

El gran teatro del mundo: la figura del “mirón” y la espectacularización de la vida cotidiana en dos entremeses del (meta) teatro breve español del siglo XVII

The Great Theater of the World: the Figure of the Mirón and the Spectacularization of Everyday Life in Two Entremeses of the Short Spanish (Meta) theater of the 17th Century

Ariel Sánchez Wilde*

Resumen

El presente trabajo propone una lectura comparativa de los entremeses *Los Mirones en la Corte* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *Los Mirones*, de autor anónimo. Ambos textos del siglo XVII se sostienen en una misma convención: la figura de los “mirones”; sin embargo, a través de la utilización de una idéntica estrategia metateatral, estrechamente relacionada con uno de los más importantes tópicos del Barroco, el del *theatrum mundi*, ponen de manifiesto dos actitudes diferentes ante la relación entre la representación teatral y el público espectador, y por extensión entre la realidad y la ficción. Así, la presencia de la metateatralidad en el teatro breve del Barroco español produce una perspectiva doble para el espectador, tal como sostiene Catherine Larson, “ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes”. (1989: 1018)

Palabras clave: Literatura española, Teatro breve, Siglo de Oro español, Barroco, Metateatralidad

Abstract

The present work proposes a comparative reading of the *entremeses Los Mirones en la Corte* by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo and *Los Mirones*, by anonymous author. Both texts belong to the seventeenth century and present the same convention: the figure of the *mirones*; however, by means of the use of an identical metatheatrical strategy, closely related to one of the most important topics of the Baroque, *theatrum mundi*, they reveal two different attitudes as regards the relationship between theatrical performance and spectators, and by extension between reality and fiction. Thus, the presence of metatheatricality in the Spanish Baroque short theater creates in the spectator a double perspective, as Catherine Larson argues, «by offering models to better understand the fundamental structures of theater and the world’s experience as an artificial construction, a network of interdependent semiotic systems». (1989: 1018)

Keywords: Spanish Literature, Short Theater, Spanish Golden Age, Baroque, Metatheatricality

* Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades.

La complejidad de la cosmovisión de la sociedad del Barroco español encuentra en la metateatralidad el recurso adecuado para expresar un mundo en crisis. Como se desprende de la lectura de diversas obras literarias del Siglo de Oro, “el hombre del Barroco desconfiaba de las apariencias; de ahí su proclividad a subvertir lo normal, lo cotidiano, lo vulgar, y a resaltar mediante la metáfora lo que está oculto.” (Andrés-Suárez, 1997: 16). Al conjugar elementos tomados de la tradición de la celebración carnavalesca con los recursos metateatrales característicos del tópico barroco por excelencia, el del *theatrum mundi*, el teatro breve del Siglo de Oro español se presenta en ocasiones como un espacio de revisión e inversión de los valores hegemónicos¹. Si, como afirma Sáez Raposo, “la esencia del teatro no es otra que la de hacer que el espectador afronte los conflictos que, en tanto ser humano, son susceptibles de afectar su existencia” (2011:29), el hombre del barroco tiene la posibilidad, dentro del breve espacio de los entremeses, jácaras y mojigangas, de “representar de modo simultáneo, ámbitos contradictorios y opuestos” y, de este modo, patentizar “la duplicidad de las figuras y la distorsión existente entre su comportamiento externo y su mundo interior” (Sáez Raposo, op. cit: 35). Dicho de otro modo, la posibilidad de pararse ante un espejo que, a través de la distorsión y la inversión carnavalesca, le permita percibir y construir una visión compleja del mundo en el que se halla inmerso. Es en la producción entremesil, donde diversos autores encontrarán el intersticio de la escena teatral en el cual poder inscribir otras formas de representar “la ficción de la realidad y la realidad de la ficción” (ibid).

