallamos una descripción de la caracterización en escena de estos mundos burlescos:

*Sale el gracioso con un mundo que le cerca toda la cara, y detrás una máscara con barba y cabellera de viejo, y desde el cerebro hasta las piernas todo lleno de espejos, y en la espalda uno grande*<sup>6</sup>.

Semejante espantajo no puede ocultar su origen barroco: es un emblema andante, pero un emblema burlesco, una suerte de *figura* emblemática.

Estas alegorías son frecuentes en este género y en este autor. En *El Tiempo* encontramos otro ejemplo similar, con su acotación descriptiva: *Sale Borja con alas en los hombros, antojos, muletilla y otras alas en los pies, y un reloj de arena en la mano...* (Cotarelo y Mori, p. 507). Cuando no es el Tiempo, es la Muerte quien comparece con sus atributos clásicos y uno nuevo: "con vara de alguacil y

---

<sup>6</sup> En la *Colección* de Cotarelo y Mori, p. 502.

una guadaña", en otra pieza cantada de Quiñones, *La Muerte* (Cotarelo y Mori, p. 506).

Como hemos adelantado antes, en el paso de la primera parte de *El Martinillo* a la segunda se ha producido una verdadera alegorización: en un principio el vejete era el regentador de un manicomio y su criado, Martinillo, el loquero, salía a buscar parroquianos para su amo "con una campanilla y un plato", como reza la acotación (Cotarelo, p. 551). En la segunda obra el planteamiento es muy otro, pues los personajes de a pie, que representan a la humanidad, contienden con las dos alegorías citadas, el Mundo Viejo y el Nuevo Mundo. Pero en la pieza primitiva ya aparecía el típico desfile de varios hombres y mujeres, galanes y damas, que representaban a esa típica clientela ridícula de las situaciones entremesiles. Estos, que eran simples locos en la primera parte, serán las víctimas de ambos Mundos en la segunda pieza. En ésta, además, el asunto se *americaniza*, puesto que no se habla del Mundo, sino de los dos mundos, oriental y occidental, Viejo y Nuevo. La primera *indianización* del auto había sucedido ya en el XVI, en los albores del género, cuando hicieron su aparición en el *Auto de las Cortes de la Muerte* de Carvajal y Hurtado de Toledo unos indígenas americanos dirigidos por un cacique. Algo de la pieza más moderna entrevemos en ese auto primitivo, puesto que en él estos indios protestan ya por la servidumbre a que se les ha sometido por sus riquezas.

El tema de fondo de las piecillas barrocas que hemos mencionado más arriba y otras similares es, sin embargo, mucho más moderno que el asunto lascasiano manejado por Carvajal y Hurtado, pues se trata del desengaño barroco, aunque aquí se desarrolle de un modo cómico y en gran medida insustancial. Si examinamos varias obritas del mismo estilo, veremos que la alegoría suele oscilar entre dos extremos, uno más o menos serio y moralizante -la Muerte, el Mundo, la Verdad (como en el entremés homónimo de Quiñones)- y otro más trivial, como la caterva de los meses del año y las estaciones en otro popular entremés de Quiñones, la segunda parte de *La capeadora*, o los planetas en su pieza homónima *Los planetas*. Estas personificaciones pueden, como se sabe, llegar al extremo de que se inventen calles humanizadas, como en el divertido y muy quiñonesco *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado Viejo*.

Volviendo a la segunda parte de *El Martinillo*, es hacia la mitad de este entremés cantado, después del verso 86, cuando hace su aparición el personaje del Mundo Nuevo para contrarrestar a su justo opuesto, el Mundo Viejo. Como reza la acotación, *Salen las Indias, Nuevo Mundo* (p. 94). Para enterarnos de cómo solían representarse estas alegorías, podemos consultar la nutridísima documentación que ofrece Zugasti (1998). Por lo pronto, destaquemos, entre otros ejemplos estudiados por el profesor navarro, que este personaje podía aparecer saliendo por un boquerón sobre un cocodrilo dorado, como en una comedia de Gaspar de Ávila, según relata en este mismo estudio Zugasti (p. 462), nuestro guía en este nuevo terreno de exploración, o "con una media mascarilla dorada, y alrededor, por tocado, plumas rojas y un sol en los pechos, con aljaba y flechas, y sobre un delfín, tocando una trompeta", como en una pieza de Vélez de Guevara (*id.*, p. 463).

Resulta notable el hecho de que este tipo de disfraces debió ser tan habitual que muchas veces no se describe en pormenor, sino por antonomasia: Améri-

ca va "en su traje" en un entremés de Moreto citado también por el profesor navarro (p. 464). En otra pieza de Calderón el nuevo continente acude "sobre un caimán, a lo indio" (Zugasti, p. 466). Esta parte del mundo será descrita casi siempre por este dramaturgo como idólatra (Zugasti, pp. 466-467). La alegorización de este continente databa de la segunda mitad del XVI, y se hizo explícita en los tratados especializados de Ortelio, Stradano, Galle y Ripa, según nuestro estudioso (pp. 454-455). Ya en la alegoría iconográfica vulgarizada de Gaspar Lucas Hidalgo, América se muestra desnuda a la manera indígena y tocada con plumas de colores, como recuerda el mismo crítico (p. 459)<sup>7</sup>.

El lector bien puede lamentar, desde luego, la falta de una acotación descriptiva del atuendo de ese Nuevo Mundo de la pieza, que precedía a otras alegorías cómicas similares en piezas del mismo autor. ¿Se trataría en nuestro caso de un desnudo parcial, provocativo y tópico? ¿Acaso con plumas vistosas o papagayos, como comparece el tipo del indiano extremo de algunas novelas y comedias? ¿El sobredicho caimán, a modo de exótica montura? ¿En guisa de belicoso indígena novomundano? ¿O como el indiano perulero cargado de riquezas que ven en él los otros caracteres? ¿Una combinación de ambos? Lo más probable es que el dramaturgo no aclare la cuestión porque ya para los años en que se compone la pieza el tipo del indiano es bien conocido por *autores*, actores y público a partir de las alegorías de los festejos barrocos, las mojigangas y las danzas alusivas.

Lo más curioso en nuestra piecécita es el planteamiento. Tras haber el Mundo Viejo expulsado de sí a todas las *figuras* del *examen*, explica:

NUEVO MUNDO:	Si del mundo os han arrojado...
TODOS:	Sí, señor.
NUEVO MUNDO:	Nuevo Mundo en mí me habéis hallado.
TODOS:	Sí, señor (vv. 87-90; p. 94).

A partir de este momento, comienza una competición entre ambos mundos. El Viejo, naturalmente más experimentado en tales lides -recordemos, además, que lo indiano y los indianos siempre resultan jóvenes, bisoños e ingenuos a los ojos del género entremesil, según ha explicado Rípodas en su citada antología (p. lvi)-, se hace pronto con la voz cantante y conserva su primacía del primer momento de la pieza. Este escueto desarrollo argumental parece resumir en poquísimos versos y escasísimos elementos el vasto acontecimiento histórico del descubrimiento y la colonización desde un punto de vista, por lo menos, cultural, por no decir político, económico, sociológico y religioso.

