



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

El coloquio de los perros: Berganza y el alguacil, un posible entremés

Chacon Espindola, Vania Pilar

El coloquio de los perros: Berganza y el alguacil, un posible entremés

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792005>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.06>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

El coloquio de los perros: Berganza y el alguacil, un posible entremés

El coloquio de los perros: Berganza and the Bailiff, a Possible Entremez

Vania Pilar Chacon Espindola vaniapilar@gmail.com
Universidade de São Paulo, Brasil

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Recepción: 13 Enero 2017
Aprobación: 03 Febrero 2017

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.06>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792005>

CC BY-NC-ND

Resumen: Varias composiciones de los siglos XVI y XVII se enmarcan, por su comicidad, en el objetivo de retratar costumbres y flaquezas de la sociedad cortesana del periodo, como es el caso de la novela ejemplar *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Por esta razón, se eligió para el presente estudio el capítulo en que se describe el momento en que el perro Berganza estuvo al servicio de un alguacil. Así, la historia de esta convivencia está llena de escenas burlescas, donde el elemento escénico es responsable por la transformación del episodio en un pequeño entremés. Con base en estas características, este trabajo se limitará a presentar más aclaraciones sobre el género, así como el diálogo que establece con esta narrativa cervantina.

Palabras clave: Cervantes, novela ejemplar, comicidad, entremés, censura moral.

Abstract: Several compositions of the sixteenth and seventeenth centuries are marked by their comedy in function of portraying customs and weaknesses of the court society of the period, as is the case of the novel *El coloquio de los perros* by Miguel de Cervantes. In this sense, the episode that was chosen for the present study describes the moment that the dog Berganza was in the service of a bailiff. Thus, the story of this coexistence is full of burlesque scenes, where the use of the scenic element is responsible for transforming the episode into an entremez. Based on these characteristics, this work will be limited to presenting more clarifications about this genre, as well as the dialogue that establishes with this cervantine narrative.

Keywords: Cervantes, Exemplary Novel, Comedy, entremez, Moral Censorship.

Introducción

En algunas ocasiones, cuando se está ante una producción escrita, se tiene la clara sensación de que participamos como espectadores de una representación escénica, la impresión que se tiene es que se está ante elementos reales, concretos como un escenario en el cual las acciones de la obra se desenrollan, a medida que la figuración de los personajes conduce a una secuencia de escenas que compondrá un todo espectacular.

Evidentemente que ese juego de efectos, en una narrativa, al mismo tiempo en que seduce, alerta los sentidos, pues asegura que, de cierta forma, como lectores, somos testigos de valores dramáticos o «narrativos dramáticos», que surgen con el propósito de que se establezcan similitudes entre la exposición escrita y la teatral. De esta forma, cuando un texto efectúa una situación dramática generalmente incorpora en su interior elementos provenientes de dos o más géneros, en el caso, el discursivo y el teatral, que dialogan entre sí, aunque cada uno tiene su propia formulación.

Es lo que se constata en algunas composiciones letradas concebidas entre los siglos XVI y XVII. Al reciclar antiguos preceptos dirigidos a la separación de los géneros, los autores elaboran escritos que pasan a integrar una especie de género híbrido, pretendiendo con ello un efecto específico, un diferencial. Transponiéndose este recurso técnico a una composición perteneciente a lo cómico, por ejemplo, se tiene una escritura con elementos propios del género al que pertenece, a la cual se le añaden rasgos dramáticos, cuyas figuras ridículas y caricaturales tienen la misión de introducir tipos viciosos y sus respectivas acciones «desproporcionadas y vulgares»¹. Esta fusión de géneros será responsable de convertir algunas producciones escritas del periodo en comedias o entremeses.

Centraré este estudio en la novela ejemplar *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, por entender que uno de sus episodios introduce determinados elementos escénicos que lo convierten en un entremés. De esta forma, propongo establecer analogías entre dicho pasaje de la obra con esta corta escenificación burlesca introducida en los intervalos de las piezas teatrales de aquellos tiempos. Lo cual me motiva, en principio, a sugerir una profundización acerca de dicho tema.