El concepto de metateatralidad abarca diversas manifestaciones. Alfredo Hermenegildo propone delimitar el mismo más allá de la mera presencia de la representación de una obra enmarcada en el interior de otra representación primaria que le sirve como marco. Así establece “la existencia de una “mirada interior” (2011:11) como requisito primordial para reconocer la presencia de metateatralidad:

...sólo hay Teatro en el Teatro si en escena hay:

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos (ibid)

A su vez, esta *mirada interior* debe provocar en el espectador la asunción de un rol, el de “archimirante”, y la capacidad de interpretar el carácter ficcional de lo representado; de este modo Hermenegildo afirma: “...allí donde el espectador reconozca una ruptura

¹ La consideración del carácter irreverente, cuando no transgresor, de la producción entremesil del Barroco nos permite cuestionar una concepción reduccionista del funcionamiento del sistema monárquico español (guardián de una estricta ortodoxia católica, luego del Concilio de Trento) en el que la sociedad hispánica del siglo XVII se representara como un todo monolítico, imperturbable y ajeno a cualquier disidencia. Como sostiene Francisco Sáez Raposo:

“...Si errado sería extrapolar, desde nuestra perspectiva actual, inconformismos potenciales (en variedad, cantidad y grado) que resultarían anacrónicos para los parámetros de la época, no menos desacertado resultaría aplicar un modelo social maniqueo en el que no fuera posible concebir un individuo inconformista, crítico y contradictorio, todo siempre dentro de los límites pertinentes que sea menester considerar. Sin ello no es posible entender, por ejemplo, la personalidad y el genio creador de muchos de los artistas más señeros del momento o una celebración como el carnaval, tradición, por cierto, de honda raigambre medieval de la que (...) surge el género entremesil”. (2011: 34)

de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral” (op.cit.:12)

La presencia de la metateatralidad en el teatro breve del Barroco español produce, como afirma Catherine Larson, “una perspectiva doble para el espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes” (1989: 1018). El espectador/lector que construye el teatro áureo debe percibir “la sobrecarga de significación” que implica la presencia de lo metateatral y su “imbriación con el contexto cultural y epistémico que lo sostiene” (Balestrino, 2011:121). Esto es posible debido a que mediante la conjunción de las diferentes variedades del metadrama, los textos promueven la exploración no solo de “las débiles fronteras entre realidad y ficción”, sino también, y sobre todo, de “las concomitantes relaciones entre ver teatro y comprender la realidad confusa y engañosa del mundo” (op.cit.:124-125).

En los dos entremeses que aquí se analiza, la metateatralidad se manifiesta a través de la presencia de los mirones/espectadores que exploran en la superficie del fluir de la vida cotidiana en las plazas y calles de Sevilla y Madrid, aquello que permita no caer presa del engaño de los sentidos, en la falsedad de las apariencias.

En *Los Mirones en la Corte* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo el mirón se autodefine como un “curioso filósofo de la vista” (1911: 255)². Si, como afirma Fernando de la Flor, “la clave psicológica de la percepción barroca es, precisamente el sentimiento de desorden y de inseguridad acerca de lo verdadero, que se extiende por los mapas cognitivos y modos de aprehensión de las relaciones y tramas del mundo y sus objetos” (2005: 193), no es casual que la identidad del espectador se construya desde un rechazo de la actitud meramente receptiva, pasiva, de quienes, como afirma el Licenciado del *Entremés de los Mirones*, “pasan por lo que ven con el mismo descuido que un caballo” (1911: 162).

La mirada explora, elige, indaga a través de las engañosas apariencias para luego convertirse en relato y, a través de este, en re-presentación teatral. Por esta razón los mirones de la cofradía organizada por el Licenciado “van desojados por las calles *mirando* lo que pasa, para traer que contar y que reír” (ibid).

Es la risa lo que define el propósito de la tarea de los mirones. Pero a su vez el reconocimiento de la comicidad de lo cotidiano se subordina al ingenio y agudeza de los mirones, facultades estas, tan caras al hombre del Barroco, que se manifestarán de manera doble: en la percepción de lo digno de ser representado y en la capacidad de llevar a cabo la representación a través de su relato; tal como lo afirma uno de los personajes del entremés de autor anónimo:

Don Francisco, ¿no os parece agraciada invención, sin perjuicio de nadie, y con entretenimiento, y aun con provecho de los que fueren desta cofradía, porque con ir advertidos y mirones, van cultivando los ingenios y adquiriendo experiencias de todo lo que ven para hacerse prudentes? (ibid.)

