



ENTREMÉS DE *LA FRANCHOTA* COMO TEXTO ESPECTACULAR

Lillian von der Walde Moheno

Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 1, 2008, pp. 333-349]

Los textos que constituyen la dramaturgia áurea fueron expresamente compuestos para su representación, de tal suerte que es posible encontrar en éstos la conciencia autorial de la teatralidad que condiciona la puesta en escena. Mi propósito, en este estudio, es analizar varios de los elementos que Calderón de la Barca incorpora en el entremés *La franchota* que obligan a una determinada escenificación¹.

Comienza la obra con un diálogo entre escribano y alcalde, figuras que deben ser de inmediato reconocidas por los espectadores; en los nombres, por tanto, hay una instrucción de caracterización. Y es que en los entremeses se emplean, más allá de su función en la tra-

¹ A tal asunto nombro (apropiándome del sintagma de Bobes) texto espectacular, sin que ello implique disociación alguna del texto literario de lo manifiestamente escénico, pues en innumerables ocasiones el elemento verbal del texto literario conlleva *implícitamente* la obligatoriedad de una representación específica. Hago esta aclaración para evitar la confusión que puede haber en virtud de la definición de la investigadora citada: el «texto espectacular» es «el conjunto de todas las indicaciones [explícitas, digamos] que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones» (1988, p. 96).

ma, varios «tipos cómicos fijos»²; el alcalde, por ejemplo, debe llevar la vara propia de su oficio³:

Si hace algún alcalde simple
que haya sobrado a Juan Rana,
(a quien ciertos entremeses
perpetuaron la vara)⁴

Señora mosquetería,
escuchá a vuestro Juan Rana.
¿Yo no só alcalde perpetuo?
¿Vos no me distis la vara?⁵

El personaje, además, comúnmente se presenta en escena acompañado de otro, en figura de letrado (y quizá con pluma y/o papeles en mano), que le sirve de contraparte: es el escribano. Dicho sea de paso, se observa en las citas transcritas la fuerte asociación entre el tipo alcalde y el actor Cosme Pérez, mejor conocido como Juan Rana; así pues, aunque es imposible de comprobar, cabe pensar en una implícita pauta de caracterización contenida en el nombre *alcalde*, la cual tendría que ver con cierta gestualidad estereotipada debida al actor. «La franchota», por otra parte, posee algunas particularidades que habré de mencionar posteriormente; pero en cuanto título de entremés, cumple la inmediata función de «la acotación más taquigráfica»⁶ para la caracterización del personaje (las trilladas características que se aplican a cualquier extranjero plebeyo, entre las que de inmediato sobresale cierto carácter picaresco: no es en balde la anteposición del artículo definido).

² Asensio, 1987, p. 37.

³ «Vara significa [...] la que por insignia de jurisdicción traen los ministros de justicia en la mano, por lo cual son conocidos y respetados. Y en ella está señalada una cruz en la parte superior, por tomar en ella los juramentos...», *Diccionario de la lengua castellana*, 1739, p. 421, 2.

⁴ Luis de Belmonte, *La maestra de gracias*, en Bergman, ed., 1970, p. 160.

⁵ Luis Quiñones de Benavente, *El guardainfante*, en *Entremeses*, ed. Andrés, 1991, pp. 143-144.

⁶ Rodríguez y Tordera, 1982, p. 41 (la cita hace referencia a los títulos de entremeses en general).

La silva, tan común en los entremeses, es la forma que se emplea en el diálogo de apertura. Los versos del 1 al 12 se hallan agrupados en pareados de endecasílabos consonantes y se distinguen porque el primer verso de cada par se construye a dos voces, lo que obliga a la velocidad en la enunciación de los parlamentos de los respectivos personajes. En consonancia con este impuesto modo de representación, el dramaturgo obliga al continuo desplazamiento escénico del alcalde mediante posteriores marcas de representación en el mismo diálogo, que a su vez precisan el cese absoluto del movimiento. Este cambio en la actuación se encuentra, asimismo, apoyado por la versificación, pues ahora se emplean pareados pero en construcción de siete y once sílabas:

ALCALDE	Y porque de <i>pasearme</i> dejes, juro a Dios que he de <i>sentarme</i> aunque sea en el <i>suelo</i> .
ESCRIBANO	Quédese usted con Dios.
ALCALDE	Guárdeos el cielo. (vv. 13-16) ⁷

En síntesis, Calderón sin duda dirige la escena a partir de su propio texto: hace que el alcalde continuamente se acerque al escribano mediante una fórmula anafórica de llamado que se repite en cinco oportunidades (aunque la última es ya para la transición del movimiento a la suspensión de éste): «Señor alcalde». Como dije, el verso se completa en voz del alcalde, quien se sobrentiende se encamina, hablando, hacia su interlocutor. Sus enunciados son de un paralelismo relajado, incluso quiásmico: «Hombre, ¿qué me quieres?» (v. 1), «¿Qué me quieres, hombre?» (v. 3). Y viene cada vez una respuesta en la que se toma el sentido literal de la pregunta —lo que es un mecanismo para provocar hilaridad vía el absurdo. Cada respuesta fuerza el subsiguiente alejamiento del alcalde, quien regresará una y otra vez al lugar del escribano ante una nueva llamada. El dramaturgo determina la lógica desesperación del personaje con un par de pareados endecasílabos, que juzgo de transición en lo que respecta a este particular

⁷ Cito por la edición de Lobato, 1989. Todo énfasis es mío. Hay más marcas como las indicadas: en el v. 23 y, antes, en el v. 18 («lo que me habéis *corrido y recorrido*»).

movimiento escénico; quizá, pues, suponen un alto intempestivo a mitad de la caminata del alcalde, que debe ir acompañado de una *pronuntiatio* y gestualidad acordes:

ESCRIBANO Señor alcalde...
 ALCALDE ¡Al buen Jesús pluguiera
 que a ser alcalde nunca yo viniera,
 pues que sin mí pudo pasar la villa
 así pasara yo sin tarabilla!
 (vv. 9-12)

Difícilmente puede representarse lo que se ha visto de esta secuencia de manera diferente a como se determina mediante elementos de la trama y la versificación. La conclusión de este inicio del entremés asimismo contiene instrucciones evidentes para la puesta en escena. Al tiempo del alto total de alcalde, Calderón obliga al movimiento del escribano —quien había permanecido estático:

ESCRIBANO *Quédese usted con Dios.*
 ALCALDE Guárdeos el cielo.
 Pero volved acá... ¿Para qué ha sido
 lo que me habéis corrido y recorrido?
 (vv. 16-18)

Como se observa, el último pareado conjunta endecasílabos mediante rima, al igual que lo hará el siguiente; en cuanto que estos pareados se diferencian de los anteriores contruidos con versos corto y largo, es posible indicar el empleo del recurso métrico para distinguir que hay un nuevo estado anímico del alcalde, así como para marcar el comienzo de la conclusión de la secuencia inicial. Ésta termina muy cómicamente; después de la insistencia en la caminata del verso 18 y en la del cansancio consecuente del verso 23 (que son hechos textuales que exigen representar el agotamiento mediante la actuación), se retoma la fórmula anafórica a la que hice referencia, y que el público ya sabe que conduce a una respuesta absurda⁸: «[Escribano] Señor alcalde... [Alcalde] Mira que me caigo» (v. 25).

⁸ Aunque habrán de incumplirse las expectativas creadas.

Dicho sea al margen, este inicio de entremés difiere de otros del género, pues por lo común las obras se abren en diálogo, como en éste, pero con una «puesta en situación» que «pone en aviso al espectador del tema mismo»⁹, y lo que encontramos aquí es la creación de tensión de lo que será una situación esperada. Y si la llamo así, ello tiene que ver con el título, que ya da noticia del tema sobre el que habrá de girar el entremés y que permite a Calderón presentar algo diferente ante un requerimiento previamente cubierto.