Quiñones de Benavente impone así al público una lección severa y ajustada históricamente. Veámoslo. En la conversación entre los dos mundos y el tercer personaje, ese *Todos* que representa a una humanidad ridícula y titubeante, ya expulsada del dudoso paraíso terrenal que era el Mundo Viejo, se pone bien de manifiesto que la especie humana, que no encontraba sitio ni oportunidades en el

---

<sup>7</sup> El ínclito Rodríguez Marín desentierra la crónica de un festejo barroco en la que leemos: "El padrino del Engaño era un Perulero con dos máscaras, vna atrás y otra adelante, que le hacían dos caras" (p. 104).

Viejo, tampoco halla acomodo en el Nuevo, que se muestra igualmente poco hospitalario o ya saturado.

Pero pronto descubrimos, por la insistencia del mismo personaje colectivo y de sus entidades individuales (aquí designadas, al parecer, por los nombres de las actrices: Josefa, Luisa, Mariana, Isabel...), que la sociedad española del XVII, aquí burlescamente representada, no tiene otra mira con respecto a lo americano que el saqueo de los recursos económicos. Mas en este punto, cuando el hábil entremesista ha llegado a tan demoledora conclusión, el tono desciende y la acción, brillantemente planteada hasta este momento, se diluye en chanzas del todo triviales. Sin duda opera aquí, como en tantas y tantas piezas breves, el mecanismo genérico de la brevedad ineludible descrito por Asensio (p. 40).

Pero volvamos sobre la sección más relevante de ese extraño coloquio de ambos mundos y la humanidad entremesil:

MUNDO VIEJO:	¡Gentecita del Mundo Viejo!
TODOS:	¿Qué mandáis?
MUNDO VIEJO:	Pan de perro nos pega el Nuevo.
TODOS:	¡Qué gran mal! (vv. 91-94; pp. 94-95).

En este punto la crítica ha alcanzado su más alto nivel, su mayor dureza expresiva. El "pan de perro" de la frase hecha es el pan con zarazas, como aclara el *DRAE* (bajo *pan*): "Fig. Daño y castigo que se hace o da a uno. Dicese por alusión al pan con zarazas, que suele darse a los perros para matarlos". Y las zarazas, según el mismo diccionario académico, son "masa que se hace mezclando vidrio molido, agujas, sustancias venenosas, etc., y se empleaba para matar perros, gatos, ratones u otros animales". Las Indias son, pues, un alimento dañino para la sociedad española, un manjar mortal, envenenado; una trampa astuta y funesta para aniquilar animales.

Lo que sigue a continuación no es menos relevante ni agudo:

MUNDO VIEJO:	Oigan, oigan, señoras Indias.
TODOS:	¿Qué mandáis?
NUEVO MUNDO:	No oye a pobres, la gente rica.
TODOS:	¡Qué gran mal! (vv. 95-98; p. 95).

Esta acusación de poca caridad cristiana parece compensar las indudables culpas de la sociedad del viejo mundo con un nivel de pecado similar en el nuevo. El mecanismo de mutuas culpas no es, sin embargo, demasiado preciso ni -claro está- ajustado históricamente. En seguida se explica el origen de esta riqueza inusitada, que presta oídos sordos al pobrerío universal, y en particular al del Mundo Viejo:

MUNDO VIEJO:	Oro y plata sus Indias paren.
TODOS:	Es verdad (vv. 99-100; p. 95).

Y sigue una confidencia de tono barroco, casi quevediano, que alude al tópico de raíz socioeconómica de los millones de pesos fuertes indianos *enterrados* en Europa:



MUNDO VIEJO:	En su tierra tienen la cuna.
TODOS:	Es verdad.
NUEVO MUNDO:	Y en la suya la sepultura.
TODOS:	Es verdad (vv. 103-106; p. 95).

Mas en seguida regresamos, desde estas consideraciones elevadas e importantes, al nivel más bajo de la trama. El mismo grupo de personajes insiste a renglón seguido en su sempiterna petición monetaria, que volverá a repetirse más tarde, al final de la pieza, y que no es sino la exigencia constante de España a sus colonias, traducida en el tono lamentoso de unos elementales pedigüños: "Denos algo de bienes tantos, / sí, por Dios" (vv. 107-108; p. 95); y también la perenne solicitud cómica de los comparsas de entremés y las busconas a los indianos. Sigue la réplica predecible y crítica, decisiva, cruel pero necesaria, del Mundo Nuevo: "¿Cuándo dejo de darles algo?" (v. 109; p. 95).

A partir de aquí se pierde el hilo de este interesante debate a tres voces, aunque en él una, el Todos, sea especialmente dócil a las opiniones de las otras dos, y en particular a la del Mundo Viejo, un carcamal descontentadizo típicamente entremesil y encarnado por un vejete. Hay que suponer seguramente para esta piececilla un nivel de alegorización similar al de comedias y autos, pero a buen seguro trastocado por la comicidad de los ademanes, del disfraz o del tono de los actores mismos. El parecido de la situación y las palabras dichas por los personajes con respecto a otras escenas equivalentes de tantos entremeses sucedidas entre las sempiternas busconas y sus más o menos pobres o infelices víctimas ciudadanas es un indicio de hasta dónde podía llegar esta comicidad latente incluso en una obra tan poco brillante y tan sosa como ésta. El tandem lógico, la asociación elemental del indiano y las Indias alegorizadas conduciría inevitablemente a que incluso la alegoría más abstracta y fría, dentro de los reales del género breve, tendiese a traducirse en términos de risa, de comicidad más o menos pura. No debe obedecer a otra causa más que ésta el hecho de que este entremés aparezca tan libre de las referencias, tan usuales en la comedia, a la fe, la idolatría, la conversión, el mesianismo de la empresa americana, etc. Se nos ocurre que estas piezas podrían no haber sido más que traducciones entremesiles, parodias de la serieidad con que se trataba el tema ultramarino en las obras de más fuste, como las conocidas comedias americanas de Lope, Tirso y Calderón.

Y, a la inversa, la habitual disputa del entremés entre el indiano-víctima y sus saqueadoras metropolitanas se convierte por momentos en una alegoría del continente mismo, representado como un magnate que soporta la matraca de las busconas pedigüñas que lo rodean sin quejarse demasiado de su mala suerte. Precisamente, la *vis* cómica aumenta cuando el tono de las súplicas se torna más ofensivo, vulgar y personal:

JOSEFA:	Déme dinero, señor majadero.
LUISA:	Envíe dinero, señor perulero.
MARIANA:	Présteme dinero, no sea grosero.
ISABEL:	Fíe dinero, no esté tan entero

(vv. 111-114; p. 95).

Hemos descendido aquí, como era predecible, al tono ínfimo de la discusión callejera entre el indiano supuestamente ingenuo y las mujeres fáciles de Madrid, tan comunes en los géneros teatrales breves y en la prosa del XVII. Éstas se asemejan a esas harpías que dan título a la conocida novela de Alonso de Castillo Solórzano. Una vez trivializado el asunto casi por completo -el lector con más tendencia a abstraer conclusiones podrá todavía aquí deducir el clima enrarecido que debía presidir el retorno de bastantes indianos adinerados-, *El Martinillo* deriva hacia una discusión final, colectiva y cómica acerca de si *prestar*, *enviar* y *fiar* son sinónimos de *dar*. Este fácil chiste lingüístico hace las veces de remate apresurado, de final truncado y abrupto, característico del género y perceptible hasta en sus momentos más felices.