² Todas las citas de los entremeses analizados corresponden a la siguiente edición:

Cotarelo y Mori, Emilio (comp.) (1911). Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid: Casa Editorial Bailly//Bailliére

El ingenio de los mirones espectaculariza los sucesos cotidianos de las calles sevillanas y madrileñas, convirtiendo lo habitual en excepcional, en materia propicia de teatralización. El doble accionar de los personajes provoca así una transformación que permite concebir la producción entremesil como un “espejo inversor de la imagen normal u oficial del mundo” (Huerta Calvo, 2001: 123). Como Eugenio Asensio afirma:

En el entremés la óptica jocosa lo deforma todo, el ambiente cómico quita seriedad al acontecer y al personaje: el dolor y la maldad son representados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad. (1971: 39)

Para cumplir con su programa los mirones realizan un itinerario semejante en ambos entremeses. Si se tuviera que sintetizar la trama de estas dos piezas breves, bastaría con relatar que un grupo de mirones se reúne para compartir, entre risas y reflexiones, relatos de lo visto y oído en las calles y plazas de Sevilla (en el caso de la obra de Salas Barbadillo) y de Madrid (en el del autor anónimo). Cada relato de un personaje da lugar a asociaciones que conducen a la siguiente narración. Por cada narración desfila una serie de personajes, esto se corresponde con lo que Javier Huerta Calvo reconoce como uno de los tipos de estructuras predominantes en el teatro breve áureo:

el desfile sistemático de personajes estereotipados o figuras ante un personaje central que cumple la función de juez o árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías de aquellos, poniendo así de manifiesto su lado ridículo. (2001: 92)

Así cada mirón pone en escena, a través de su relato a diversos personajes de la plaza pública de la gran ciudad en la que se dan cita figuras de muy diversa procedencia social y cultural, muy próximos al sistema de personajes de la picaresca: negros esclavos, freidoras, placeras, ciegos rezadores, frailes, novias viejas, señoras mozas, ganapanes, etc.; “todos ladrones o fingidores”, según Mauricio, uno de los mirones en la Corte. Así lo pone de manifiesto también, no sin ironía, uno de los personajes de Salas Barbadillo: “Nobilísima admiración recibo cuando miro aquí tantas naciones diversas en lengua y traje, y aun opuestas en por sus mismos climas, vivir en pacífica correspondencia” (op. cit.: 256).

De esta manera se hace presente lo que en el presente trabajo se denomina, siguiendo a Huerta Calvo, “teatralización de la vida ciudadana” (2001: 92). Si bien no se alcanza a reconocer lo que se podría definir con precisión como una obra enmarcada, a través de la forma metateatral más canónica del teatro dentro del teatro, se podría afirmar que se manifiesta una forma diferente de metateatralidad relacionada con el tópico barroco del “gran teatro del mundo”. Ante la ausencia de acotaciones en el texto teatral, se conjetura la efectiva representación de las acciones narradas a partir de la detallada descripción de las mismas en cada parlamento, realizadas por los personajes de cada relato y la minuciosa reproducción de las particularidades expresivas de los mismos. Esta conjetura se sostiene en la apreciación de críticos como Eugenio Asensio, quien afirma que “en el entremés el lenguaje exige la gesticulación, es gesto”. (1971:39). Tal como se desprende de diversos testimonios de espectadores teatrales del siglo XVII y de

apreciaciones sobre los modos de actuación insertas en numerosos entremeses, frente a la comedia, que debía imponer un tipo de interpretación más contenida y natural, los entremeses exigían un “histrionismo más acentuado”³.

La variedad de registros presentes en cada relato sugiere la “re-presentación” de lo visto, la cual se despliega de manera simultánea al desarrollo de la narración. Esto puede apreciarse en uno de los relatos realizados por Don Francisco en el *Entremés de los Mirones*, cuando narra el enfrentamiento entre una moza y una mulata producto de un empujón propinado por esta con su cesta de compras:

Don Francisco: (...) La mujer le rogó algunas veces que no le diese en los hombros con la cesta, y que se fuese poco á poco, hasta que enfadada, viendo que proseguía con su priesa, le dijo que no debiera: “- Teneos allá enhoramala y besadme vos y vuestro señor donde no me da el sol.” No lo dijo á sorda, porque en el mismo instante la mulata, que era rolliza, soltando la cesta de la mano, se abrazó con la moza y dio con ella en el suelo boca abajo; y, altas las faldas y descubriendo el trasero á vista de cuantos estaban en la plaza, le dió en él de uno en cien besos, teniéndola muy recio para que todos de espacio fuesen testigos del espectáculo presente (op. cit: 164)

Al sentido de la vista de los mirones, se suma, como se puede observar claramente, el sentido del oído. Los mirones no solo saben ver, sino también escuchar y reproducir así en su narración la totalidad del espectáculo. Ambos sentidos se conjugan para la construcción del relato que va a ser representado, aunque en forma diferida⁴. Es a través de este relato como re-presentación diferida que se pone de manifiesto la metateatralidad. La mirada de los mirones espectaculariza la vida cotidiana, y al volverse narración se teatraliza el espacio público produciéndose así su transposición a la escena teatral a través del relato.