Desde luego, el inicio determina un espacio dramático concreto; sin embargo, no debe ocupar todo el espacio escénico. Esta instrucción para la puesta se incluye en una posterior secuencia del diálogo con expresiones varias que podrían considerarse didascalias implícitas¹⁰; sobre todo, tal disposición escénica queda subrayada mediante una *repetitio* (en voz del escribano) que cumple más funciones que la sola determinación espacial: «Llegad» (vv. 66 y 73) y «Llegad ya» (vv. 63 y 77). En síntesis, para el que será el diálogo con la franchota, el dramaturgo dispone otros espacios dramático y escénico que aparecerán de manera simultánea a los primeros; en lo que respecta al lugar espacial en el tablado, es claro que en virtud de la trama, el de la franchota debe ser el que se privilegie.

Cabe señalar que el texto de este entremés no prevé requerimientos escenográficos específicos; es más, en algún momento se exige la falta de mobiliario (el alcalde dice sentarse «aunque sea en el suelo», v. 15). No obstante, este es un caso en que el dramaturgo deja en libertad al responsable de la puesta: si se desea, es factible la incorporación, por ejemplo, de una silla —incluso con su mesa— para el escribano.

Previo a lo que será el núcleo del entremés, Calderón emplea el diálogo escribano-alcalde para la caracterización de los extranjeros, lo que incidirá en la de la franchota y la forma particular de su habla. Estos son «grandísimos ladrones» (v. 38) y, además,

... ni son ingleses,
ni alemanes, ni turcos, ni irlandeses,
ni esguízaros, ni medos, ni romanos,

⁹ E. Rodríguez y A. Tordera, 1983, p. 113.

¹⁰ Como: «vamos luego al punto» (v. 53), «Helos aquí, que vienen» (v. 57), «yo quedo aquí, que a todo salgo» (v. 66) y «¿Qué importa quedar vos, si yo me entro?» (v. 68).

ni cantones, ni persas, ni italianos,
ni se les sabe patria, estado y nombre.
(vv. 39-43)

Tal agrupación excluyente, mediante *polysyndeton*, suscita que se piense que se trata de gitanos, como lo hacen Rodríguez y Tordera en su edición de la obra¹¹. De esta minoría poblacional se decía que

... son gente sin ley, [...] del todo viven llenos de vicios, sin ningún género de recato, con grave escándalo destes reinos y de los naturales dellos. Son gente vagabunda, sin que jamás se halle ninguno que trabaje ni tenga oficio con qué sustentarse, son públicamente ladrones, embaidores, echando juicios por las manos [...]. Jamás se verá ninguno confesar ni recibir el Santísimo Sacramento¹².

Llaman, pues, la atención porque

... su lengua y sus costumbres son extrañas. [...] por su abigarrada forma de vestir, por su despreocupación por las normas morales, por su alarde de conexión con el mundo mágico¹³.

La mayoría de las características tópicvas de los gitanos efectivamente se halla en el entremés en relación con los franchotes y la protagonista; ahora bien, cabe hacer notar que a los extranjeros pobres también se les acusaba de llevar una vida rufanesca o de ejercer la mendicidad¹⁴; incluso hubo —no respetadas— leyes que les impedían pedir limosna fuera de las rutas de peregrinación (sobre todo, la jacobea)¹⁵. A franchotes y gabachos se les relacionaba particularmente con la afición por el alcohol, como se observa en *Los mal casados de Valencia* de Guillén de Castro¹⁶, y en el *Vocabulario* de Correas¹⁷, por poner dos ejemplos. Tal característica tienen en la obra que analizo:

¹¹ Ver 1982, nota 43, p. 254.

¹² Cortes de Madrid, del 19 de marzo de 1594. Cit. por Sánchez Ortega, 1988, p. 14.

¹³ Fernández Álvarez, 1989, p. 218.

¹⁴ Ver la descripción los forasteros que hace Deleito y Piñuela, 1987, p. 178.

¹⁵ Fernández Álvarez, 1989, p. 181.

¹⁶ Ed. de Luciano García Lorenzo, 1976, p. 259.

