PERSONAJES DE LA FARSA RENACENTISTA: EL POTRERO, EL SANTERO Y EL MELCOCHERO

Miguel Ángel Pérez Priego

Uno de los soportes principales de la farsa renacentista eran los personajes. Sobre ellos descansaba el efecto satírico y risible, pero también la propia condición especular del género. Hay en las farsas una trasposición dramática de la colectividad y, por tanto, un abigarrado desfile de personajes, por medio de los cuales la colectividad se reflejaba en el tablado. A medida que el teatro dejó de formar parte del oficio litúrgico y salió del recinto sagrado, la comunidad sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada. Pronto intervinieron en el mantenimiento del espectáculo diversos «oficios» y agrupaciones menestrales, que se hacían cargo de la fiesta y de la representación. En el teatro castellano, en los comienzos del siglo XVI, como muestran las farsas de Sánchez de Badajoz, los herreros, los albañiles, los pescadores, los labradores, los colmeneros y los hortelanos, además de actuar como personajes, eran celebrados como promotores o destinatarios de la fiesta.

Debido a esa necesidad que siente la colectividad de verse en escena, los personajes que traspone a la farsa son propiamente tipos que carecen de individualidad, abstracciones de comportamientos sin complejidad anímica que se vaya configurando en el transcurso de su vivencia dramática. Incluso están desprovistos del rasgo más elemental de caracterización individual, que es la asignación de un nombre propio, por lo que aparecen simplemente mencionados por su oficio o condición: el Pastor, el Fraile, el Soldado, el Labrador, el Ciego. En contadas ocasiones alguno lleva nombre propio: Antón, Menga, Perico. Pero se trata de nombres convencionales, de etiquetas fijadas por la tradición folclórica y teatral, que se mantendrán en el teatro prácticamente desde Juan del Encina, a veces con las connotaciones de comicidad o ridículo que llevaban asociadas esos nombres «parlantes».

Algunos de estos personajes, aun con fundamento cierto en la realidad, proceden más bien de un fondo imaginario colectivo, folclórico o literario. Son creaciones de la propia colectividad, que pueblan las esferas de su pensar común (refranes, cuentos, facecias) y que en ocasiones afloran a la obra teatral. Estos personajes poseen unas características genéricas que los convierten en símbolos de un determinado comportamiento y de una manera de ser social. Este aspecto, es decir, sus rasgos y condición estereotipados, será lo que de modo especial resalte la farsa al caracterizarlos dramáticamente. De algunos de ellos, como el Ciego y el Lazarillo o la Hechicera celestinesca, he tratado en trabajos aparte (Pérez Priego, 2009 y 1993), y de muchos, de manera más genérica, en mi libro sobre Diego Sánchez de Badajoz (1982). Aquí quisiera referirme solo

a tres personajes que he estudiado últimamente al revisar textos y preparar nuevas ediciones de piezas dramáticas del siglo XVI. Son el Santero, el Melcochero y el Potrero.

El personaje del Potrero lo incorpora Diego Sánchez de Badajoz a su *Farsa del matrimonio*, una de las piezas teatrales publicadas en su *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), que hubo de gozar de éxito, pues también se editó en suelta «para representar en bodas». En ella, el bachiller extremeño, aparte de difundir la doctrina de época sobre el matrimonio cristiano, lleva a cabo una acerba sátira del Fraile incontinente y carnal. La situación que plantea es la del clérigo amancebado con consentimiento del marido, circunstancia que, a pesar de la legislación en contra, no debía de ser infrecuente en la época, como bien sabemos por el caso notorio de Lázaro de Tormes, casado con la criada del arcipreste de San Salvador, con quien consiente compartirla.

El Fraile de nuestra farsa propone un negocio semejante a su criado Martín, a quien pretende casar con Menga, la hija del Pastor y su Muger. Así lo trama en la escena siguiente:

Vase marido y muger por la mano, y queda el Fraile solo y llama a su criado que estava en el suelo dormido

FRAILE Martín, hijo, ven acá.
¿Duermes, necio? Ecce, ecce.
MARTÍN ¿Qué es?
FRAILE ¡O, qué lance se ofrece!
MARTÍN ¿Qué?
FRAILE Una moça que verná.
Padre y madre la traerá
para que se la freilemos,
y en fin, llavársela hemos.
¿Parécete bien?
MARTÍN Mirá…
FRAILE Pues mira: si esto se trama,
¿sabes qué hemos de hazer?
Tú, de comer y bever;
yo, servirla de la cama (…) (Sánchez de Badajoz: vv. 513-524)[1]

Aunque aquí no llegará a llevarse a efecto tal operación, la denuncia del comportamiento del clérigo es manifiesta en la obra. El Fraile resulta ciertamente un tipo poco recomendable, aunque no deja de ser un hombre de Iglesia. Su pecado es la carnalidad, la incontinencia, que queda abiertamente denunciado.