1. Un breve estudio acerca del entremés

Como se ha mencionado, el entremés se encuentra en una posición intermedia o entre los actos de una comedia principal. Lo que hoy llamamos de farsa, esa pequeña escenificación ya fue conocida como auto o representación, siempre abordando temas reconocidos y apreciados por el público, como el problema de los malcasados en *El juez de los divorcios* o refiriéndose a la infidelidad femenina y al marido viejo y cornudo en *El viejo celoso*, ambos entremeses cervantinos. Con el predominio de un lenguaje que se asemeja a las conversaciones del día a día, en los entremeses los actores representan temas, acciones y seres tipificados, reconocibles en lo cotidiano de las calles, en los lugares públicos, etc.

A pesar de haber sido muy apreciados por los espectadores, la autoría de estas breves e improvisadas obras no siempre era asumida por sus compositores², aunque Cervantes no solo los reconocía como los titulaba: «hijos legítimos de su ingenio». El autor publica todos sus *Ocho entremeses nuevos nunca representados* en el año de 1615, en Madrid, con el fin «de que se vea despacio lo que pasa de prisa»³.

Sin embargo, ¿qué quería decir Cervantes con esta afirmación: «para que se vea despacio lo que pasa de prisa»? Aquellos que tienen conocimiento del asunto podrán recordar que este tipo de composición tuvo su entrada en el canon teatral por medio de Lope de Rueda, autor muy admirado por Cervantes desde su juventud. En sus estudios sobre el entremés⁴, Eugenio Asensio ofrece un primoroso trabajo acerca del género, en el cual destaca algunas de las características que aparecen con frecuencia en estas obras, entre las cuales se destacan las relaciones

que establece con la sociedad, su habla y costumbres al describir tipos y ambientes, ofreciendo un repertorio de temas, personajes y efectos risibles.

Conforme señala precisamente el investigador, dichas obras eran protagonizadas por personajes de baja condición social, presentando un carácter cómico, sin instituirse en ellas cualquier relación con la comedia principal, porque cuando se introducían escenas jocosas sin interrupciones acababan separándose del contexto. De esta forma, con un discurso breve y divertido, el entremés instituía la variedad que tanto divertía y alegraba al público. Además, por no tener cualquier pretensión moral, el entremés no tenía otro objetivo sino el deleite.

Nicholas Spadaccini⁵ observa con exactitud que los temas propuestos en las obras estaban relacionados con el matrimonio, el linaje, el dinero, la cuestión del honor, los valores, la locura, la generosidad, el engaño y el desengaño, introducidos por medio de escenas cómicas o de cuño satírico, aunque Cervantes no instituía en sus entremeses la corrosión típica al estilo de Quevedo, sino un lenguaje propio «de las figuras que en ellos se introducen», con un ejemplo provechoso relacionado a la conducta del hombre como individuo que se inserta en la sociedad.

Además, para Asensio, los entremeses cervantinos tenían como escenario las ciudades españolas como Madrid, que en el caso del *Coloquio* era Sevilla, por donde transitaban personajes inferiores, pertenecientes a la plebe, cuyo objetivo estaba en incitar a la risa, a la alegría sin freno, haciendo uso tanto de recursos finos como de elementos bajos, propios de las escenificaciones burlescas. Con ello, este pequeño género teatral despertaba la risa en el público en el instante en que se ponían en escena convenciones y normas sociales, en un desfile de tipos que se satisfacían en introducir valores morales, aunque de manera invertida⁶.

Al mismo tiempo, para Jesús G. Maestro, la comicidad que se exhibía en los entremeses de Cervantes estaba constituida por tres aspectos: el primero no tanto por la acción, sino por medio del lenguaje utilizado. Por ello, los personajes presentaban un discurso condicionado al estamento al cual pertenecían. El segundo aspecto se refiere al dinamismo o brevedad, porque las situaciones ridículas y grotescas se introducían con cierta instantaneidad. Por último, está la pantomima o lugar donde los signos verbales eran llevados al extremo conjuntamente con la expresión gestual y el vestuario, como forma de codificación de los personajes. Asimismo, para el estudioso, la censura expresada en las obras se hacía más tolerable por intermedio de las burlas, al contrario de hacer uso de las verdades, ya que la broma, generalmente, promueve consecuencias cómicas muy insignificantes, incluso porque «cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable»⁷.