¹⁷ Ed. de Víctor Infantes, 1992, pp. 110-111.

que no es bien que cantando
 anden por el lugar con tanta nota
 una lengua franchota
 en que tales gabachos
 piden limosna y llámanlos borrachos.
 (vv. 48-52)

Aunque franchotes y gabachos son nombres que pueden aplicarse a los extranjeros en general, muy comúnmente refieren concreta y despectivamente a los franceses, según se aprecia, por ejemplo, con las características asociadas al vocablo gabacho¹⁸, cuya definición en *Autoridades* reza lo siguiente:

Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin. Es voz de desprecio con que se moteja a los naturales de los pueblos que están a las faldas de los Pirineos, entre el río llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al Reino de Aragón y otras partes, donde se ocupan y ejercitan en los ministerios más bajos y humildes¹⁹.

Con lo que he venido expresando, tal parece que en el entremés que analizo, Calderón formula los rasgos para la caracterización de individuos franceses; apoya más esta idea la cuarteta tirana que en dos ocasiones los hace cantar:

Si yo me vach en *Fransa*
 la sopa de Iesú,
 si yo me vach en *Fransa*
 no tornaré má piú.
 (vv. 59-62 y 69-72)

¹⁸ No gratuitamente el gabacho se llama Pierres (así en la *Segunda parte del Lazarillo de Tómes* de Juan de Luna, p. 178; así en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares, de Alonso de Castillo Solórzano, ed. de A. Rey Hazas, 1986, p. 229-232). En nota 74 (p. 162) de *La hija de Celestina*, Rey Hazas explica que Pierres es el nombre despectivo que se da a los franceses, quienes tenían fama de borrachos; por lo tanto, dicho nombre propio llegó a ser sinónimo de borracho. En *La hora de todos y la fortuna con seso*, de Quevedo, se expresa claramente que los gabachos están «mal contentos del rey de Francia» (p. 145).

¹⁹ *Diccionario de la lengua castellana*, 1734.

Son, pues, de Francia; pero, de hecho, su caracterización incluye rasgos aplicados a los forasteros en general y, también a los pícaros nacionales —que, a mi juicio, es recurso explotado en la época²⁰. Asimismo, el dramaturgo promueve de manera indirecta la asociación con los franchotes de algunos elementos tópicos que resultan más definitorios de algún grupo particular de extranjeros, como es el caso de los supuestos poderes mágicos²¹ que poseen gitanos (no obstante, la superstición y la hechicería son rasgos que en numerosas obras se aplican a los ignorantes pobres de España o de cualquier otro sitio).

La propuesta de Calderón impone la llamativa representación visual de los franchotes; una suerte de «corte de los milagros» de variada indumentaria, con ciertos visos carnavalescos: de campesino-extranjero (*v. gr.*, con mercancías religiosas para su venta)²², de forastero rufián, de falso lisiado, de «gigante» (o gigantón del Corpus)²³, etc.; si se piensa en la de *La franchota*, el texto permite la utilización de la abigarrada, sensual y quizá colorida indumentaria de algunas cantoras gitanas, más otros elementos locales y foráneos. Todo, desde luego, acompañado de codificados —pero cómicos— rasgos gestuales que remitan a individuos de los bajos fondos (alguno debe aparentar estar borracho).

Mediante el texto, también, quizá pueda decirse que el dramaturgo previó ataviar a los músicos de la compañía para representar a todos o parte de los franchotes. Y es que la obra exige interpretaciones cantadas y bailadas. Así, en la primera acotación con respecto a los extranjeros, que salen «cantando» (p. 343) a escena; luego, estos persona-

²⁰ En no pocas obras es posible deducir que mediante el retrato de un individuo francés, se refiere una idea general del pobre inmigrante extranjero. El éxito de la figura del franchote quizá se debió a que efectivamente hubo, desde fines del siglo xv hasta mediados del xvii, un fuerte flujo migratorio de franceses «procedentes sobre todo de Gascuña y el Macizo Central» (Bernard, 2005, p. 282).

²¹ Ver, por ejemplo, v. 176.

²² Ver v. 88.