Como sostiene el Licenciado de la cofradía de los mirones: “Licenciado: Sevilla es una Nínive, es otra Babilonia; de lo que rueda por esas calles, si hay quien lo note, cada hora puede hacerse una crónica” (op. cit.:162).

Y de cada crónica puede hacerse una representación teatral, se podría agregar.

Pero aún resta analizar un componente más de esta estrategia metateatral: la recepción. Cada personaje de ambos entremeses es a la vez narrador y narratario, actor de su propio relato y público del de los otros. Y es aquí donde puede reconocerse lo que diferencia principalmente la estrategia metadramática presente en las dos obras analizadas. En el entremés anónimo, la sucesión de relatos, en la que predomina lo ridículo, lo feo, lo escatológico y lo irreverente en materia religiosa (el último relato hace referencia a la conversión en reliquia sagrada de una calabaza, por intermedio de un fraile embaucador), es siempre recibida con el entusiasmo de la presencia de lo “admirable” en medio de una competencia destinada a presentar la historia más entretenida e ingeniosa, producto del merodeo por las calles de Madrid. Por otro lado, en la obra de Salas Barbadillo, se produce un quiebre de la atmósfera de risa y diversión cuando uno de los personajes, Roselio, se molesta ante las loas de Claudio a las placeras, ciegos recitantes y cantores de

3 Cfr. Huerta Calvo, 2001: 137 -155

4 Posible mecanismo de elusión de la censura: lo censurable no se representa de forma directa.

copla que invaden la plaza madrileña (“senadores de la insolencia y magistrados del licencioso lenguaje”). Así Roselio recepciona los relatos de sus compañeros desde una perspectiva moralizante:

Roselio: ... Poned los ojos en el premio de tantos indignos, y en el olvido de infinitos varones eminentes. Crecen los edificios, auméntase el número de los ciudadanos y la corona de la virtud es menor cada día. El gasto opulento, la soberbia pompa, solo debida al decoro, a la deidad terrena de los reyes, hoy se desprecia, hoy se profana. Las honestas vírgenes, que mientras dieron á la belleza corporal con la virtud del ánimo más lucidos resplandores, no hallaron esposos, que sin reparar en su pobreza fuesen premio de su castidad y abrigo de su desamparo (...) Duérmense las leyes, ó por lo menos callan, porque la costumbre que las deroga y destierra á todas, se opone, se atreve á su resistencia. (op. cit.: 257)

Sin embargo, la respuesta no se hace esperar, y otro de los mirones, Felino, llama la atención a Roselio sobre su inadecuada interpretación de los relatos en función de su inadecuación al contexto en que estos se producen; así lo reprende diciendo: “Felino: Escuchad, por Dios; ¿adónde os lleva el enojo?; ¿porqué tomáis la parte que no os toca? Advertid que habéis traducido nuestras razones familiares en reprensiones severas, y que estáis en la calle y no en el púlpito.” (ibid.)

De esta manera se restablece finalmente el marco de valoración de lo relatado y representado por los mirones: el de la plaza pública: espacio de hechos, relatos y representaciones que tienen que ver con una concepción de la vida (y el teatro) que no es la del púlpito.

La óptica jocosa, la inversión de valores de raíz carnavalesca, la risa transgresora que acepta alegremente el caos del mundo, conspiran para que la perspectiva de Roselio sea la que impere en el entremés. El espacio de la plaza pública es el espacio de la risa, y en la producción entremesil que la representa en toda su teatralidad

...el público se ríe de la autoridad política, encarnada en los alcaldes rurales (...) Se ríe también de la Iglesia mediante la jerga litúrgica que chapurrean los sacristanes (...) que encarnan al prototipo del clérigo lujurioso y glotón. Se ríe de los jueces y sus sentencias ininteligibles y de los ejecutores de una justicia mal entendida, los alguaciles. Se ríe de los militares, sombra de un poder y una gloria extinguidos (...) Se ríe de los aristócratas pagados de una nobleza fantasmal. Se ríe de los patriarcas viejos que quieren sustentar su autoridad a fuerza de palos y de mano dura. Todos los sectores sociales caen, pues, bajo los efectos de una risa descompuesta... (Huerta Calvo, 2001:133)