De esta forma, ante los estudios expuestos, lo que se entiende por la frase «para que se vea despacio lo que pasa de prisa» es que, por no conseguir ver sus entremeses representados, según Spadaccini, Cervantes se dirige al lector y lo invita a hacer una lectura tranquila y reflexiva sobre dichas obras, pero como producciones escritas, cuya lectura implica, más que un pasatiempo, observar la representación de las conductas del hombre

como individuo y como ser «social marginalizado, llevando en cuenta sus limitaciones económicas, estamentales e intelectuales»⁸.

Vale la pena señalar, de acuerdo con el investigador, que el autor promueve en sus entremeses una especie de diálogo con las Bellas Letras de su tiempo, incluso con su propia obra. Un ejemplo de ello se verifica en *Don Quijote*, en el episodio de los duques, cuya teatralidad, según Maria Augusta C. Vieira será responsable de todas las acciones que transcurren «en un escenario que exige la máscara y donde cada uno desempeña su papel como si fuera otro»⁹. Para la estudiosa, en este momento de la obra se describe la preocupación de don Quijote con la apariencia, con la imagen, en fin con la exposición que hace de sí, considerando la recepción y el reconocimiento ofrecidos por estos nobles, aunque toda la escenificación se dirija a «virar al revés los matices más recónditos del personaje»¹⁰.

2. Berganza autor y actor de entremés

Teniendo en cuenta el contenido que corresponde a determinadas características del entremés, ciertos aspectos similares se insertan en *El coloquio de los perros*, considerando el pasaje en que Berganza le describe a Cipión, su nuevo amo, un alguacil, la amistad que mantenía con el escribano y la unión ilícita que sustentaba con la prostituta Colindres, sin mencionar los negocios que hacía con los rufianes de la ciudad.

Lo que se constata, primeramente, es que el mastín asume la posición de autor y actor en el espectáculo, a medida que narra sus reminiscencias. Asimismo, tanto los personajes como el espacio donde se representa la obra empiezan a ser delineados ya en el inicio del episodio; en principio se tiene: el alguacil, el escribano, los corchetes, las dos prostitutas, el marinero extranjero, teniendo como ambiente una habitación de una pensión.

Se puede notar, por la descripción de Berganza, que los personajes pertenecen a los estamentos más bajos de la sociedad, lo que hace que se determine, de una manera u otra, que estos tipos son viciosos y las relaciones que establecen entre sí son responsables de todas las peripecias articuladas en el interior de la narrativa. Un ejemplo de esto se verifica por medio de la figuración de las dos prostitutas:

Berganza.- [...] vestíanse de suerte que por la pinta descubrían la figura, y a tiro de arcabuz mostraban ser damas de la vida libre; andaban siempre a caza de extranjeros, y cuando llegaba la vendeja a Cáliz y a Sevilla, llegaba la huella de su ganancia, no quedando bretón con quien no embistiesen, y, cayendo el grasiento con alguna de esas limpias, avisaban al alguacil y al escribano adónde y a qué posada iban, y en estando juntos les daban asalto y los prendían por amancebados; pero nunca los llevaban a la cárcel, a causa que los extranjeros siempre redimían la vejación con dinero¹¹.

De acuerdo con el relato, lo que se nota, por las palabras de Berganza, son los recursos de lenguaje, ya que el protagonista no solamente hace uso de una metáfora como: «pescar en seco», para describir el instante del abordaje y seducción de las dos prostitutas, sino que también introduce

términos en germanía, como: «por la pinta descubrían la figura», siendo la palabra *figura* procedente del juego de naipes; «vida libre», significando que de lejos se podría determinar que eran meretrices.