Si bien no podemos pretender que nuestro autor se salga de los límites escuetos del cauce genérico que cultiva, sí echamos en falta un punto más de seriedad -si tal puede ser-, que nos hubiese ilustrado mejor, con más precisión, la cuestión de la imagen de América para los españoles del XVII, aunque ésta hubiese anulado, qué duda cabe, la gracia modesta del texto. Empero, es de notar que Quiñones despacha trivialmente el peliagudo debate teórico de la legitimidad de la colonización o, al menos, la discusión sobre si los beneficios del expolio correspondían o no a los peninsulares que no habían viajado allá, sin entrar tampoco más que anecdóticamente en la cuestión del expolio de los expoliadores, a su regreso a la Península. Tales conflictos no se tratan; se insinúan ridículamente, pero con descaro suficiente ante un público no del todo ajeno a la cuestión, puesto que conoce ya de sobra a los indianos tópicos de la comedia y, acaso también, a algunos de la realidad, y debe estar al cabo de la calle de un debate sobre el problema americano, la legitimidad de la conquista, que había tratado Lope de Vega, por ejemplo, en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Nadie sabe cuántos de estos personajes históricos regresaron ricos y fueron acosados por las mujeres metropolitanas, como en nuestro elemental argumento; quizá algunos cientos o miles al cabo de los años.

Lo cierto es que la literatura acertó a representar a su modo un hecho social probable, con visos de realidad. Quiñones plantea incluso la resignación del Nuevo Mundo, un indiano como los otros, ante estos asaltos. Nos recuerda al paciente Bela de *La Dorotea* del Fénix, que debía seguir los consejos del divertido "Arancel" que en esa obra se transcribe en detalle y al que ya nos hemos referido en la introducción. Sin embargo, acaso haya que ver en este entremés algo más que una chanza sostenida sobre hechos triviales y cómicos, aunque aventurarnos a interpretar sería o verosímelmente la broma entremesil no es casi nunca una senda segura, pues, como escribiera Asensio hace una porción de años,

Suele incluirse el entremés, y con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres. No cabe sin embargo afirmar que constituya un género radicalmente verista, trasegado del natural, una 'tajada de vida' [...] La crítica actual propende a encomiar primores diferentes: la intensidad de la visión imaginativa, la síntesis de observación y creación. Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época [...]. A los hábitos del entremés pertenece la convención por la cual todo lo que halla una adecuada representación escénica posee una ciudadanía artística,

basada no en la existencia callejera de los personajes o en la historicidad de los incidentes, sino en su verdad imaginativa reveladora de la condición del hombre. Basta para acercarlo al público e integrarlo en el teatro cómico darle una atmósfera robusta: color local, habla de todos los días. La acción da corporeidad a las más desenfundadas invenciones (p. 33).

También Arellano, en su *Historia del teatro español del siglo XVII*, insiste en la combinación de imaginación literaria y realidad: "El entremés se mueve entre dos polos: uno es la pintura de la sociedad contemporánea, con el habla cotidiana y las costumbres familiares a los propios espectadores; otro es el mundo de la literatura (narrativa, descriptiva o dramática) del que toma muchos elementos, tanto de personajes como de asuntos o mecanismos expresivos" (p. 660). En todo caso, el temor a creernos cualquiera de las "desenfrenadas invenciones" entremesiles a que aludiera Asensio debe contener nuestra fantasía algún tanto. Nadie está del todo libre de la que alguna vez hemos llamado "falacia realista". Contra estos peligros puede servir de llamada de alerta la facilidad con que los entremesistas transitaron desde el territorio de la alegoría seria hacia el terreno de la risa en una pieza como la que acabamos de estudiar y otras similares que nos aguardan en las colecciones de entremeses y loas.

En nuestro segundo ejemplo, el entremés *Los casamientos*<sup>8</sup>, otro entremesista posterior, Vicente Suárez de Deza y Ávila, presenta un cuadro ligeramente distinto del ofrecido por Quiñones de Benavente en la continuación de *El Martiñillo*. Suárez de Deza es autor de una interesante comedia burlesca y de entremeses como *El poeta y los matachines*, *El malcasado* o *El alcalde hablando al rey*. *Los casamientos* es una de esas piezas entremesiles "de acción", según la clasificación de Huerta Calvo (1990, p. 619), y data, de acuerdo con las conjeturas de Rípodas en su edición antológica del texto, de una fecha anterior a 1663 (p. 155). Asimismo, disponemos, por una excepcional fortuna frente a lo que suele aconte-

---

<sup>8</sup> Fichado por Urzáiz en su catálogo como mojiganga, con más datos (p. 618). Citaremos este texto, con su correspondiente indicación de página y verso, también por la edición de Rípodas Ardanaz en su antología (pp. 155-167), aunque con varias salvedades: no estamos del todo de acuerdo con el catálogo de las *dramatis personae*, que, aunque en origen presentara los habituales errores del texto de los *Donaires de Tersicore* de 1663, ha sido modificado por la editora en un aspecto que consideramos muy delicado. Se añade, en efecto, la palabra "indiano" entre paréntesis, tras los personajes de los galanes 1º, 2º y 3º (en el original sólo aparecían las palabras "tres barbados que harán las novias", sin más) y se editan los demás nombres con algunos cambios de menor cuantía (todo en p. 155). Pensamos que la consideración de los galanes anónimos como indios, aunque refuerza la apariencia americana de esta pieza, sin embargo difumina un tanto el hecho de que en su trama los galanes no son indios ni pretenden serlo, sino que son tomados por los verdaderos indios, que nunca hacen su aparición. Pese a esta consideración, la edición es excelente, se basa en la mejor fuente -la misma que seleccionara Bergman hace años- y está adecuadamente anotada. El otro texto conservado de la obra omite un buen número de versos y los sustituye por una frase, aunque también corrige alguna errata obvia, como la del verso 115. Pero ninguno de los dos parece estar, para empezar, libre de deturpaciones ajenas a la mano del autor, a juzgar por la métrica.

cer en este infortunado género, de otra edición moderna anterior de la pieza por Bergman en su *Ramillete de entremeses y bailes* (pp. 411-427).

Precisamente, nos atrae en particular aquí, aunque resulte paradójico, que en esta otra pieza el interés por lo americano resulte tan lateral y accidental: indios falsos en un enredo de *quid pro quo* típico del entremés; ninguna descripción de Indias; poca consideración sobre la tipología humana del indiano; ningún detalle físico -acotaciones, advertencias...- de cómo deben presentarse tales indios ante el público, etc. Es decir, la habitual situación de muchas obras *con indiano* -que no *indianas*- del XVII. Por la misma razón que Ripodas se acerca a esta pieza en su antología como una obra en la que asistimos a la presentación de "lo indiano", según lo describe esta especialista, y que, por lo tanto, puede incluirse en un *corpus* como el suyo, nosotros entendemos que lo representado es únicamente ese peculiar mundo indiano oblicuo y marginal, si no claramente mentido, de muchas comedias y entremeses, que roza lo americano muy de lejos, por alusión, sin permitir que América y lo americano adquieran ningún protagonismo ni realismo esenciales. Empero, entre bromas y veras, la obrita contiene dosis no despreciables de un género de materiales ideológicos poco frecuentes en el divertido Quiñones.

