

SICLACO, SERAPIO Y CALANDRACO:
UNA CARACTERIZACIÓN DEL TEATRO BREVE EN LA PROVINCIA DE COSTARRICA

Leonardo Sancho Dobles
Universidad de Costa Rica

Resumen: Con motivo de la exaltación al trono del monarca Fernando VII, en enero de 1809 se representaron tres piezas de teatro breve en la provincia de Costarrica. En esta oportunidad se describe el contexto en el cual se lleva a cabo la representación teatral, se observan las características de algunos de los personajes que salen a escena y se procura una caracterización del género teatral breve auri secular en el cual estas piezas se podrían inscribir.

Palabras clave: loa, entremés, teatro breve, literatura colonial, tablado, escena.

Por lo cual a mi auditorio digo que no soy más largo porque
en el dicho entremés usaremos de otros garbos.
Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad,
“Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno”

I. “[Q]ue si no bien me he explicado, es porque en el dicho asunto no estoy muy bien informado”

El origen de la literatura costarricense puede resultar impreciso. Esta dificultad se agudiza si se toma en cuenta la producción literaria que se llevó a cabo durante el periodo colonial. En la colonia, el territorio correspondía y se delimitaba a la provincia de Costarrica¹ la cual estaba adscrita militar y políticamente a la Capitanía General de Guatemala, y el modelo político y cultural que se seguía en la región respondía al canon que dictaba la corona española y al que se cultivaba en la península ibérica y en la Nueva España.

En la Muy Noble y Leal Ciudad de Cartago, cabecera de la provincia, la noche del 23 de enero de 1809 se representaron tres piezas teatrales que pretendían imitar al modelo de teatro breve del Siglo de Oro. La representación teatral fue parte de la clausura de una serie de festividades que se llevaron a cabo con motivo de la exaltación al trono y la jura de lealtad al monarca español Fernando VII. Las piezas teatrales breves fueron escritas por Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad —quien fuera el Capitán de Granaderos y viviera entre 1755 y 1827— y las escribió por solicitud del gobernador Tomás de Acosta quien, de acuerdo con el historiador Sáenz, conocía “sin duda las dotes de versificador del Capitán Oreamuno” (58).²

Si se toma en consideración que la imprenta llega al país apenas en el año 1830, tal y como lo afirma el historiador de la literatura costarricense Álvaro Quesada (15), no resulta difícil comprender el hecho de que en la provincia se llevara a cabo una representación dramática que siguiera el modelo Siglo de Oro a las puertas de la Independencia cuando ya el teatro áureo había perdido su esplendor, pues se trataba de la provincia más distante e incomunicada y la menos solvente de la Capitanía General de Guatemala y del Virreinato de la Nueva España. En las postrimerías del periodo colonial —y apenas iniciado el siglo XIX— aparecen en escena unos personajes que se podrían inscribir dentro del canon del teatro breve auri secular. Estos personajes llevan los nombres de Siclaco, Serapio y Calandraco y pueden ser considerados los primeros personajes en la literatura costarricense pues en sus voces se entremezcla el modelo del teatro del Siglo de Oro con elementos propios de la cultura y el habla popular de la provincia.

En las páginas sucesivas se describe el contexto en el que se representaron estas piezas de teatro breve, se caracterizan —a partir de los textos desde los cuales toman su voz— las particularidades de estos tres personajes y se procura una descripción de los géneros teatrales breves del Siglo de Oro, dentro de los cuales estas piezas —representadas en aquel lejano año de 1809— se podrían inscribir.