²³ Ver v. 163. Los gigantes o gigantones se incluían principalmente en la procesión del Corpus, y avanzan con «movimientos grotescos bailando pesadamente» (Brunel, cit. por Deformeaux, 1964, p. 157). Son susceptibles de una catalogación moral negativa: «culpa a un rüin con oficio, / que con el poder soberbio, / es un gigantón del Corpus, / que lleva un pícaro dentro» (Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2176-2179).

jes deben interpretar dos veces la copla arriba transcrita; finalmente, la actriz que encarne a la franchota ha de cantar y bailar la *Tarantela* (vv. 114-119), el *Lanturú* (vv. 136-140) y ejecutar el baile final (tópico cierre de entremés), al que Calderón da lugar de la manera siguiente:

ALCALDE	No harás, que primero yo te sabré tener del faldo, si aquí no me desenojas, haciendo un baile extremado.
FRANCHOTA	Tenga, que yo lo haré así, pues ya salen a ayudarnos. (vv. 177-182)

Ciertamente, se alcanza congruencia dramática si los que —en la trama— en parte viven de la música, la ejecutan en escena. Éstos no pueden ser sino los músicos. La espectacularidad, además, queda así asegurada.

Ahora bien, en el final citado hay implícita una inalienable instrucción más: terminar con baile. En la época, no era extraño que un mismo entremés concluyera a veces con palos y a veces con baile, por lo que puede decirse —como lo hacen Rodríguez y Tordera— que se trata de cierres «intercambiables»²⁴, sujetos, pues, al juicio del responsable de la puesta. Sin embargo, para *La franchota* Calderón sí que obliga al baile final, necesariamente sensual. Y es que de no respetarlo, estaríamos frente a un brusco, a más de ilógico, atentado contra la caracterización del alcalde y del contenido mismo de la trama.

En lo que respecta a la representación del núcleo del entremés, ya he comentado el lugar que los franchotes ocuparían en el tablado a partir de su estruendosa salida a escena. El movimiento teatral que sigue debe deducirse de los parlamentos que se reparten entre los personajes de *La franchota*, el alcalde y el escribano, pues —antes de la retirada de los franchotes²⁵— no hay mayores ordenamientos escénicos en el texto, a no ser una eventual acotación de un aparte, u otra que da pie a notar que el alcalde también habla con quien es su compar-

²⁴ Rodríguez y Tordera, 1983, p. 120.

²⁵ Antes, pues, del v. 143.

sa en escena: «Al escribano» (p. 344). Sin embargo, tal escueto planteamiento quizá indique que queda sobrentendida la necesidad de un movimiento escénico que evite el desperdicio espacial del tablado y dé mayor lucimiento a la puesta. De esta suerte, tal vez el dramaturgo previó el desplazamiento del alcalde hacia el sitio en el que se encontraría el escribano (un tanto alejado del que se hallan los extranjeros), y la utilización del espacio intermedio para pronunciar palabras que revelan el pensamiento y sentir íntimos de este personaje, como «¡Ay mentecato de mí!» (v. 94), enunciado éste que expresa después de su diálogo con el escribano, para responder (en el mismo verso) al «¡Bene mío, el mío cor...!» de la franchota. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, del hemistiquio y los versos que marco en cursivas, probablemente pronunciados en ese espacio intermedio:

ESCRIBANO	Preguntad de qué vive.
ALCALDE	[Cuando se desplaza hacia el escribano:] <i>El diablo os tome.</i> [Ya en diálogo con el escribano:] ¿No es forzoso vivir de lo que come? [Mientras se encamina a la franchota:] <i>Mas, por volver a hablalla sin dar nota, se lo he de pescudar. ¡Ay, qué franchota!</i> [En diálogo con ella:] ¿De qué vivís? Decid...
FRANCHOTA	No entender niente. (vv. 100-104)

Nótese la interjección «¡Ay, qué franchota!». Este es un recurso estilístico que Calderón emplea, a manera de *epiphora*, ya sea en monólogo o en diálogo y en circunstancias varias, de tal manera que crea contrastes irónicos²⁶. Con la misma *exclamatio*, por ejemplo, se expresa la intensidad del contento por la atracción erótica, como la del enfado ante el rechazo. Desde luego, la efectividad —incluso cómica— de esta *repetitio* reposa en la *pronuntiatio* y *actio*, que es otra exigencia del texto. Imaginemos la entonación de la frase —que debe revelar