Este largo entremés, subtítulo *Mojiganga para Palacio*, nos coloca, en efecto, frente a un panorama muy diverso del alegórico-burlesco de la pieza antes examinada. Ahora nos enfrentamos con tres indios supuestos, fingidos. Durante el Carnaval, la viuda protagonista, Tomasa, la corredora de matrimonios, desea cumplir el compromiso previo contraído con su marido ya fallecido, don Claudio, de casar a sus tres vecinas

Con tres maridos [...]  
que de las Indias, aunque pobres, vienen  
a pretensiones que en la Corte tienen (vv. 40-42; p. 157).

Los tres impostores son confundidos fortuitamente, merced a los habituales azares absurdos del género, con esos tres pretendientes de las tres damas casaderas protagonistas. Importa entonces destacar, por un lado, la descripción de los indios reales, nunca hallados por el vejete mensajero de la protagonista, y por otro, los hechos y palabras de los falsos indios y de las tres damas que los reciben como si fueran tales.

Estas escuetas notas condensan y desfiguran una típica situación de comedia: la aparición, a veces como un verdadero truco argumental, de matrimonios, o posibilidades de ellos, con indios reales o inventados, a pesar de que ignoremos si esos indios fueron ya elegidos por el difunto, del que nada sabemos (las historias en el entremés están necesariamente truncadas) o son el producto de una búsqueda acometida por la disparatada Tomasa, que hace gala de su locura histérica desde el principio de la obrita, con sus órdenes contradictorias y absurdas a su escudero:

Lléveme más a espacio y más aprisa  
si es que quiere dejarme e ir conmigo

...

¿Por lo seco me lleva? ¿Está en su juicio?  
¡Habiendo tanto lodo! (vv. 8-12; p. 156).

Más allá de lo obvio, estas contradicciones desvelan el mecanismo entremesil del absurdo, que conduce a una suerte de *afirmación-negación* y a una realidad *oscilante* -para aprovechar aquí la conocida expresión que Américo Castro acuñó con otro fin- que los personajes asumen como normal. El mismo procedimiento reaparece más tarde, mediada la pieza, cuando las supuestas novias protestan por la insistencia de doña Tomasa en el múltiple casorio:

TOMASA:	Digo que han de casarse -¡linda flema!-, Porque el casarlas ya me va por tema.
DAMA 1ª:	Yo no quiero casarme.
TOMASA:	¡Eso es lisonja! Cásese ahora, y luego sea monja (vv. 176-179; p. 161).

El chiste paradójico se repite con un esquema parecido en el caso de cada novia: casarse y meterse a soldado en el caso de la segunda, casarse y meterse a estudiante en el de la tercera. Este mecanismo mencionado de la inconsistencia o contradicción cómica es crucial en el entremés. Su funcionamiento puede compararse, por ejemplo, con la facilidad de los graciosos de las comedias para parodiar grotescamente el comportamiento de sus amos. Ambos chistes obedecen a una suerte de principio de contradicción interno a los géneros cómicos. La contradicción genera una comicidad básica por incongruencia entre varios elementos constitutivos de la obra, por cruces entre lo serio y lo cómico, por superposición de comportamientos serios y paródicos o, en la versión simplificada del entremés, por contradicciones internas fundamentales en el discurso y la acción que no son advertidas por los personajes. Se trata de una especie de cortocircuito dentro de la pieza breve, que se complementa con el cortocircuito evidente e inherente a la relación entre los géneros teatrales, que nace de la naturaleza paródica del entremés con respecto a su modelo (y antimodelo) serio, la comedia<sup>9</sup>.

La elección de estos falsos indianos paupérrimos para maridos se nos antoja una cosa bien fuera de razón. Los indianos pobres, en el contexto de la avaricia de las hembras del entremés, son ya un despropósito de cierta cuantía cuando el indiano es, en la lexicografía más elemental<sup>10</sup> y en obras tan importantes como *La Dorotea* de Lope<sup>11</sup>, casi siempre rico, prácticamente por antonomasia. Otra posibilidad típica que hubiera cabido aquí sería la de que los indianos fueran en

---

<sup>9</sup> Cf. la breve nota acerca de esta cuestión de Huerta Calvo (1983, p. 45).

<sup>10</sup> Sólo tres muestras de un vasto panorama: "Indiano el que ha ido a las Indias, que de ordinario éstos buelven ricos" (Covarrubias); "se llama también al mui rico y poderoso" (*Autoridades*); "Dícese también del que vuelve rico de América" (*Diccionario manual*).

<sup>11</sup> En esta obra la protagonista recordaba esa noción en aquella frase redonda que tanto nos gusta reproducir en nuestros estudios: "la fisionomía liberal del rico indiano" (p. 86). La idea es recurrente: *vid.* también en p. 190 del mismo texto la alusión malintencionada de Lope por boca de la astuta y celestinesca Gerarda al "liberalísimo príncipe", Bela.

verdad ricos y se fingieran pobres para defenderse de las asechanzas de los amigos de lo ajeno. No en vano Lope aconseja en *La Dorotea* al indiano adinerado que en la Corte "Haráse pobre, contando siempre que se le hundió su plata en los galeones, o que le robaron los navíos de la reina de Inglaterra" (p. 172). Esto, empero, dada la premura de la acción entremesil, no se desarrolla. Y, a la postre, los personajes del entremés han de ser plebeyos, lo que tornaría innecesario o paródico este tipo de desarrollos.

Al ser, además, pobres pleiteantes o pretendientes, a los ojos del público resultan unos completos menesterosos por partida doble, condenados a pedir y suplicar de por vida, y por lo tanto un pésimo partido para esas damas que, en realidad, son hombres barbudos disfrazados, como reza la lista de personajes inicial. Por si todo esto fuera poco, la hilarante confusión del vejete -deliberada y sugerida por la misma Tomasa-, que toma por los famosos novios indianos a los tres primeros paseantes que se topa en la calle, precipita cómicamente los sucesos. El trastocamiento general de todo en el entremés afecta incluso a este aspecto fundamental.

Como piedra de toque esencial para la cuestión americana ha de servirnos el parlamento más largo de Tomasa, en el que describe y encarece las cualidades de los novios que propone para estas tres mujeres casaderas:

Y miren que los novios son famosos:  
pródigos, miserables, generosos;  
hagan dellos aprecio,  
porque son muy discretos y muy necios,  
y sólo de las Indias han venido  
a casarse, por sólo haber sabido  
que son quien son, y ostedes ser quien sean;  
lógrenlos muchos años, y posean  
los dichos novios, como yo deseo  
gozar de aquestas tocas (vv. 214-223; p. 162).