II. Ni lo demás conveniente para una comedia digna del objeto de esas funciones

A inicios del siglo XIX la situación política y militar que se vivía en España era bastante convulsa debido la injerencia de Napoleón Bonaparte y sus ejércitos en el territorio peninsular. Como consecuencia de lo anterior, en el mes de marzo de 1808 el monarca Carlos IV abdica de la corona a favor de su hijo Fernando VII, llamado “El Deseado”, el cual fue depuesto en tres meses después. A la provincia de Costarrica las noticias de lo acontecido en ultramar llegaron con mucho retraso y no es hasta el día 12 de setiembre de ese año cuando los pobladores se enteran —por un comunicado procedente de la Real Audiencia y Capitanía General de Guatemala— de los sucesos acontecidos en Europa y se hace saber que España se encontraba bajo el control de Napoleón Bonaparte, quien había puesto en el poder a su hermano José I Bonaparte. En un oficio fechado el 7 de octubre de 1808, el Capitán General y Presidente de la Real Audiencia de Guatemala, don Antonio González Mollinedo y Saravia, le comunica oficialmente al gobernador de la provincia la abdicación del rey Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII. Según el historiador Juan Rafael Quesada, en ese documento el Capitán General ordena realizar festejos para exaltar al trono al nuevo rey, el Serenísimo Príncipe don Fernando de Borbón como una actividad para “tratar de apuntalar la lealtad y la obediencia entre los vasallos de ultramar” (9).

El gobernador Tomás de Acosta preocupado por la situación política, además por no contar con suficientes recursos para financiar las actividades y también porque la provincia fuera la última en jurar lealtad al nuevo monarca, consulta en varias oportunidades a la Real Audiencia de Guatemala pero no obtiene respuesta. Ante el silencio de las autoridades de la Capitanía, el gobernador decide financiar de sus propios fondos parte de los gastos de las actividades y resuelve, anticipando las tempranas lluvias, que estas se realicen durante los primeros días del año.

Sobre los festejos llevados a cabo durante los días 14 al 23 de enero de 1809, se conserva un pliego de documentos en el Archivo Nacional³ que contiene los manuscritos de un Oficio del Gobernador Acosta, fechado el 10 de junio de 1809; un Acta de la Municipalidad de Cartago, con fecha del 12 de junio; dos Bandos Oficiales, fechados el 7 y el 10 de enero respectivamente; la *Relación de las funciones hechas en Cartago, Ciudad Cavecera de la Provincia de Costarrica con motivo de la Proclamación del Rey N. S. Dn. Fernando 7º que dios fue. la que se executó el 15 del mes de Eno. de este año* rubricada por Ermenegildo Bonilla —el procurador síndico del Cabildo a quien se le encomendó la tarea de la redacción del documento— y fechada el 19 de junio de ese mismo año; el *Sermón de Acción de Gracias* que predicó el padre Manuel Horta el día 15 de enero y, finalmente, las tres piezas de teatro breve escritas por Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad que se llevaron a escena la noche del 23 de enero de ese año.

Con respecto a los festejos realizados en torno a la Jura de Lealtad, el documento que mayor información ofrece es la *Relación* de Bonilla. En ella se detallan pormenorizadamente todos los eventos conmemorativos que se hicieron en la ciudad de Cartago y otras ciudades importantes de la provincia como Villa Nueva de la Boca del Monte, Villa Vieja de Cubujuquí y Villa Hermosa —respectivamente San José, Alajuela y Heredia en la actualidad. Además del acto solemne de la Jura de Lealtad, se llevó a cabo un Te Deum y un desfile; hubo cenas, bailes y saraos; encierros y lidias de toros; mojigangas y escaramusas;⁴ descargas de pólvora y algunos juegos pirotécnicos durante las noches.

La representación escénica de las piezas breves de Oreamuno se realizó como acto de clausura de todas las festividades; según se relata en el texto Bonilla, por tratarse de una provincia con pocos recursos, y por no contar con un espacio adecuado para una representación teatral de cierta complejidad, el gobernador optó porque se llevaran a cabo unas piezas de teatro breve pues: “no habiendo en la Ciudad ni Casa a propósito para Coliseo; ni lo necesario para bastidores, ni lo demás conveniente para una comedia digna del objeto de esas funciones: determino que se hiciesen unos jocosos entremeses” (317). El gobernador Acosta y las otras personas involucradas en la organización de los festejos eran conscientes de que los escasos recursos de la provincia no la hacían digna de llevar a cabo una representación teatral compleja —como una comedia al mejor estilo del Siglo de Oro— por lo que entonces se decidió construir un tablado en la plaza en frente de uno de los edificios de la gobernación para representar ahí unos “jocosos entremeses”: “Hizose al efecto un tablado en la Plaza frente a la Sala Capitular; y para las personas condecoradas, se construyeron

otros bajo los corredores de ella, e inmediatos al de la representación ocupando la Plaza un numeroso concurso. El Tablado esta bien iluminado y adornado de cortinas” (317).