²⁶ Aparece en vv. 82, 103, 109, 121, 129, 142 y 152.

entre cansancio, locura y deseo— después de que se ha cantado y bailado la *Tarantela*:

- FRANCHOTA A lo mar y a lo mar,
que salta tú si vui saltar.
A lo mar chico dexo ya
folla capucha cocucetona.
- ALCALDE Basta, que la cabeza tengo rota.
- FRANCHOTA Que ésta es la tarantela.
- ALCALDE *¡Ay, qué franchota!*
 (vv.116-121)

Imaginemos la sorprendida y disgustada entonación después del casi inmediato rechazo al implícito requerimiento masculino:

- FRANCHOTA Si vole vuseñoría
cualque altra cousa de la vita mía,
diga cualque parola.
- ALCALDE ¿Quién se vio en semejante carambola?
¿Qué me quieres decir?
- FRANCHOTA Que aquesta dona
de la vostra persona
esquiava²⁷ es, esquiavuzza y esquiavota,
y esquiavaza también.
- ALCALDE *¡Ay, qué franchota!*
 (vv. 122-129)

Los versos de la *Tarantela* (114-119) combinan metros diferentes, con lo que Calderón distingue el género incorporado (la canción); también, de alguna manera marca mediante los versos cortos —y el último de éstos con vocablos gradación silábica ascendente— el perturbador movimiento que adquiere el baile. Y es que este «tañido violento» de la *Tarantela* «se baila sin escuela alguna, y dicen ser el son que tocan a los que están mordidos de la tarántula»²⁸, como bien con-

²⁷ Prefiero la lección de *Pintura* (1687) a la de *Ramillete* (1672), que es el texto base en la edición de Lobato.

²⁸ *Diccionario...*, 1739.

firma Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*: «Y en esta furia y fuerza de bailar está [el herido], hasta que aquella maldita ponzoña se gasta en aquel ejercicio y en aquella música»²⁹. Además la *Tarantela*, como se expresa en el *Entremés de la tataratera* de Pedro Francisco de Lanini Sagredo, es baile «muy deshonesto»³⁰.

Por tanto, la presencia de la «cantina tarantela» (v. 107) determina un rápido, desaforado y erótico baile en escena; también, el contenido obliga a los brincos del mismo alcalde, para risa del público asistente: «que salta tú si vui saltar». En fin, con lo expuesto justifico por qué dije que, después de semejante baile, se impone una entonación para «¡Ay, qué franchota!» que manifieste un estado de deseo, locura y también cansancio (recuérdese el agotamiento del alcalde, por la caminata, ya en la primera secuencia).

A mi juicio, Calderón planeó la ejecución de este baile, junto con otro que sigue (el también cantado *Lanturú*)³¹, como el clímax del entremés, pues es claro que las posibilidades kinésicas de ambos hacen los momentos más llamativos o espectaculares de la puesta. Pero no sólo por eso, sino porque cumplen una función importante: son acciones que sustentan el desarrollo de la trama y sirven para dar lógico cauce a lo que habrá de venir, que es secuencia de preparación del desenlace. En ésta, igualmente hay instrucciones de movimiento escénico: la huida de los franchotes —que propicia las palabras que el dramaturgo hace decir al alcalde y a la franchota, más acotación—, el intento de la franchota de hacerlo —también mediante parlamento y acotación—, y la retirada de escena del escribano:

ALCALDE *De aquí todos id. ¡Ay, qué franchota!*

FRANCHOTA *Fuchite tuti, que aquiso alcaldo
nos volite matar.*

Vanse los franchotes.

ALCALDE *Vos huís en vano.*

²⁹ Mexía, *Silva de varia lección*, 1587, lib. III, fol. 220v.

³⁰ E. Cotarelo, ed., 1908, p. 151. Rodríguez y Tordera (1983, p. 145) citan comentarios y estudios sobre este baile, a los que se pueden agregar el de J. B. Varela de Vega (1986) y J. I. Palacios Sanz (2001), que tratan «el tarantismo».