Volvemos al comportamiento contradictorio del lenguaje típico de este entremés en las dos secuencias "pródigos, miserables, generosos" y "muy discretos y muy necios". Hemos de recordar, acerca de la primera, que los indianos de la literatura siempre oscilaron peligrosamente entre la tacañería más rigurosa y extrema de muchos de ellos<sup>12</sup> y la generosidad de algunos, como el mencionado Bela de *La Dorotea*, por ejemplo. Pero, por mucho que oscilasen esas descripciones y esos comportamientos de cientos de personajes de indianos distintos en otras tantas obras diferentes, nunca llegaron al extremo de ofrecer la vacilación imposible de estos tres caracteres entre polos tan opuestos. Lo mismo sucede con respecto a la otra cuestión relevante: son a un mismo tiempo discretos y necios. Esto último nos obliga a insistir de nuevo en la cuestión de la americanidad de esta pieza: también los indianos de la literatura oscilaron muchas veces entre el extremo de una necedad crédula de emigrantes recién llegados, y por tanto fáciles de

---

<sup>12</sup> Cf. nuestra sección 2.4.2. del libro *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII*.

engañar en la Corte, y el de una astucia y desconfianza como la de Filipo de Carrizales en *El celoso extremeño* de Cervantes o la de Bela en la citada "acción en prosa" de Lope<sup>13</sup>.

Con respecto a lo que sigue -"y sólo de las Indias han venido / a casarse, por sólo haber sabido / que son quien son, y ostedes ser quien sean"-, se trata de una parodia de la conducta de muchos indianos que se casaban, como el mentado Carrizales cervantino, apenas retornados a su patria, con idea de legitimar su posición económica (ese "son quien son" que recalca Tomasa con cruda sorna) o, al menos, arraigarse en la sociedad española metropolitana. Los nobles venidos de Indias -adviértase ya la improbabilidad de raíz- acuden al olor de las aristócratas metropolitanas. En rigor, sabemos que el entremés reduce todo a un plano de grotesca inferioridad: tres paseantes con ganas de divertirse a costa del viejo escudero le siguen el humor y se encaminan a conocer a sus supuestas prometidas, que no son sino tres mujerzuelas según la característica reducción social inherente al género.

El referente inmediato, ineludible, es el hecho, frecuente en la comedia, de que se anunciara la inminente llegada de un indiano para casarse con alguna de las damas del enredo. Ello, naturalmente, ayudaba a promover nuevas y más complicadas situaciones de celos, competencias, amores truncados, entrevistas, promesas clandestinas, etc. Esto es lo que aquí observamos, sólo que traducido al código extremo del entremés: por lo pronto, estos falsos indianos, que en realidad son tres bromistas madrileños, poco *son* y, por lo tanto, de poco tienen que blasonar. *Son quien son*, pero no son nadie. Aun así, sustentan honra -eso dice doña Tomasa-, como tópicamente hacían todos los caballeros de las comedias contemporáneas, y lo hacen, como ellos, con la frasecilla sabida del "soy quien soy", que tan bien ha estudiado Maravall en el teatro barroco<sup>14</sup>. La facilidad y prontitud con que Tomasa atribuye este prurito de nobleza a todos los novios y novias de la obrita es a un tiempo sospechosa y cómica a más no poder para el público del XVII. Por lo pronto, en las comedias donde se repite hasta la saciedad esa coletilla, el soniquete es pronunciado por cada uno sobre sí mismo y no sobre los demás, y menos a bulto, de tres en tres, sin consideración sobre si es cierta o no. Además, aquí remite al "son famosos" con que comienza la arenga de Tomasa, pero también a las cualidades contradictorias enunciadas por la casamentera. Como hemos recordado, los personajes del entremés son siempre plebeyos y todo este debate carece de base real, pero constituye otro elemento decisivo de comicidad entremesil. Además, aquí el enredo no requiere la presencia de indianos, que en la comedia se justificaba por lo remoto de su procedencia ultramarina y lo inopinado de su llegada, a modo de solución argumental. El que sean indianos es otra forma de aprovechar un posible ingrediente cómico, puesto que el indiano muchas veces era, colocado en el contexto justo, un ser con sus puntas de ridículo. Por último, todavía es más rara su multiplicación por tres, dado que no eran tan frecuentes como para formar tríos ni bandadas como ésta, en la que los tres hablan casi al unísono

---

<sup>13</sup> De nuevo, para ambos extremos, *vid.* la sección 2.4.3 de nuestro estudio ya citado de 1999.

<sup>14</sup> En especial en su capítulo IX de su libro.

y, para colmo, acuden a casarse a la vez. Se combinan, así pues, mecanismos de comicidad absurda como la posibilidad de un ennoblecimiento indiscriminado, el paralelismo de tres situaciones, etc.

El entremesista se esfuerza por dislocar la lógica de los hechos reales con unas "vacaciones de la moral", al decir de Asensio (p. 108), y también con unas *vacaciones de la razón* o del sentido común: hombres disfrazados de mujeres que fingen querer casarse casi por carambola con otros hombres que nada tienen y que no son sino menesterosos en traje de indianos. Para colmo, los indianos ni siquiera lo son, sino que son encontrados casualmente en la calle y llevados a la presencia de una casamentera y unos *hombres-novias* disparatadas, dignas del mejor Plauto. Esta celestina hace escarnio de la astucia de las de su clase, pues ha sugerido de antemano al vejete que, si no encuentra a los novios legítimos, entregue su recado "a los primeros que topare, / pues tiene entendimiento" (vv. 70-71; p. 157). La sutileza y la malicia de las alcahuetas de la literatura y de la realidad se hacen trizas en manos de esta mediadora a destajo, de esta "zahorí de novios", en frase del entremesista (v. 107; p. 159).

Pero en este punto, además, nos aproximamos al engranaje mecanicista de la comedia nueva, siempre presto para este género de coincidencias oportunas. Habla el escudero, que cree encontrar, gracias a sus rezos, al triplete de novios que busca:

¿Tres? Pues abrazadme,  
y también las albricias podéis darme  
de haberos encontrado (vv. 126-128; p. 160).

Encajan así las piezas como en los enredos simétricos y elaborados de las comedias, en los que coinciden las aristas y cantos a la perfección. Sólo que aquí la simetría es engañosa y las coincidencias, forzadísimas por el propio mecanismo humorístico y la misma brevedad de la pieza.

Otra cosa infrecuente en una trama seria es, según acabamos de decir, una tan abrupta multiplicación por tres del compromiso inicial -tres pretendientes indianos- o de la pretensión -tres indianos para tres esposas-, que suele reservarse para los finales de las comedias, con las características bodas en cadena, a modo de solución para hacer converger estructuralmente las tramas paralelas y los estamentos sociales. El hecho es que la comedia tiende también a una mayor individualización de los caracteres, que hace improbable esta tropa de prometidos anónimos lanzados al escenario sin más ni más frente al vejete inepto y la arrolladora Tomasa. Por el contrario, la *vis* cómica del entremés prepara la futura aparición burlesca de los galanes requiriendo desde el comienzo esta triple situación, que multiplica los chistes y la inverosimilitud. Por todo ello, más que ante una organización tripartita al estilo de la comedia, estamos ante algo próximo a un desfile -aunque ahora en versión simultánea- de *figuras* ridículas característicamente entremesil. Además, el triplete puede ser también de remoto origen folclórico, entre otras cosas.