Como lo consigna la *Relación*, “las cortas facultades” de la provincia fueron las que obligaron a improvisar un tablado en una plaza para la representación escénica, tal y como se llevaba a cabo en también en algunos lugares de España donde no había recursos suficientes para llevar a cabo un montaje teatral complejo. En el mismo documento de Bonilla queda claro que se trataba de un escenario bien elaborado con su correspondientes elementos para llevar a cabo un montaje teatral. El espacio para la representación también contaba los respectivos lugares delimitados que el público iba a ocupar según fueran la clase social a la que se perteneciera. Sobre la representación teatral en sí, el único dato que ofrece Bonilla es que el “Tablado esta bien iluminado y adornado de cortinas y habiendose principiado esta diversión como a las 7 de la noche, se concluyo a las 9” (317). Aparte de esta información, todo lo relativo a los textos dramáticos de Oreamuno se puede deducir de los propios datos que los manuscritos pueden dar a la luz.

En las copias manuscritas resguardadas se consigna N°4, N°5 y N°6 solamente como título de cada una de las piezas. Estas tres obras consideran dentro del canon del teatro breve, además de la rima y la métrica, por las variadas características que a nivel dramático poseen y por los escasos versos que cada una de ellas contiene, la llamada “Loa” tiene un total de 334 versos, la pieza central posee un total de 769 versos y la obra breve de cierre tiene 337 versos; por ciertos datos que se ofrecen en cada uno de los textos, el conjunto fue representado de manera seguida. La loa inicial establece el contexto histórico y político en el que se hallaba la corona española en ese momento e introducía la siguiente pieza, en esta loa participan La música, un farsante y un soldado, también el manuscrito consigna a la Loa como uno de los personajes que intervienen en el texto.

Por su parte el la pieza intermedia —también denominado “El entremés” en cada una de las tres pequeñas obras teatrales— constituye la obra de mayor extensión, complejidad y acción dramática, ya que en ella se representa un juicio para condenar a Napoleón Bonaparte —representado por un muñeco estafermo— el cual es quemado hacia el final de la pieza, como se describe posteriormente en una crónica del historiador Jiménez “al terminar el entremés resonaron en la Plaza de Cartago largo rato los aplausos, y en verdad que no eran infundados. El muñeco había ardidido en grandes llamaradas y estallando el gran bombón de su cabeza” (68). En este texto intervienen las cuatro virtudes cardinales —la Justicia, la Templanza, la Fortaleza y la Prudencia— concebidos como personajes alegóricos, un verdugo llamado Siclaco —quien acapara toda la atención por su picardía y gracia popular— y el demonio. Finalmente, la pieza de cierre es ideada para extender la representación teatral como lo justifica desde el inicio el propio Oreamuno “Ya el entremés se acabó, / y porque he considerado / que para una cortedad / ya se hayan incomodado, / y para alargar un poco / esta función de tablado / quiero para divertir / las gentes un breve rato” (vv 1-8), en ella intervienen dos personajes, Serapio y Calandraco, quienes discuten en el tablado sobre si el primero salió a escena ofendiendo a las mujeres del público.

III. Y para tomar principio venga el ministro Siclaco

Al inicio de la pieza más extensa, la que ocupa el lugar central de la representación dramática, luego de un breve parlamento de la Música, sale a escena personaje de la Justicia y le explica al público las razones por las cuales los personajes femeninos van a ser interpretados por actores varones:

Para juzgar a un bastardo,
traidor, forajido e infiel,
y, para bien castigarlo,
el hábito mujeril
no es bien visto en un juzgado,
tan vigoroso y severo,
como lo permite el caso.
Las mujeres son piadosas
y de piedad no tratamos,
solo de rigor, castigo,
venganza con desagravio. (vv. 24-34)

Luego de la aclaración del vestuario y del género —en este caso masculino y femenino— la Justicia manda a llamar al ministro Siclaco y le ordena traer a escena a las otras virtudes cardinales —Prudencia, Fortaleza y Templanza—, finalmente el verdugo lleva al escenario el monigote combustible que representa la figura del imputado Napoleón Bonaparte.