Cabe señalar que, por intermedio de la descripción de las mujeres, a lo cual se le añade el lenguaje, se delinea el estereotipo de un grupo de personas con vicios que se evidencian y se censuran. Vicios que se convierten en deformidades constituidas por imágenes verosímiles, cuyo propósito está en realzar las vilezas, en especial del alguacil, por medio de su carácter corrupto, o por la manera con la cual sus prácticas atraen a todos a su alrededor.

La parodia de las figuras en escena, temas y motivos tiene como foco la corrupción en los medios públicos. En ese aspecto, se verifica que el tratamiento cómico reservado tanto al asunto como a los personajes se restringe al estamento a que pertenecen, o sea, la plebe, o como observa Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, «porque entremés de rey jamás se ha visto»¹².

Tal como lo señala Kenneth R. Scholberg en sus estudios actuales sobre algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI, el autor reconoce que era muy popular componer ciertos discursos con el propósito de censurar a los miembros de diferentes oficios y estamentos sociales, como era el caso de los escribanos y mercaderes que la mayoría de las veces eran «blancos de cortos ataques»¹³. Cuando cita las quejas del personaje Micilo contra los escribanos en *El Crotalón*, el investigador añade que recibían de los príncipes tal oficio, aunque sean «hombres viles y de ruines castas y suelo; los cuales por pequeño interés pervierten el derecho y justicia del que la ha de haber»¹⁴.

Un ejemplo de cómo un pequeño interés pervierte el derecho y la justicia se configura en el fragmento en el que Berganza describe el golpe que le aplica el alguacil con la ayuda de Colindres a otro marinero extranjero:

Sucedió, pues que la Colindres [...] pescó un bretón unto y bisunto, concertó con él la cena y noche en su posada; dio el canuto a su amigo; y apenas se habían desnudado cuando el alguacil, el escribano, dos corchetes y yo dimos con ellos. Alborotáronse los amantes, exageró el alguacil el delito, mandolos vestir a toda prisa para llevarlos a la cárcel, afligiose el bretón, terció, movido de caridad, el escribano, y a puros ruegos redujo la pena a solos cien reales¹⁵:

Lo más curioso de esta acción, que ocurrió en la posada donde vivía la prostituta está en el instante en que el marinero descubre que sus calzas habían desaparecido conjuntamente con los «cincuenta escuti d#oro in oro» que en ellas estaban. En realidad, las calzas no se las habían robado, sino que fue Berganza quien las retiró del aposento:

Berganza.- Digo que halle en ella un pedazo de jamón famoso, y, por gozarle y poderle sacar sin rumor, saqué los follados a la calle, y allí me entregué en el jamón a toda mi voluntad, y cuando volví al aposento hallé que el bretón daba voces diciendo en lenguaje adultero y bastardo, aunque se entendía, que le volviesen sus calzas, que en ellas tenía cincuenta escuti d#oro in oro¹⁶.

Sin lugar a dudas, las descripciones de Berganza conducen la atmósfera de comicidad del fragmento, sin contar con las características burlescas presentadas por los personajes secundarios, en el momento en que la ausencia de carácter que los individualiza se torna incontestable. Consecuentemente, las relaciones sociales, delante del chantaje y el libertinaje, entran en colapso, instituyendo un juego de intereses que tiende a amplificar la propia deformación moral. Dicho juego de intereses se vuelve más evidente cuando el alguacil, delante del fracaso del golpe intenta extorsionarle dinero a la huésped.

Evidentemente que la dueña de la pensión conocía al alguacil, a la «ninfa Colindres» y las artimañas de todo aquel grupo, aún más cuando «oyó las voces y quejas del bretón, y a la Colindres desnuda y llorando, al alguacil en cólera y al escribano enojado y a los corchetes despabilando lo que hallaban en el aposento, no le plugo mucho»¹⁷. Cuando asume el control de la situación, la astuta señora no solamente hace evidentes las prácticas del alguacil, sino que también menciona cierto título de hidalguía que su marido poseía.