En virtud del mismo principio cómico, los procuradores o intermediarios de estas bodas ridículas son también más de uno: la vecina Tomasa y el vejete,



*Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, Vol. 15, No. 15 [2001], Art. 14  
 que confunde el recado. La mediación fallida del recadero provocará el despropósito de que los novios no sean los esperados sino otros. En cierta forma, *mutatis mutandis*, la mediación se aplica a todo el asunto de las Indias en esta pieza, puesto que el espectador palaciego de los años 1660 o el lector contemporáneo sufren también la mediación o la interposición de varios mecanismos que los acercan y los apartan, a un tiempo, de la imagen precisa de las Indias reales del XVII: América vista desde España; América vista desde una óptica literaria; América vista teatralmente con los ojos del entremés, es decir, sometida a los generales aplebeyamiento y ridiculización de las situaciones y los temas operados por ese género; América representada parcialmente por tres emigrantes españoles retornados; América falsificada por el *quid pro quo* de la acción de esta pieza, que presenta como indianos a tres individuos que no lo son. Este último paso es, a su vez, desglosable en dos: los novios indianos son escamoteados y sustituidos por otros tres personajes que, a su vez, se ven abocados a fingirse indianos para que la burla prospere y por divertirse a costa del vejete. Tras este múltiple desgaste de la imagen de lo americano, que se rebaja al nivel de cualquier otro chiste de moda, ¿qué puede posiblemente quedar de genuina representación fiel de todo un continente ultramarino?

Lo que sigue no es menos expresivo que todo lo anterior, pues la escena del falso reconocimiento de los tres indianos supuestos, en plena calle y a simple vista, tampoco tiene desperdicio en su lógica absurda de escena entremesil:

GALAN 1º:	Quisiéramos saber si usted acaso es de la Corte, o no.
ESCUADERO:	¡Famoso paso! Cómo se echa de ver que son indianos, pues no conocen a los cortesanos vuesancedes (vv. 117-121; p. 159).

El comportamiento de los falsos indianos es característico e invita a confusión al vejete, puesto que los llamados *chapetones* eran casi siempre bisoños en los usos de la Corte. El supuesto realismo de tal aserto se compensa con la típica irrealidad de la exclamación "¡famoso paso!", que destaca el artificio teatral y echa por tierra la imposible verosimilitud de la escena para cualquier público, contemporáneo o de nuestros días. El viejo escudero se cree perspicaz y en realidad está siendo objeto de burla de tres cortesanos socarrones. Los indianos chapetones y bisoños resultan ser tres bromistas expertos que van a sacar partido de la situación. Si creyéramos en la improbable moraleja de esta clase de piezas teatrales, podríamos llegar a pensar que hay aquí una pretensión de compensar las sempiternas burlas contra el indiano ingenuo; pero no hay tal: ni los indianos son indianos ni el viejo astuto de la tradición folclórica es astuto verdaderamente, sino un casamentero muy atolondrado. Todos los papeles se confunden en un género en el que lo que se representa no es el orden sino el caos.

Es muy posible que el hecho de que los candidatos a maridos indianos se anuncien como indianos y luego no lo sean, o sean otros, unos bromistas impostores elegidos al azar, tenga también relación con la ya citada capacidad del entremés para afirmar y negar en el mismo envite, con su peculiar inconsistencia cómi-

ca, para producir un discurso burdamente contradictorio en el que nada es lo que parece ser o lo que debiera ser. La aceptación de esos absurdos o esos imposibles por otros personajes en un contexto de locura generalizada es una fuente genuina de risa: sólo el público ríe ante el sinsentido de que los novios "indianos" sean tres cortesanos con ganas de burlas; los otros caracteres, empezando por el vejete y Tomasa, que tanto interés muestra en el asunto (y tan poco en cómo se lleve a cabo), nada tienen que decir ante el despropósito del viejo recadero, por otro lado inducido por Tomasa misma.

El Galán 2º, el más socarrón y el que mejor repentiza una solución para la ocurrencia del vejete, es el que responde al reto e inventa una fábula, que desarrolla en una mínima relación como las de la comedia contemporánea. Sus compañeros sólo han sido capaces de asombrarse de la salida del anciano ridículo:

GALAN 3º:	¡Donoso desatino!
GALAN 1º:	¿Indianos?
GALAN 2º:	El vejete es peregrino.
GALAN 1º:	El humor le sigamos.
GALAN 2º:	Poco menos de un mes ha que llegamos a Madrid, donde ya los tres tenemos tres casamientos (vv. 121-125; pp. 159-160).

No eligen mal estos mentirosos, pues el indiano de un mes era el recién llegado, completamente ajeno por tanto a las modas metropolitanas y presa muy fácil de las *busconas* madrileñas y los casamenteros más audaces. Mas estos indianos acabados de inventar para burlarse a más y mejor de la locura del viejo son en realidad, como hemos indicado ya, tres hombres de la Corte, es decir, los prototipos más antagónicos del chapetón ingenuo. La situación fingida -"poco más de un mes ha que llegamos"- comporta un verdadero *curriculum* previo de auténtica bisoñez en el difícil medio madrileño de los entremeses del XVII y, lógicamente, esas tres bodas, sugeridas por los mismos disparates del vejete, son, además, una marca característica de la vertiginosa rapacidad de las hembras urbanas y de la tópica buena disposición de los indianos recién llegados para ser víctimas fáciles y propiciatorias de tales ataques femeninos. Además, siempre está el lugar común folclórico y literario de la mala boda en sus más diversas formas. La literatura satírica y picaresca es pródiga en estos casamientos engañosos, fraudulentos, casi siempre rápidos y de eficacia harto bien probada, desde la novela ejemplar *El casamiento engañoso* de Cervantes y su atribuida *La tía fingida*, hasta alguna novela más tardía de María de Zayas. El entremés sólo perfila brevemente una escueta trama de engaño casamentero, aunque el vejete se revela como un alcahuete de la índole más torpe y apresurada.

El indiano pretendiente, que aquí tan sólo se insinúa levemente, es también literariamente típico, al parecer. Si acudimos al citado "Arancel" de *La Dorothea* leeremos: "No se acueste [el indiano] sin haber dicho alguna lisonja donde pretende, que es la doctrina cortesana..." (p. 172). La figura del pretendiente o pleiteante venido de Ultramar hasta la Corte es frecuente en la comedia y podemos encontrarlo, por caso, en *El sembrar en buena tierra* de Lope de Vega. Porque los indianos solían aspirar a consolidar su recién adquirida categoría económica y

social con hábitos y cargos que sólo podían solicitarse en Madrid. Esto dibuja todavía con más claridad otro rasgo de nuestros tres personajes entremesiles: si descendemos al estrato plebeyo, grotesco y mísero de los seres que habitan los géneros breves, deduciremos fácilmente el fracaso social y la ridiculez de estos novios en ciernes para un público bien versado en estas obrillas.