Esta suerte de juicio consiste en escuchar los argumentos de cada una de las virtudes en contra del acusado, excepto el de la Justicia quien se reserva el veredicto final. Sin embargo, un aspecto curioso del texto es que los argumentos que se esgrimen no son exactamente en contra del acusado, sino que los parlamentos de las virtudes cardinales son una alabanza y exaltación de las virtudes de Fernando VII por la manera en la que se resuelve el conflicto por la cual acaba de atravesar España; es decir el juicio se lleva a cabo indirectamente, ya que es a favor del monarca y en contra de Napoleón Bonaparte. Las líneas que pronuncian de estos personajes tienen una extensión considerable y organizan los argumentos de forma estructurada de manera que el cierre es una síntesis de las virtudes del rey; por ejemplo, al concluir su parlamento la Templanza pronuncia los siguientes versos en los que se evidencia el doble juego entre la Virtud cardinal que lo dice y la virtud que posee el monarca:

Y allí la Templanza obró,
como Virtud, todo cuanto
conviene a la ley divina
a lo grave, justo y santo.
Y, en fin, de toda virtud
es nuestro rey adornado
porque es amable, prudente
justo, fuerte, cuerdo y sabio. (vv. 466-473)

Lo significativo en este juicio es que, aunque las virtudes no se refieran directamente al acusado y se inclinen hacia el carácter virtuoso de Fernando VII, cuando finalizan los argumentos es precisamente el personaje del verdugo quien interviene en contra de Napoleón arremetiendo contra el muñeco lo azota o golpea, lo insulta y le profiere una serie de acusaciones; Siclaco es quien finalmente enjuicia al acusado, se erige en la voz que pronuncia la acusación final en contra a partir de los argumentos a favor del monarca que han esgrimido los personajes alegóricos.

Luego de que se han manifestado las virtudes de Fernando VII y Siclaco ha hecho las imprecaciones hacia el muñeco y gala de sus gracias, irrumpe sorpresivamente en la escena el personaje del demonio con la determinación de llevarse el cuerpo del acusado hacia el infierno, pues a su juicio es el lugar donde debe morar eternamente. A partir de la irrupción en escena de este personaje se suscita uno de los momentos más interesantes y dinámicos de la representación ya que Siclaco entra en pugna con el diablo. Al inicio ambos simplemente discuten sobre quién tiene derecho a llevarse o quedarse con el cuerpo del acusado; luego, y en un clima más espiritual, debaten sobre las diferencias entre el cuerpo y el alma y, finalmente, argumentan en torno a las diferencias y tensiones entre el bien y el mal. Este último aspecto es el que tiene implicaciones morales pues, entre los argumentos de los personajes, el demonio esgrime el tema del libre albedrío al referirse que fue Dios quien le dio al espíritu humano la cualidad de elegir:

A toda criatura dio
por su poderosa mano
libre albedrío y ¿para qué?
pongan esto cuidado,
para que a él se inclinen
ya a lo bueno, o ya a lo malo. (vv. 656-661).

En este sentido, la pieza ofrece un amplio margen para profundizar al respecto de las cualidades humanas, el libre albedrío y las diferencias entre el bien y el mal.

Para concluir la representación teatral, y cumplir con la sentencia de castigar al culpable, le prenden fuego al muñeco de paja—el que, como ya se mencionó, hacia el final explota su cabeza ante el alborozado público— mediante el fuego del infierno que el demonio le suministra al verdugo y con esta actividad se llega al clímax de la acción dramática en la cual las cuatro virtudes y Siclaco pronuncian una serie de coplas —o bombas en el sentido de los versos que se improvisan en las fiestas populares— en las que lanzan

víttores para el nuevo rey de España y exhortan al auditorio para manifestarse a favor del monarca gritando en repetidas oportunidades “¡Viva nuestro rey Fernando!”; este momento significó para los habitantes de la provincia el punto culminante de todos los festejos que se organizaron para exaltar al monarca español. Terminada esta última parte, el mismo Siclaco se dispone a barrer las cenizas que quedaron sobre el tablado y cierra pieza dramática de la siguiente manera: “Y con esto se concluye / el entremés, suplicando / al muy ilustre auditorio, / perdone lo simple y malo” (vv. 766-769). Al cierre del entremés Siclaco se disculpa ante el público utilizando las fórmulas canónicas de cierre utilizadas del teatro áureo.