Pero, aparte de esa carga crítica, el Fraile es sobre todo una figura risible y ridícula. Es apaleado por el Pastor cuando lo ve «en calças y en jubón abraçado con su hija»; queda luego

[1] Todas las referencias a esta obra corresponden a la edición de Frida Weber de Kurlat, 1968.

burlado y desenmascarado cuando se descubre que es profeso y, por tanto, no es válido el casamiento propiciado por la madre:

ELLA Tien, que yo los he casado.
ÉL ¿Pues cómo?
MARTÍN ¡Dios, Dios me vala!
El fraile y ella casada,
¿cómo pudo ser aqueso?
FRAILE No soy yo fraile profeso.
MARTÍN ¡O, qué maldad tan provada!
ELLA Luego, yo hu la engañada.
MARTÍN Yos digo que eis dir al papa.
FRAILE Daca mi sayo y mi capa.
MARTÍN Anda, vellaco, sin nada. (vv. 677-687);

y queda ridiculizado cuando se revela que padece dos potras o hernias que le impedirían toda relación carnal:

MARTÍN ¿Pues piensan que han bien librado
con el fraile las hermanas?
Desprivarse os han las ganas,
que, ¡par Dios!, el es quebrado
de ambas vinces; anda atado,
gimiendo, siempre achacoso.
FRAILE ¿Qué dize?
ÉL Que sois potroso.
ELLA ¡Bien avemos negociado! (vv. 696-704)

Su desapostura quedará aún más rebajada, pues resulta cobarde y melindroso cuando se desmaya a la vista del curandero, el Potrero, al que han mandado llamar para sanarle.

Este nuevo personaje añade todavía el punto último de extravagancia y ridiculización a la farsa. El Potrero es el maestro de sacar potras, el sanapotras, como se le llama en otros textos, un personaje del folclore y la mentalidad colectiva, de incierta existencia real. Es más bien uno de los nombres despectivos que se dan al curandero y, en general, al médico. Así aparece registrado en algunas obras jocosas del siglo XVI, como las *Cartas de las setenta y dos necedades* o la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, de Francesillo de Zúñiga. En ambos casos, por cierto, el oficio se vincula a la villa de Curiel, de la provincia de Valladolid, famosa por sus vinos de la ribera y al parecer también por sus curanderos de potras. Con ese sentido despectivo lo utiliza Cervantes, cuando don Quijote responde airado a Cardonio que, en sus delirantes lecturas de libros de caballerías y de *Amadís*, se había atrevido a afirmar que el médico Elisabat estaba amancebado con la reina Madásima: «la reina Madásima fue muy principal señora, y no se ha de presumir que tan alta princesa se había de amancebar con un sacapotras» (I, 24).

Diego Sánchez lo incorpora a su farsa de manera muy efectista y teatral. Irrumpe en escena saludando y presumiendo de su arte, quizá con un tono de voz característico, arrastrando las palabras con cierto engolamiento y entonación especial:

POTRERO Buena gente, sálveos Dios.
¿Es el señor el quebrado?
FRAILE Yo lo soy, por mi pecado.
POTRERO ¿De qué vince?
FRAILE De ambas dos.
Si sabéis sanarme vos,
yo os sabré satisfazer.
POTRERO Señor, haré mi poder.
ÉL También pagaremos nos.
POTRERO Bien os podéis confiar,
que de mi arte os digo
que maestro igual comigo
oy no se puede hallar;
tengo sciencia singular
en potras y pedregosos
y he hecho casos famosos
en qualquier cosa cular. (vv. 769-784)

De igual modo, su apariencia y caracterización está bien cuidada por el dramaturgo, pues lo muestra con un rasgo caracterizador muy propio y efectista, cual es un llamativo collar de piedras que lleva colgado al cuello, como describe la acotación: «Aquí viene el Pastor con el Maestro con su hilo de potras y piedras al cuello». Ante esa visión, el Fraile se siente sobrecogido y más cuando pregunta por la procedencia de aquellas piedras y el Potrero le informa de que son las potras que ha ido extrayendo a otros tantos enfermos, de los cuales pocos han logrado sobrevivir:

FRAILE ¡O, cosa tan empecible!
¿Es posible que vivió
donde tal cosa salió?
POTRERO No, vivir no fue posible.
FRAILE ¡O, qué cosa tan terrible!
¿Pues de qué venís cargado?
POTRERO Estos tres me han escapado.
FRAILE ¿Y aquesotros?
POTRERO Fue imposible.
FRAILE Señores, no me abriré… (vv. 785-793)

Ante esa perspectiva, el Fraile se niega a someterse a la operación, pero cambia de opinión cuando le amenazan con devolverlo al monasterio y al prior. Luego de acceder a abrirse de piernas, los preparativos del Potrero («Trayan aquí los amaños. / Estopas, huevos y paños, / y trayan dos escaleras, / dos guindaletas cerreas / para atar piernas y braços») acaban por infundirle pavor hasta el punto de caer desmayado. Del resto de la cura, que se llevó a cabo

fuera de la vista del espectador, nos da cuenta el Pastor («dos potras tamañas / le sacó de cada lado») que narra el final de la farsa, que acaba con el feliz casamiento de Martín y Menga, y con el Fraile devuelto a su monasterio inútilmente curado y cosido de sus pasiones:

> Luego, como lo cosieron
> al triste con sus passiones
> sacados ambos botones,
> seis frailirones vinieron,
> y os digo que vos lo asieron
> con arengas y reñilla,
> y a nuestra hija Menguilla
> al moço Martín la dieron. (vv. 825-837)

Los personajes del Santero y el Melcochero aparecen en la *Égloga nueva, en la qual se introduzen las personas siguientes: una Pastora, un Santero, un Melcochero, un Fraile y dos Pastores*, s. l., s. i., s. a. (pero Burgos, Juan de Junta, h. 1540?). No se ha conservado ningún ejemplar de esta obra, pues se hallaba en el volumen facticio de piezas dramáticas que reunió el banquero Jakob Fugger, custodiado luego en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich y desaparecido al término de la Segunda Guerra Mundial. La égloga es conocida por las ediciones anteriores de Eugen Köhler (1911) y Urban Cronan (1913). Por nuestra parte, hemos podido disponer de algunos fotogramas de aquel volumen, a partir de los cuales hemos llevado a cabo una nueva edición (Pérez Priego, 2014).

La obra tuvo una versión anterior, que menciona Hernando Colón en su *Regestrum*, titulada *Farsa de una Pastora y un Hermitaño* y atribuida al desconocido Diego Durán. La *Égloga*, que también registra ya H. Colón, sería una versión ampliada y modificada, que ha cambiado el título de farsa por el de égloga, ha eliminado el nombre de autor y se presenta como «nueva», ha añadido los personajes del Melcochero y el Fraile, y ha cambiado el nombre del Hermitaño por el de Santero. Esta *Égloga* volvería a ser editada años más tarde en los talleres de Juan de Junta.

En su diseño general, viene a ser una parodia cómica de las églogas a la manera de Encina, con una fuerte carga de crítica clerical. También aquí el tema es el poder del amor, como reza el villancico inicial («¿Quién podrá estar sin temor / de las fuerças del amor?»), pero un amor concupiscente, tal como siente de manera irrefrenable el Santero por la Pastora. Ese planteamiento es el que creará una serie de situaciones ridículas y grotescas en que se verá envuelta esta figura del clérigo licencioso.

El personaje del Santero es en realidad el del Hermitaño, que venía teniendo notable presencia en el teatro de la época, aunque casi siempre como personaje piadoso y respetado.[2] Dos ermitaños, padre e hijo, que van camino del sepulcro y se encuentran con la Verónica protagonizan la *Representación a la Pasión,* de Juan del Encina; en la *Égloga de*

[2] Puede verse Lovett (1951), que lo estudia más como figura piadosa y no parece conocer la obra que aquí comentamos.

Cristino y Febea, del mismo Encina, el ermitaño se debate ante la elección de la vida retirada o la más libre del pastor y su entrega al amor. En la *Égloga o farsa del Nascimiento*, de Lucas Fernández, aparece ya el motivo de la chanza de los pastores al ermitaño, aunque en este caso, Macario, que así se llama, será quien les explique los misterios de la Encarnación y la Redención. Semejante papel doctrinal desempeñará en la *Farsa del Mundo y moral*, de Hernán López de Yanguas, en la que un ermitaño tratará de persuadir al Apetito de los engaños del Mundo.