Otro rasgo cómico es la literalidad: la exigencia de Tomasa, formulada con frases ambiguas (vv. 65-68; p. 157), de que los galanes acudan a ciertas horas -sin coincidir entre sí, como en los enredos de la comedia- se traduce en chistosos disfraces literales, descritos en las acotaciones (p. 163). Estos atuendos constituyen un nuevo mecanismo ridículo de cierta trascendencia, puesto que teatralizan el teatro mismo, haciendo que los personajes desempeñen una suerte de papel dramático-cómico dentro de la propia trama del entremés. Sin embargo, a pesar de su relevancia teatral, los planetas, soles y estrellas con que aparecen ataviados los pretendientes no retoman alegóricamente en modo alguno el asunto indiano, que queda, como en otros niveles de esta obrilla, sin explotar.

Por último, este entremés cumple el cometido genérico de deconstruir y desmentir paródicamente, durante los entreactos, las reglas constructivas internas del edificio de la comedia y su expresión material. Buen ejemplo de ello es una frase del Galán 2º: "Historia de entremés sin duda es ésta" (v. 137; p. 160). O las palabras del Galán 1º en respuesta a la carta de la novia, leída por el otro galán:

¡Hay chiste más gracioso? Hacer se puede  
del cuento, ¡vive Dios! una comedia (vv. 149-150; p. 160).

Y el momento en que el Escudero exclama: "¡Tal mojiganga el diablo no ha pensado!" (v. 225; p. 163). La insistencia es bien elocuente en este punto, aunque la comedia también era pródiga en este tipo de maniobras que ponían de manifiesto sus mismas interioridades. En todo caso, la opinión de que la misma acción es un despropósito o un disparate es frecuente en esta pieza: "¿Y vos creéis aquesta patarata?" pregunta el Galán 1º (v. 158; p. 160). Esta circunstancia, que en apariencia puede antojársenos ajena a nuestro debate sobre la imagen de Indias, es sin embargo crucial, puesto que resulta ser otro obstáculo para la información *americana*. Por lo pronto, nuestros tres indianos mentidos son otros tantos trasuntos cómicos de los personajes que solían aparecer así presentados, como indianos, en las comedias, y su desempeño en nuestro entremés no es sino una dislocación grotesca de su papel habitual en las piezas más largas y más serias. Si en la comedia el indiano es, en el peor de los casos, un viajero algo celoso de su dinero, con puntas de tacaño o de pretencioso sabihondo, con ribetes de patán con pocos modales, próximo en algún caso incluso al *figurón*, en el entremés tendremos que acostumbrarnos a la más franca y escueta caricatura, sólo atenuada por la imposibilidad técnica de extender suficientemente el retrato o la acción, lo que a su vez refuerza los trazos y obliga al entremesista a cierta contundencia sumaria a la hora de enfocar cómicamente los diversos asuntos de estas piecicillas. En nuestro segundo ejemplo, es evidente que la misma triplicación cómica de los personajes, aunque aumenta la comicidad, es un estorbo para una más prolongada caricatura de cada uno de ellos, que quedan reducidos a meros esbozos humanos, sin nombre

ni rasgos propios, pero pintados con grandes brochazos de brillantes colores. Las Indias quedan lejos, mas no tanto que no las alcance el matapecados del entremesista.

En la complejidad de estos juegos América aparece un tanto velada por los pretextos de la risa y los artilugios constructivos inherentes al género entremesil. Lo que resta de ella aquí es más un *antirretrato* que un retrato literario, una suerte de ocultación que sólo se contradice con la repetición ocasional de que se trata de indianos, cosa que también resulta manifiestamente incierta desde casi el comienzo del pequeño enredo. El esquema de la ocultación y el desvelamiento es eficaz en toda su ambigüedad, empero: sabemos que América está presente a su modo, pero se nos escamotea constantemente su legítima presencia. El entremés es especialmente sofisticado en este aspecto, pese a todos los intentos de la filología tradicional por convertirlo en un documento historiográfico. Según vemos, su capacidad para el realismo mimético es inversamente proporcional a su capacidad para la risa, tantas veces probada. Si nos fijamos bien, en *Los casamientos* todo es falso o ambivalente: los indianos no son tales, ni tan siquiera son novios en toda regla, sino impostores; las prometidas en realidad no desean casarse y la casamentera tampoco. Al vejete le es indiferente desempeñar su trabajo con precisión, y otro tanto parece sucederle a la misma Tomasa, aunque por momentos se acerca a los maniáticos obsesivos, a esos locos *temáticos* -"porque el casarles ya me va por tema" (v. 177; p. 161)- tan habituales en el género en el que nos movemos.

En suma, el tema indiano no reviste aquí más interés del que deja adivinar la escueta trama cómica del entremés. Es decir, puede estar a la altura de burlas tan tópicas como el sabidísimo chiste contemporáneo sobre los carruajes del comienzo (vv. 15-16; p. 156), un asunto jocoso muy trasegado que Cervantes había usado muchos años antes en *El vizcaíno fingido* y que Calderón todavía recordará en la segunda mitad del siglo<sup>15</sup>. Por así decirlo, lo que podríamos denominar en términos semiológicos el sema + *indiano* es sólo un pretexto de la risa entremesil. Así, frente a la serie de sinsentidos y especialmente frente a la nueva obligación de casarse con unos desconocidos indianos falsos, ajenos incluso al plan matrimonial inicial, ya de por sí sumario, las novias se limitan a lamentarse más o menos rutinariamente del rigor de Tomasa: "Cierto, que osté es terrible" (v. 184; p. 161); "ya yo empiezo a ponerme colorada" (v. 229; p. 163); "¿Es posible que esto pasan / las mujeres honradas que se casan?" (vv. 230-231; p. 163). Pero nadie reflexiona -tampoco en el entremés hay espacio ni tiempo para la meditación serena- sobre la colonización ni abstrae conclusión alguna acerca de lo americano, como sucedía, por caso, bien que muy fugazmente, en la piecicilla que hemos examinado antes. Ni tan siquiera se acuerdan estas novias apresuradas de recordar un lugar común tan socorrido como el del oro o la plata de las minas "potosiscas", asunto que sí interesaba a los protagonistas de la segunda parte de *El Martinillo*.

---

<sup>15</sup> En efecto, el chiste no puede ser más socorrido: cf., entre mil posibles ejemplos, *La Dorotea*, p. 179, en clave distinta, pero sobre el mismo tema. En la p. 172 de esa "acción en prosa" lopesca se combinan ambos motivos cómicos, el del indiano en la Corte y el del coche de caballos. Preparamos un extenso trabajo sobre la fortuna de este asunto *cocheril* en la literatura del Siglo de Oro.

América es resumida, compendiada, en un rasgo cómico, el de ser o parecer indianos los co-protagonistas, que se añade a la caracterización de unas *figuras* cuyo único fin es provocar la risa. Lo americano resulta un accesorio, un mero timbre cómico; pero es curioso notar cómo, una vez más, se comprueba que el valor de los ingredientes teatrales no tiene una polaridad definida -lo trágico o lo cómico-, sino que la adquiere en función del contexto y del género o subgénero, en este caso el entremés. Esos mismos recién llegados indianos, de aparecer en una comedia, no tendrían por qué responder a una finalidad risible, sino que su presencia obedecería a los dictados del conflicto o facilitaría el desenlace: volverían a ser instrumentales, pero con otra polaridad. Es por esta importante consideración que no debemos extraer conclusiones demasiado generales o demasiado estrictas de la ridiculez de la situación aparentemente indiana de nuestro entremés.