Al inicio de la pieza el personaje aparece como un simple verdugo al cual le corresponde ejecutar la sentencia y obedecer las órdenes de la Justicia, pero desde el primer momento es visto como un tirano más que un simple verdugo, “Por mi fe que me prometo, / que este demonio Siclaco / es descendiente de aquellos / que al Cristo crucificaron” (vv. 141-145) como lo califica la Justicia. Al salir a escena el personaje se presenta a sí mismo de la siguiente manera:

Tengo un cuchillo del duque,
fuerte, fino y amolado
por si me toca a degüello
esté el y yo al contado
antes que haya defensores
que amparen al degollado.
Tengo el mecate de la horca
grueso, fuerte y encebado,
solo esperando por horas
que sentencie algún horcado.
Tengo seis, o siete azotes,
tan bien acondicionados,
unos de cuero torcidos,
correosos pero tostados,
otros de junco y membrillo;
pero sí todos doblados
tan de mi satisfacción,
tan de mi gusto y agrado,
que si su merced me manda
dar dos azotes doy cuatro
que como va doble el junco
doy el castigo doblado;
la mitad va por su cuenta
y por la mía el otro tanto. (vv. 75-98)

Además de su crueldad también evidencia su lado cómico y jocoso puesto que no es capaz de mantener la boca cerrada ni de obedecer del todo a la Justicia, tanto que en un momento se atreve a contradecirla pues le parece más indicado que en el juicio intervenga el pecado capital de Ira en lugar de la virtud cardinal de la Templanza (vv. 125-129). Conforme evoluciona y crece en la trama del entremés Siclaco se caracteriza como un personaje jocoso, locuaz, representante de la fisga popular; se erige es un personaje más cercano a la figura del gracioso, aunque no comparta sus características del todo, y es hasta cierto punto satírico con el cual el público termina simpatizando por sus ocurrencias. Siclaco se muestra ingenioso cuando discute con el Diablo en torno a las diferencias entre el cuerpo y el alma y postula las razones por las cuales el Diablo no debe llevarse el cuerpo al infierno pues, de acuerdo con él, si los cuerpos humanos surgen de lo terrenal es precisamente a la tierra a donde deben regresar:

Pues sabemos que estos son,
por decreto soberano,
conducidos a la tierra
de la que fueron formados,
por lo cual le pertenece
a la tierra hasta aquel cuando
que en el Juicio Universal
sean los cuerpos animados;
entonces te llevarás

éste, aquellos, y más cuantos
 estuviesen por desdicha
 precitos y condenados (vv. 572-583)

Tal es la capacidad argumentativa y destreza retórica que evidencia Siclaco que el mismo demonio termina por darle la razón “qué bien arguyes maldito” (v. 584). Uno de los momentos más significativos del entremés es cuando el personaje Siclaco forcejea con el diablo y en la tensión del momento se atreve a proferirle una serie de insultos por el mal olor que despide: “Y ya os he dicho, malvado, / primera y segunda vez / que no te me llegues tanto / hediondo, sucio, traidor / necio, infame y muy porfiado / y, sobre todo, embustero” (vv. 624-629). Por medio de la ironía y el carácter jocoso y popular es que el personaje termina ganándose la simpatía y, a la vez, consigue que el público aborrezca al demonio y al fantoche de Napoleón Bonaparte. Finalmente, y con el propósito de evidenciar el arraigo popular del personaje, es notable el momento en que en la escena arde el muñeco estafermo y se pronuncian los vítores al nuevo monarca. En esta oportunidad Siclaco recurre a la metáfora culinaria y al contexto popular para referirse al cuerpo que está ardiendo “Echen vítores al viento, / ínter se está bizcocheando / esta empanada rellena / de traiciones y engaños.” (vv. 716-719). En este sentido, la metáfora culinaria utilizada para homologar el cuerpo que se está quemando y el alma que contiene, con una empanada o un bizcocho que se cuece en el fuego, traslada la situación que se lleva a cabo en escena hacia el discurso de la cotidianidad y del contexto alimenticio con lo cual se establece un nexo más directo con las vivencias del mismo auditorio.