Es interesante percibir que estas menciones de títulos de hidalguía fueron tópicos frecuentemente abordadas por algunos escritores satíricos del siglo XVI. En sus obras, estos autores censuraban el uso indebido de títulos que hacían las personas de los estamentos más bajos. En este sentido, Scholberg cita como ejemplo la anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, extrayendo de la obra el fragmento que más retrata el tema:

Lazarillo, convertido en atún, había captado el favor del rey de los peces, y le ofreció consejos para acrecentar su caudal. Uno de éstos era que cualquier de sus súbditos que pusiese «don» sin que le viniese el título por su linaje, pagase una contribución al rey. Dice que salió muy bien tal reglamento porque había tanta desvergüenza entre los atunes que todos, altos y bajos, buenos y malos, se atrevían a hacerse llamar «don»¹⁸.

Hay que hacer notar que estas costumbres en el siglo XVI se volvieron tan frecuentes que Felipe II, por medio de la Pragmática de 1586, ordena que estos títulos no se utilizaran de manera indebida ya sea por escrito, o por palabra, a ninguna persona «ni oficio, ni otro pretexto ni color alguno; ni Ilustrísima sino es a los que se manda o permite llamar en esta nuestra ley; ni Excelencia a ninguno que no sea Grande»¹⁹.

Además, las penas para aquellos que no respetaran estas leyes iban del pago de ducados proporcionales al delito hasta la cárcel. Según observa Scholberg, el uso indebido de títulos de nobleza crecía tanto, resultando que los verdaderamente nobles se rehusaban a usar sus respectivas denominaciones²⁰.

Vale la pena decir que esta pretensa «ascensión social», consciente del anacronismo, no era permitida en los siglos XVI y XVII. Cada súbdito, como integrante de esa sociedad corporativa, se mantenía en el estamento al cual pertenecía, respetando la jerarquía y la orden orientadas por la Razón de Estado – todo con vistas a un bien común.

Sin embargo, lo que ocurría efectivamente, según João A. Hansen era un «continuo desorden castigado y continuamente reempezado», incluso porque pertenecer al cuerpo político del Estado implicaba en la responsabilidad de alcanzarse una armonía por medio de la concordia, aunque esta fuera impuesta a la fuerza. En otros términos, «las pasiones deben ser evitadas o, como son inevitables, controladas»²¹.

De esta manera, es posible afirmar que el pasaje introduce la descripción perfecta de lo que se entiende por descontrol de las relaciones jerárquicas en función de la pretensa posición que sustenta la huésped, teniendo como propósito, además de vanagloriarse, intimidar la aplicación de la ley, llevando en cuenta la postura del alguacil. Al hacer uso de este supuesto privilegio, la «distinguida señora» no solamente propaga las acciones corruptas del antagonista, sino que también intenta persuadirlo al no cumplimiento de la justicia, aunque en este caso, esta justicia sea aplicada al revés.

Además, al mantener la engañosa posición de esposa de hidalgo, la huésped finge ser lo que no es aun delante de las evidencias de los hechos. Para Hansen este tipo de práctica demuestra que la figura del necio finge ser prudente y moderado, incluso porque en la sátira este pseudo-hidalgo o vulgar propone la representación de la «decadencia política y la corrupción de las costumbres, que la *persona* compone como actos de apariencia de los signos nobilitantes»²².

En lo que se refiere al modelo del entremés, se puede decir que el elemento escénico es la base de este capítulo del *Coloquio*, puesto que los personajes se mueven en el escenario que se construye por medio de la narrativa de Berganza; como actores que convierten la acción trivial en una situación cómica con tendencias satíricas, incluso porque retratan no solamente lo ridículo, sino la fealdad nociva, que en el caso se reproduce a través de los propios vicios. Cuando se piensa en nocivo también se entiende que esta sátira, como subgénero del cómico, censure las prácticas sociales por medio de la maledicencia, de la mordacidad; en el caso del alguacil, a través de sus actos corruptos, el antagonista convierte a la justicia en algo injusto, hiriendo con ello la armonía y el bienestar de esta sociedad vista, como se sabe, por la metáfora de un cuerpo político.