En nuestra pieza, Hermitaño era, como decimos, el personaje de la farsa primitiva, sobre la que luego se construyó la égloga. El cambio de nombre por el de Santero resulta seguramente más expresivo y acertado, aunque el personaje sigue siendo el mismo y sigue desempeñando idéntica función («hermitaño» lo llama la Pastora, v. 38, y él mismo habla de su «hermita», v. 51). Sin embargo, el personaje del Santero está mejor construido y caracterizado. Es, en efecto, el *ermitaño* que se ocupa del mantenimiento de su ermita, en la que seguramente se custodiaba la imagen de un santo, para cuyo culto andaba pidiendo limosna (vv. 158-159). Pero es también muy dado a abandonar el convento y a andar en asuntos mundanos (vv. 38-39, 363-364). Aquí entra en escena, con sus hábitos característicos («los hábitos que traéis», v. 240, de los que extraerá un navajón que pondrá en fuga al Melcochero), visiblemente tonsurado («cabizmordido» dice el v. 51), requebrando de amores a la Pastora, con un lenguaje cortés y refinado, aunque enseguida deja ver sus verdaderas intenciones de forzarla, lo que provocará el rechazo airado de aquella:

Santero	¡Mis ojos, estad quedita!
	Y vámonos a mi hermita,
	que es lugar desierto y solo.
Pastora	¡Está quedo, fray Bartolo,
	si no, por Dios, que dé grita! (…)
Santero	¡Señora, no ayáis pesar!
	¿Vida, queréisme abraçar?
Pastora	¡Vete, traidor! No, me mientes.
	¡O Señor! ¿Cómo consientes
	este falso, irregular? (…)
Santero	¡Vida, socorredme vos!
Pastora	¿Cómo no te hunde Dios
	dos mil estados so tierra? (vv. 52-82)

Un Melcochero, que se incorpora a escena, le afea su conducta y con él también se enzarza en una grotesca riña, aunque terminan abrazándose y jugando una partida de naipes en la que apuesta toda la limosna recaudada. Aparecerá después el Fraile, otro personaje de iglesia, que viene a recriminarle la conducta y a reconducirle a la vida del convento, pero que en realidad es tan carnal y vicioso como él, y tiene amoríos con la hija de Martín Cremente. Viene luego el Pastor, que también le recrimina que quisiera forzar a la zagala, que es su espo-

sa Bartolilla, y llama a Gil Cestero para entrambos escarmentar al Santero. Tras intercambiar reproches, le hacen participar en un juego de habilidad, el de «posa la mariposa», en el que se burlan de él y recibe una buena caponada.[3] Al final, sin embargo, todos celebrarán un gran festín carnavalesco con gran derroche de comida y bebida.

Personaje incidental, pero muy característico de la farsa es el mencionado Melcochero, aquí añadido en la nueva versión de la obra. Se trata de un personaje folclórico, con existencia en la realidad, trasladado en ocasiones a la literatura cómica y festiva. En sus rasgos caracterizadores esenciales, con sus cascabeles, naipes y golosinas, entre muchachos, lo describe Francisco de Osuna en la *Segunda parte del Abecedario espiritual* (Sevilla, 1530): «No seamos como los mochachos, que, oyendo el sonido de los caxcabeles, se van tras el melcochero engolosinados, el qual, con sus naipes falsos, los combida a jugar». Como máscara cómica, junto a otras figuras e invenciones de general aceptación, aparece en los desfiles y fiestas que se celebraron con ocasión de las bodas de los duques de Sesa en 1541. Según describe la *Relación de las fiestas y regocijos que se han hecho en las bodas del duque y la duquesa de Sesa*, entre las máscaras e invenciones que salieron en la fiesta que se celebró la víspera de ese casamiento, hubo una precisamente de un melcochero: «Otras muchas y muy buenas máscaras hubo particulares y de muy donosas invenciones, como fue un Melcochero con su tabaque de melcochas y cascabeles, y otro que salió como pastor (…)» (Simón Díaz, 1982).[4] Esa inconfundible caracterización externa, con su tabaque o cestillo de melcochas, sus cascabeles y la baraja de naipes, que siempre le acompañaba, hacían de él un personaje pintoresco y llamativo, de chafarrinón, muy propio del universo de la farsa.