A lo largo del entremés Siclaco se perfila como un personaje ambiguo ya que es a un mismo tiempo tirano y cómico, pues durante la acción juega con esa dualidad; sobre él recae la atención del espectáculo teatral pues se deja de lado el conflicto del juicio y es quien termina ganándose la simpatía del auditorio que presenció la puesta en escena o de quien lee el texto escrito.

IV. En este papel hablan Serapio y Calandraco vestidos de disfraz

Los personajes Serapio y Calandraco aparecen en el tablado en la pieza de cierre compuesta por Oreamuno, la que lleva el número 6 como se mencionaba anteriormente; este texto breve fue escrito a manera de jocoso divertimento para extender, en vista de los esfuerzos realizados por la gobernación, un rato más la función teatral. El argumento de esta tercera pieza es sencillo, el personaje Serapio sale a escena y explica que, en vista de los esfuerzos realizados por la gobernación y para dilatar el espectáculo teatral, va a improvisar una invención “quiero para divertir a las gentes un breve rato” (vv. 7-8), como se ha comentado en líneas precedentes.

Al inicio el personaje se refiere al júbilo exhibido en todas las actividades conmemorativas y a la gran cantidad de público que se encuentra congregada en ese momento en la plaza donde se había erigido el tablado. Serapio procede a burlarse de las mujeres que formaban parte del público, el parlamento de este personaje es un largo encadenamiento de comentarios que ridiculizan a las mujeres en el aspecto físico, a manera de construcción de un complejo retrato literario satírico burlesco, y se entremezcla con elementos propios de la cultura popular de la provincia. El eje del argumento que esgrime es que las mujeres presentes en el auditorio de esa noche han llegado ataviadas con enaguas que dejan al descubierto las piernas y que, además, llevan zapatos de tacones que no los saben utilizar correctamente; de acuerdo con el criterio del personaje, con tal de andar a la moda, se evidencia que hacen el ridículo porque “el diablo las ha engañado / porque ninguna es perfecta / si hemos de hablar por lo claro” (vv. 46-48). Seguidamente, Serapio plantea el retrato satírico burlesco de las mujeres de la época:

Unas tienen las pestañas
 de aventador mal atado,
 otras ojitos de nigua
 y unas como de durazno,
 otras que uno gira al sur
 y el otro al norte inclinado,
 una cachetes de buey
 y otras de sapo aporreado,

unas nariz de prestiño
y otras la tienen de gato. (vv. 60-69)

Además, el personaje intercala juicios que tienen que ver con aspectos morales como la moda y los gustos con lo cual enfatiza el tópico de la ridiculez. Después de esta larga serie de improperios y burlas que componen el cuerpo del retrato satírico burlesco, aparece en el tablado el otro personaje, Calandraco, quien reprende a Serapio por lo que ha hecho; buena parte del entremés consiste en la discusión entre ambos sobre si el primero había o no ofendido a las damas presentes. Los personajes establecen una discusión, algo acalorada, en la cual Serapio insiste en que el otro personaje está mintiendo, pues su intención no ha sido ofender a las mujeres; por su parte Calandraco aboga por las virtudes de las mujeres, particularmente las que tienen que ver con la maternidad, la crianza de los hijos, el cuidado del hogar y el gobierno de la casa:

¿Quién gobierna la despensa
y todo lo necesario
para mantener la vida
y para provecho de tantos?
Que si faltan las mujeres
no hay guisado, no hay gobierno,
ni en toda la casa se halla
aseo, ni arreglado trasto. (vv. 237-234)

Ante tal razonamiento, Serapio se defiende y argumenta que él no quiso burlarse de las mujeres, por el contrario, lo que pretendía era observar el ridículo de la moda al utilizar la enagua corta y llevar tacones altos:

¿Seré yo tan simple y falto,
que quiera infamar aquella
que si estuviera en su mano
el ser linda el ser hermosa?
Aunque con mucho trabajo
lo hiciera ésta, no lo haría;
pues digo que es un malvado
quien murmura los defectos
que pone Dios por su mano,
solo por la nagua chinga
las conjuro de alto a abajo
porque es el uso más feo
que pudo inventar el diablo. (vv. 267-279)