Se debe resaltar, además, que a partir del discurso de la huésped se desencadenan diversas reacciones en los otros personajes; todos, de alguna manera, intentan defender sus posiciones en el interior del entremés. Lo cual hace que la comicidad se acentúe por medio de la ausencia de virtud que los tipos evidencian, destacando que el lugar privilegiado en la obra pertenece al alguacil. Aunque las disposiciones jerárquicas se desestabilizan, por así decirlo, los actuantes mantienen sus posiciones en el momento de la representación.

Berganza.- Quejábase ella al cielo de la sinrazón y justicia que la hacían [...] El bretón bramaba por sus cincuenta escuti. Los corchetes porfiaban que ellos no habían visto los follados, ni Dios permitiese lo tal. El escribano, por lo callado, insistía al alguacil que mirase los vestidos de la Colindres, [...] Ella decía que el bretón estaba borracho y que debía de mentir de lo del dinero. [...] todo era confusión, gritos y juramentos²³.

Ante tanto alboroto, un asistente teniente que por allí pasaba escucha aquella gritería y decide averiguar qué ocurre. Fue tan grande el discurso de la dueña de la pensión, sin contar con la nueva mención de la carta de hidalguía, que el teniente cansado ordena que lleven a todos a la cárcel. Según Berganza, «conviene a saber, al bretón, a la Colindres y a la huéspeda»²⁴.

Lo que se supo es que tanto el marinero como la huéspeda pagaron las costas. Colindres salió libre. El mismo día, la prostituta «pescó a un marinero con el mismo embuste del soplo», lo que llevó a Berganza a concluir: «... porque veas, Cipión, cuántos y cuán grandes inconvenientes nacieron de mi golosina»²⁵. No obstante, el problema no fue ocasionado por la golosina de Berganza, sino, según Cipión, por las acciones bellacas de su amo.

Con toda certeza, los errores del alguacil habían desencadenado toda aquella confusión, aunque Berganza supiera que sus actos de vileza jamás acabarían. Asimismo, el mastín presenta algunas reservas con respecto a la propia historia, una vez que tenía preocupación en difamar, con sus comentarios, a otros que mantienen el mismo oficio. Delante de las reservas del amigo, Cipión declara:

Cipión.- Sí, que decir mal de uno no es decirlo de todos; sí, que muchos y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales,[...] que no todos entretienen los pleitos, ni avisan a las partes, ni todos llevan más de sus derechos, ni todos van buscando e inquiriendo las vidas ajenas para ponerlas en tela de juicio, ni todos se aúnan con el juez para «háceme la barba y hacerte he el copete», ni todos los aguaciles se conciertan con los vagamundos y fulleros, ni tienen todos las amigas de tu amo para sus embustes. [...] Sí, que no todos como prenden sueltan, y son jueces y abogados cuando quieren²⁶.

Es incontestable la ironía que se observa en las afirmaciones de Cipión, llevando en cuenta la repetición de la expresión: «no todos», a pesar de que enfatice su desprecio por el oficio relacionado. Como se mencionó anteriormente, existe una censura directa al alguacil por parte de la huéspeda, cuando el personaje denuncia la farsa aplicada comúnmente por el antagonista y sus auxiliares. Sin embargo, Cipión dirige su discurso no a una persona en particular, sino a un oficio que efectúa prácticas generalmente observadas en aquellos que mantienen tal posición.

Conclusión

De esta forma, conforme las palabras de Cipión se puede concluir que la formulación que propone el personaje promueve el reconocimiento del lector, en lo que corresponde a determinados «paradigmas tipológicos»²⁷ que figuran en el episodio, o sea, aquellos que mantienen la cualidad general de *tipos* como: la prostituta, el alguacil, el escribano, la huéspeda, etc., conocidos del espectador. En otros términos, cuando estos tipos son colocados en escena, ya sea por la comedia, o por el entremés, hacen que esa misma «referencia cultural sea compartida entre el autor y su público»²⁸.