³¹ O *Lanturulú*, que es baile frecuentemente asociado a gabachos o franchotes. Ocupa los vv. 136-140, y se halla en un esquema métrico regular.

Asiéndola.

*Teneos a la Justicia,
que no os ha de valer vuestra malicia.
Y vos id a seguillos, tarabilla,
nenguno se nos vaya de la villa.*
(vv. 142-148)

Una última acotación «Sale el escribano» (p. 348), da pie a la secuencia conclusiva del entremés.

La representación reposa en la actuación que los recursos verbales condicionan; por ejemplo, la franchota debe mostrar tramposa sensualidad para librarse de la justicia, pues así lo determina una acumulación sinonímica («Core mío, mía vita, bene mío», v. 149) más unos destacados versos, porque son cortos y sueltos, que descubren sus verdaderas intenciones: «decame ir libre, / si nacho culpa esté» (vv. 150-151). El alcalde, por su parte, debe mostrar una pícara astucia, y para ello Calderón otra vez se sirve de la construcción «¡Ay, qué franchota!» (v. 152), en nueva función, completando como siempre el verso (sigue a las palabras de la franchota «¿emprender si te gano?»).

Cabe destacar otra acumulación, pero aquí paronomástica, del tipo de la que vimos líneas arriba en una muy ridícula «lengua franchota» (v. 50) porque era un castellano inventado: «esquiava es, esquiavuz y esquiavota, / y esquiavaza también» (vv. 128-129). La que digo tiene que ser enunciada claramente en castellano: «Alcalde, alcaldillo, / alcaldote, alcaldazo» (vv. 159-160). Ambas, como es obvio, cumplen una función amplificadora, que es evidente intencionalidad que el dramaturgo deposita para causar hilaridad, pero también para señalar requerimientos de entonación y gestualidad acordes con la rotunda negativa de la franchota en el primer caso, o con su mucho enfado, en el segundo.

Sería imposible referir en el espacio con que cuento, la variedad de recursos estilísticos que Calderón emplea; pero es obvio que mediante ellos, en buena medida se incorporan las determinaciones para la puesta. Quizá convenga indicar que las palabras funcionan como medios de caracterización, lo que desde luego sobresale con la franchota y su extraña jeringonza con escasos vocablos en francés. De hecho, para la conformación de su habla el dramaturgo aprovecha ele-

mentos que proceden de varios registros³² e incorpora invenciones léxicas. Pero contiene una especificidad lingüística, que es la intencionada remisión al idioma castellano, lo cual posibilita la comprensión y la risa. Creo que esta especificidad no es invento calderoniano, sino que era el uso para representar la «lengua franchota» (v. 50), como se aprecia —con los italianismos acostumbrados— en el cuentecillo que narra Correas:

Un romero franchute con su calabaza llena, y buena la cabeza y alegre, se halló en los términos de Yepes y Ocaña, lugares abundantes de vino; puso en medio la calabaza [...]: «Cátame en Yepes, cátame en Ocaña»; a una vuelta dio con el bordón en la calabaza y quebrola [...]: «*Cátame in toti li diabli*».

La «lengua franchota» permite el cómico juego lingüístico: «¿De qué pasáis la vida?» (v. 106), pregunta el alcalde. «De cantare cantina tarantela» (v. 107), responde la franchota. A lo que el alcalde expresa: «Tan virtuosa nina, y tarantola³³, / y cántaro con tina» (vv. 110-111). «¡Ay, que no me hay entiso!» (v. 112), exclama la extranjera. En fin, este recurso idiomático —por llamarlo de algún modo— es un importante mecanismo de desarrollo conceptual y cómico; pero también es el gran espectáculo acústico que hace posible en escena los objetivos mencionados.

Hombre de teatro al fin, el gobierno que Calderón ejerce sobre la puesta revela su introyectado conocimiento de las tablas; pero, a la vez, le sirve para paliar intromisiones que afecten negativamente su obra. Y es que hubo quejas, como la que Tirso hace sobre las comedias:

han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestir las, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian³⁴.