En nuestra obra, aparece también recriminando al Santero su acoso a la Pastora y enzarzándose enseguida en un intercambio de insultos y pullas:

Melcochero	¡Dios os salve, padre honrado!
Santero	Vos vengáis mucho en buen ora.
Melcochero	Por Dios que es caso donoso a un hombre religioso: queréis, la muger, forçar; pues yo hos haré castigar d'un yerro tan criminoso (…)
Santero	No vengáis tan sobervioso, a vos digo, el Melcochero, si no, por Dios verdadero, que vais d'aquí muy quexoso.

[3] El juego de «posa la mariposa» sería un juego de los de movimiento físico y acertijo. Inspirado en la imagen del amor como la mariposa que se siente atraída por la llama y quiere posar en ella hasta quemarse, tendría un sentido erótico y apicarado. El juego consistiría en una especie de corro o rueda, en que cada uno va haciendo posar en el siguiente un objeto (un capón o bolsa de ceniza), al tiempo que van formulando la pregunta de sobre quién posa la mariposa. El que se equivoque en el orden de intervención, pierde y es condenado a pagar con ocho caponadas, como le ocurrirá al Santero.

[4] Para estos datos, me he servido de Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español.

MELCOCHERO Voto a Dios, don Frailejón,
que si habláis más razón
por donde más m'alborote,

La Pastora pone paz entre ellos y, una vez abrazados, el Melcochero invita a jugar una partida de cartas al Santero, que de inmediato acepta jugarse la limosna recaudada. Allí despliegan ambos toda su afición y destreza en el juego de naipes, informándonos de una variedad de juegos poco conocidos, como el anequín, la dobladilla o el torillo, e incluso nos hacen asistir en directo a una animada partida de «torillo», que interpretan con gran expresividad y movimiento dramático:

MELCOCHERO A la mayor le den mano.
SANTERO Rey alçaste, a ti la den.
Una blanca has de poner.
MELCOCHERO Que me plaze, dame mano;
daca, alçaré.
SANTERO Alça, hermano.
MELCOCHERO Da cartas sin detener.
SANTERO Toma. Esta a mí,
y esta otra para ti.
¡O, si ganasse!
Habla.
MELCOCHERO Digo passe.
Échame otra carta aquí.
SANTERO Toma, hermano.
MELCOCHERO Dos embido.
SANTERO Que yo digo que los quiero
y otros dos te hecho de vero.
MELCOCHERO Yo los tengo y dos recibo.
Ea, pues ¡Sus! ¿Qué tenéis?
SANTERO Vos sois mano y hablaréis.
MELCOCHERO Seis cinquitria acudió.
SANTERO Tres, dos y has tengo yo,
desta hecha perderéis.
MELCOCHERO ¡O bendito el divinal,
Dios y hombre verdadero,
que un vellaco d'un sanctero
m'a de llevar mi caudal! (…) (vv. 181-204)

Contra todo pronóstico, ganará la partida el Santero (seguramente más tramposo y fullero), lo que provocará gran enfado del Melcochero, que tratará de arrebatarle los hábitos con las ganancias, pero las amenazas del Santero lo pondrán en huida.

Como vemos, los personajes analizados (y otros varios de su condición) son todos tipos curiosos, pintorescos, de existencia real un tanto incierta, pero bien identificados por la

mentalidad colectiva. Esa visibilidad es seguramente la que propicia su incorporación a la literatura festiva y, en particular, a la farsa. Aquí podrán ser objeto de toda suerte de burlas y escarnio como portadores de vicios y pecados, sobre los que descargará su risa la colectividad.

BIBLIOGRAFÍA

Cronan, Urban (1913), *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 367-389.

Köhler, Eugen (1911), *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresden, Gesellschaft, 176-179 y 297-316.

Lovett, Gabriel H. (1951), «The Hermit in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Modern Language Journal*, 5, 340-355.

Pérez Priego, Miguel Ángel (1982), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Anejo núm. 3 del *Anuario de Estudios Filológicos*).

Pérez Priego, Miguel Ángel (1993), «Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 295-319.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2009), «La escena del Ciego y el Lazarillo en la *Farsa del molinero*, de Diego Sánchez de Badajoz (Comentario de un texto teatral)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1089-1110.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2014), «*Égloga nueva* (de Diego Durán)», en Marta Haro Cortés y José Luis Canet, eds., *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Valencia, PUV (Colección Parnaseo), 187-214.

Real Academia Española, Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español.*<http://www.rae.es> [consultado: 22/05/2014].

Sánchez de Badajoz, Diego, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso), 1968, 329-353.

Simón Díaz, José (1982), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.