En el mismo momento, cuando se observan las respuestas de Cipión a los cuestionamientos de Berganza, el interlocutor instituye cierta equivocidad, lo cual significa reconocer que, ya sea por las «afirmaciones negativas» o por «las negaciones afirmativas», Cipión conduce al lector a la conclusión de que, indudablemente, todos los que mantienen los oficios mencionados, de una manera u otra, acompañan fielmente los vicios del antagonista. En otras palabras, todos efectúan acciones corruptas, como las presentadas por el amo de Berganza.

Con esto, vale afirmar que los personajes secundarios de la novela representan deformaciones que estarían relacionadas a la fealdad moral asociada a la falta de medida o proporción, que los convierte en susceptibles debido a los conceptos asociados al peor y al pésimo²⁹, aspectos que generalmente integran las representaciones cómicas a los moldes de los entremeses.

Por lo tanto, en este pasaje de la novela se retratan acciones delictivas que el protagonista describe por medio de una narrativa llena de situaciones burlescas, cuya utilización del elemento escénico será responsable de convertirlo en un entremés. De esta forma, al describir la figuración que realiza cada uno de los personajes, Cervantes introduce de forma teatralizada acciones que buscan imitar prácticas presentes en lo cotidiano social, con vistas al reconocimiento del lector. Asimismo, por medio de la exposición de los hechos, los actantes interpretan una imagen de apariencia y posición responsable por la representación que le hacen, ya sea de vicios o de virtudes, a su destinatario.

Bibliografía

- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- Asensio, Eugenio, «Entremeses», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis, 1973, pp. 171-174.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1989.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2005.
- Don Carlos IV, *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Tomo III, Libros VI y VII Sevilla, Universidad de Sevilla, Biblioteca de la Facultad de Derecho, Disponible en <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=403945> [fecha de consulta: 21-03-2018].
- Hansen, João A., *A sátira e o engenho*, 2.^a ed., São Paulo/Campinas, Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004.
- Hansen, João A., «La doctrina conceptista de lo cómico en el *Trattato De' Ridicoli* de Emanuele Tesauro», en *Los ejes de la retórica*, comp. Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal, México, UNAM, 2005, pp. 231-257.
- Hansen, João A., «Os Autos», notas de clase, 31 de agosto de 2016.
- Maestro, Jesús G., «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*,

- coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 525-536.
- Scholberg, Kenneth R., *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berne, Peter Lang, 1979.
- Vieira, Maria Augusta da C., *O dito pelo não dito. Paradoxos de Dom Quixote*, São Paulo, Edusp, 1998.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Notas

- 1 Hansen, 1997, p. 186.
- 2 Asensio, 1973, p. 171.
- 3 Asensio, 1973, p. 173.
- 4 Asensio, 1971, pp. 24-25.
- 5 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 15.
- 6 Asensio, 1973, p. 174.
- 7 Maestro, 2008, p. 530.
- 8 Cervantes, *Entremeses*, pp. 21-22.
- 9 Vieira, 1998, p. 106.
- 10 Vieira, 1998, p. 107.
- 11 Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 683-684.
- 12 Cervantes, *Entremeses*, p. 15.
- 13 Scholberg, 1979, pp. 27-42.
- 14 Scholberg, 1979, p. 30.
- 15 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 684.
- 16 Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 684-685.
- 17 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 685.
- 18 Scholberg, 1979, p. 66.
- 19 Don Carlos IV, *Novísima recopilación de las Leyes de España*, Tomo III, Libros VI y VII.
- 20 Scholberg, 1979, p. 66.
- 21 Hansen, 2004, pp. 267-268.
- 22 Hansen, 2004, p. 294.
- 23 Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 686-687.
- 24 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 688.
- 25 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 688.
- 26 Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 688.

27 Zumthor, 1972, p. 514.

28 Hansen, 2016, p. 2.

29 Hansen, 2005, p. 245.