Así pues, lo americano tiene que pasar varios filtros antes de llegar al receptor literario: el primero es la distancia que separa la realidad indiana de su representación mental, a su vez transmitida a la literatura a través del tamiz múltiple y complejo de las convenciones y servidumbres genéricas -siendo aquí las teatrales las más rigurosas y específicas-, estilísticas, argumentales y de autor. Además, nos enfrentamos con dos piezas de teatro cómico, con lo que la risa será otro factor fundamental de distorsión adicional, probablemente responsable de que los indianos del segundo ejemplo no sean tales indianos, sino emigrantes fingidos y falsos prometidos ricos para tres damas ridículas, por añadidura.

A modo de recapitulación, puede decirse que hemos asistido sucesivamente a la aparición de las Indias alegorizadas en nuestro primer ejemplo y luego materializadas en el segundo entremés, dado que lo que en él entrevemos de América es sólo un supuesto lado sociológico, los indianos, a la postre mixtificados y fingidos, aunque la acción conduce a una leve alegorización final en clave de pura risa, cuando los tres indianos falsos aparecen ataviados con trastos simbólicos: un sol, dos linternas, estrellas de guardarroía. Con todo, desde luego, se trata de una alegoría intrascendente y alejada de cualquier vertiente del asunto general ultramarino que nos ocupa, de un modo tal que ni siquiera alcanza el nivel de alegoría cómica, con leves toques críticos, de *El Martinillo*, segunda parte. En los dos casos, y particularmente en el segundo, advertimos que el mundo atlántico se ha reducido a un esqueleto mínimo de percepciones triviales.

Hay entre ambos entremeses una diferencia fundamental en cuanto a su tipología dentro de las obras que contienen algún ingrediente americano: en tanto que el primero tendía a un grado de abstracción alto para el género al que pertenece y enunciaba en clave cómica algunas ideas nada banales acerca del mundo americano -como la frase sintética "pan de perro nos pega el Nuevo [Mundo]"-, el segundo texto nos obliga a deducir nuestras conclusiones entre líneas, dado que no dice apenas nada que sea directamente relevante para nuestro propósito. En cambio, mientras aquél acababa por diluir su supuesto tono crítico en chistes fáciles, el segundo, con toda su frivolidad, y quizás a causa de ella, nos ha ayudado a perfilar algunas pautas del *enmascaramiento* del panorama de Ultramar en la literatura, el teatro y el entremés. Al comienzo de estas páginas hablábamos en términos generales de un tratamiento de lo americano que llamábamos monográfico, aunque *El Martinillo* no llegue a ser ni siquiera esto, frente a otro de alusiones menores, más

laterales y contingentes, acaso mejor representado por los tres indianos ficticios de *Los casamientos*. En realidad, en estos dos entremeses nos encontramos con sendas manifestaciones de estos dos tipos de visión de las tierras occidentales.

Nuestra intención ha sido precisamente contrastar ambos puntos de vista dentro de un mismo estudio para destacar las semejanzas y las diferencias, porque, a su modo, las dos obras sirven de paradigma de dos tratamientos habituales de lo americano en otros géneros, ahora en su vertiente cómica: la visión crítica (que, a las veces, aporta poco ideológicamente hablando o resulta ambigua) y la visión más frívola y satírica, que acaba por mostrarnos, sin embargo, ciertos lugares comunes y hábitos teatrales y literarios bastante reveladores, tales como la instrumentalización del personaje indiano, su degradación a voluntad por los autores cómicos y especialmente la reducción de los ingredientes americanos a la condición de elementos externos, añadidos y muchas veces no esenciales en las tramas. Esta América tras múltiples celajes llega a ser tan accesorio que ni siquiera aparece tópicamente caracterizada como rica, según sucedía en *El Martinillo* y en cientos de piezas teatrales breves y largas, y en realidad es tan prescindible estructuralmente que los indianos, como en tantas tramas de la época, ni siquiera tienen que ser auténticos: el proceso termina, en efecto, con una teatralización de la propia visión teatral de las Indias, con el fingimiento efectivo de la condición de colono americano, ya de por sí objeto de sucesivas manipulaciones ideológicas y estéticas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- BERGMAN, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y BRIOSO SANTOS, Héctor, "La picaresca y América en los Siglos de Oro", *Anuario de Estudios Americanos*, 49 (1992) pp. 207-232.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, "El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón de Lope de Vega y los 'malos españoles' de Azorín", *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-1997) pp. 343-347.
- , "La figura grotesca del indiano teatral en el Siglo de Oro español", en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el Teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de Octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad, 1998, pp. 423-434.
- , "'Gastó un Perú...'. Notas a una geografía de tertulia literaria: las metáforas americanas del Siglo de Oro español", en *El descubrimiento y la invención de tierra firme*, Cumaná, Ediciones Comisión Macuro 500 años, 1998, pp. 145-155.
- , *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII*, Huelva, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1999.
- CASTRO, Américo, "Sobre lo precario de las relaciones entre España y las Indias", en *Cervantes y los casticismos españoles*, Paulino Garagorri, ed., Madrid, Alianza, 1974, pp. 228-244.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, tomo I, vol. II.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, "El teatro de Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*, 24 (1945) pp. 41-104.

- DILLE, Glen F., "El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro", *Hispania*, 71 (1988) pp. 492-502.
- DIXON, Victor, "Lope de Vega and America: *The New World* and *Arauco Tamed*", *Renaissance Studies*, 6 (1992) pp. 249-269.
- HUERTA CALVO, Javier, "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación", en Equipo de Investigación sobre el teatro español del Instituto Miguel de Cervantes del CSIC, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 23-61.
- , "Los géneros menores en el teatro del siglo XVII", en José M. Díez Borque, coord., *Historia del teatro en España. I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 613-622.
- LOBATO, María L., "Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto", en *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 113-154.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, "El entremés nuevo de los sacristanes, una pieza manuscrita de Quiñones de Benavente erróneamente atribuida a Moreto", *Manuscr. Cao*, 6 (1994-1995) pp. 37-55.
- , *Nuevos entremeses atribuidos a Quiñones de Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- MARAVALL, José A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990 (2ª ed. aumentada).
- RECOULES, Henri, *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIème siècle*, Tesis Doctoral inédita, Lille, Universidad de Lille III, 1973.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas, 1991 (BAE, vol. 301).
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El Quijote y don Quijote en América*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1911.
- ROMERA CASTILLO, José, "Los entremeses y el descubrimiento de América", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-126.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Euns, 1993 (*Anejos de Rilce*, nº 12).



URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, "*Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*", Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La Dorotea*, Edwin S. Morby, ed., Madrid, Castalia, 1987.

ZUGASTI, Miguel, ed., *La Trilogía de los Pizarros de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarro-Reichenberger, 1993.

-----, "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro", en Ignacio Arellano, M. Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. II, pp. 429-442.

-----, "La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca", en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz. 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad, 1998, pp. 449-469.