Huerta Calvo nos recuerda que “la esencia del teatro cómico breve radica en el enfrentamiento entre personajes (...) En su trasposición dramática este enfrentamiento se traduce, lógicamente, por medio de la lengua. De esta manera, el enfrentamiento personal es al mismo tiempo contienda verbal, discusión, debate, competencia”. (op. cit.: 94). Cabría agregar que la contienda verbal es a su vez contienda ideológica. El entremés de Salas Barbadillo pone en escena la tensión presente a lo largo de todo el siglo XVII, en el que fueron una constante las protestas de teólogos y moralistas acerca del carácter licencioso y grosero de la producción entremesil. La escena del teatro breve era concebida por estos como

...una escuela de malas costumbres, donde sólo se mostraban “cosas de amores”, “embustes de rameras”, “enredos de terceras”, “riñas de rufianes”, “mentiras, enredos y ficciones con que se enseña a pecar a los hombres y se les dan lecciones eficaces para solicitar a las mujeres”, “burlas y juegos del amor que los santos llaman fornicaciones y adulterios” (op. cit.: 161)

A esto debemos sumar los inconvenientes que tenían los organismos censores para controlar la moralidad de un tipo de obra que no se sostenía en la letra impresa sino en la representación ante un público que reaccionaba jocosamente ante el histrionismo y la capacidad de improvisación de los actores, quienes podían añadir o acentuar parlamentos o gestos que atenten contra el orden moral.

Tal como afirma Claudio, otro de los mirones del entremés: “la plaza de Madrid es teatro admirable y para representantes de un entremés ningunos mejores ni más entretenidos” (op. cit.: 256). Se puede concluir, siguiendo a Graciela Balestrino, que la comicidad del teatro breve del siglo XVII no solo es una forma de ficcionalizar “representaciones sobre la construcción social de la mirada en la sociedad española del seiscientos”, sino, muy especialmente, puede concebirse como un “instructivo sobre ver teatro” (2011: 123).

La propuesta de recepción de Felino en el entremés se aproxima a las apreciaciones del crítico Fernando de la Flor sobre el predominio de la representación de lo engañoso, falso o confuso. Ante esto el sujeto adopta “una posición bifocal, fracturada, llena de paradojas y ambigüedades. Lo engañoso, lo falso no tiene por qué ser universalmente denostado (...) existe la posibilidad de que sea la propia tristeza de la vida la que, determinándose con fortaleza, construya la máscara de una alegría ocultadora” (2005: 287). Y es en el marco de esa alegría, que es a su vez máscara, que debe interpretarse lo re-presentado en el espacio entremesil a través de la metateatralidad.

Como afirma Catherine Larson, “el metateatro produce una perspectiva doble para el espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes (Waugh, P.) Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no sólo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro.” (1989: 1018).

Estos mirones y sus historias que provocan un desdoblamiento entre la realidad observada y la representada en sus relatos en el marco de un entremés, y entre su rol de espectadores que se convierten en actores a través del acto de narrar para otros oyentes/espectadores, reproducen a su vez la dinámica y compleja relación entre la puesta en escena teatral, su representación del mundo, y la recepción del público de dicha representación. Reproducen, en fin, la relación del hombre barroco con un mundo que es a la vez un gran teatro.

Bibliografía

ANDRÉS- SUÁREZ, I. (1997). “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”. En Andrés- Suárez, I. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Editorial Verbum.

ASENSIO, E. (1971). *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.

BALESTRINO, G. (2011). “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*” en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo N° 5*, Université du Québec à Trois- Rivières. Consultado el 20 de julio de 2014 de <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf>

COTARELO Y MORI, E. (comp.). (1911). *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly//Bailliére.

DE LA FLOR, F. (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons

HERMENEGILDO, A. (1999). “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”. En Poupény Hart, C. et al (coord.) *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Murcia: Universidad de Murcia

HERMENEGILDO, A.; RUBIERA, J. y SERRANO, R (2011). “Más allá de la ficción teatral: el metateatro” en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo N° 5*, Université du Québec à Trois- Rivières. Extraído el 20 de julio de 2014 de <http://uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>

HUERTA CALVO, J. (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto

LARSON, C. (1989). “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Extraído el 20 de julio de 2015 de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf

RAPOSO, F. (2011). “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad” en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo N° 5*, Université du Québec à Trois- Rivières. Extraído el 20 de julio de 2014 de <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>