³² Principalmente el italiano. Al parecer, en el siglo que vivió Calderón, se empleaba tal lengua para figurar cualquier habla extranjera.

³³ Expresión que se dispara semánticamente y que sirve tanto para descubrir cómo descodificar el alcalde a la franchota (entre aturdida y bulliciosa), como para la risa del público.

³⁴ Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, p. 339.

No obstante, la verdad es que en el siglo XVII había una notable profesionalización en el arte de la representación teatral, que incluso otorgaba mayor lucimiento a obras menores en el sentido literal. Buen número de actores eran, sencillamente, excelentes, como el mencionado Juan Rana, tan especializado en el entremés; las actrices, como censuran los moralistas, ejercitan en las tablas sus habilidades:

representan, bailan, cantan y tocan, no con descuido, sí con todo el primor del arte y aun con estudio, para dar mejor gusto al pueblo que les mira y oye; y fuera de lo torpe que tienen las alusiones al verso, añaden ellas en los bailes y sainetes acciones impuras, ademanes y requiebros livianos, puliendo la representación cada una conforme a su gusto³⁵.

En fin, el espectáculo áureo era frecuentemente un suceso fascinante; textos como el analizado nos permiten probar el interludio entre las jornadas de la obra mayor. Los esfuerzos del dramaturgo por señalar sutil y cuidadosamente cómo caracterizar a los personajes, qué movimientos hacer, cómo enunciar, etc., nos convierten en espectadores coetáneos. Y es que gracias al control autorial de la puesta, podemos ver con la imaginación, para nuestro disfrute, el entremés de *La franchota*.

³⁵ E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), cit. por García Valdés, 1993, p. 106.

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, M. C., «Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 95-103.
- ASENSIO, E., «Introducción crítica», en M. de Cervantes, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-49.
- BERGMAN, H. E. (ed.), *Ramillito de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. (Siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1970.
- BERNARD, V., «La sociedad española en la época del *Quijote*», en *España en tiempos del «Quijote»*, dir. A. Feros y J. Gelabert, México, Taurus, pp. 279-307.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CASTRO, G. de, *Los mal casados de Valencia*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, pról. de M. Mir, ed. V. Infantes, Madrid, Visor, 1992.
- COTARELO Y MORI, E. (ed.), *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.
- DEFORNEAUX, M., *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires, Hachette, 1964.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, pról. de J. San Valero Aparisi, Madrid, Alianza, 1987.
- Diccionario de la lengua castellana*, IV y VI, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1734 y 1739.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., «Nueva presencia del teatro menor», en *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1993, pp. 103-122.
- LUNA, J. de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, en «*Lazarillo de Tormes*» y «*Segunda parte de la vida...*» por Juan de Luna, ed. P. M. Piñero Ramírez, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MEXÍA, P., *Silva de varia lección*, Sevilla, Imprenta de Fernando Díaz, a costa de Alonso de Mata, 1587.
- MOLINA, T. de, *Los cigarrales de Toledo*, ed. V. Said Armesto, Madrid, Renacimiento, 1913.
- PALACIOS SANZ, J. I., «El concepto de musicoterapia a través de la historia», *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 42, 2001, pp. 19-31.
- QUEVEDO, F. de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.

- QUIÑONES DE BENAVENTE, L., *Entremeses*, ed. C. Andrés, Madrid, Cátedra, 1991.
- REY HAZAS, A. (ed.), *Picaresca femenina. «La hija de Celestina» de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y «La niña de los embustes, Teresa de Manzanares» de Alonso Castillo Solórzano*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.
- RODRÍGUEZ, E. y A. TORDERA, «Introducción biográfica y crítica», en P. Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 9-49.
- *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.
- RUIZ DE ALARCÓN, J., *Los pechos privilegiados*, en *Obras completas*, ed. A. Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, vol. II, pp. 657-739.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M. H., *La Inquisición y los gitanos*, Madrid, Taurus, 1988.
- VARELA DE VEGA, J. B., «Música y tarantismo en el siglo XVIII español (I Parte)», *Revista de Folklore*, 61, 1986, pp. 13-20.