Luego de esta justificación, finalmente, Calandraco termina cayendo en las trampas y engaños de Serapio y reconoce que no hubo tales insultos y burlas. Los dos se dejan de rencores y se disculpan mediante un abrazo fraternal pero —a manera de aparte— Serapio le un guiño cómplice al público revelándole que, en lugar de abrazar a Calandraco, hubiera preferido ahorcarlo, con lo cual el personaje deja al descubierto ante el auditorio sus verdaderas intenciones: “CALANDRACO: Pues sea, señor, como fuere, / tengo que darle un abrazo. / SERAPIO: Están estos brazos prontos, / (mejor fueran para ahorcarlo.) CALANDRACO: La lisonja le agradezco, / y yo le deseo otro tanto. /” (vv. 304-309). Para cerrar la representación y enmarcar la pieza dentro de todo el contexto de la puesta en escena y las festividades llevadas a cabo en la provincia, los personajes terminan pronunciando vítores al monarca.

En la escena los dos personajes se caracterizan como opuestos, uno es embustero y tramposo, mientras que el otro es ingenuo. En la discusión que entablan los personajes los argumentos de Calandraco se encaminan más hacia los aspectos morales y espirituales y los de Serapio buscan más la crítica y la sátira, particularmente sobre los usos y la moda pues según él, como ya se observó en las líneas precedentes, las enaguas que muestran las piernas femeninas “es el uso más feo que pudo inventar el diablo” (vv. 278-279). El juego y el engaño de Serapio consiste en convencer, finalmente, a Calandraco que no ha cometido ninguna falta y no ha ofendido a las damas presentes en la audiencia de aquella noche; sin embargo, mediante el guiño cómplice que le hace al público, revela sus verdaderas intenciones, por lo tanto el

personaje se caracteriza como embustero y falso mientras que, por el contrario, el otro personaje se distingue por inocente y confiado.

V. Porque en el dicho entremés usaremos de otros garbos

Con respecto al tema de los subgéneros del teatro breve aurisecular y este conjunto de tres piezas breves escrito por Oreamuno, conviene observar, en principio, la función de la loa. Se entiende que esta forma del teatro breve se trata de una composición en verso que se escenificaba antes que el primer acto o jornada de una comedia, se utilizaba como preámbulo a la pieza teatral para predisponer positivamente al público —mediante el tópico literario de la *Captatio benevolentiae*— la cual resumía o explicaba brevemente el contenido de la pieza sin anticipar su conclusión. En esta pieza se consigna un parlamento pronunciado por la Loa, sin embargo por aspectos del manuscrito en la pieza de Oreamuno —y porque no hay antecedentes de que la Loa intervenga como personaje— se puede especular con facilidad que el primer parlamento lo pronuncia el Farsante en lugar de la Loa, y no como está consignado al inicio del texto de 1809 y se ha repetido en las publicaciones sucesivas. Esta pieza no se puede considerar fácilmente como una loa convencional; en efecto, es una pieza de teatro breve, sin embargo no se puede clasificar —dentro de la tipología de este subgénero— como una loa sacra, palaciega o de corral; se podría tratar de una loa de tablado, pero en ningún momento antecede una comedia, sino un llamado entremés, presenta mucho más diálogo que lo usual e intervienen más personajes de lo acostumbrado. Sobre los denominados géneros menores del teatro del Siglo de Oro, llama la atención de que en los documentos palabra “entremés” es la que más sobresale a lo largo de las tres piezas de Oreamuno, aparece al final de la Loa, cuando se anticipa la representación que continúa:

Y, porque ya le tenemos
un juicio determinado,
que en forma de un *entremés*
se pondrá a muy buen recado.
Digo, su cuerpo en figura,
esto es en cuanto a lo humano,
que en el tribunal divino
ya estará bien castigado.
Por lo cual a mi auditorio
digo que no soy más largo
porque en el dicho *entremés*
usaremos de otros garbos. (vv 319-326, el subrayado es mío)

De acuerdo con Eugenio Asencio esta variante del teatro áureo se establece como un texto cómico y breve, de tema eminentemente popular y jocoso, con personajes tomados del sustrato del pueblo. Eran escritos para representar entre jornada y jornada de una comedia, por lo tanto se podrían considerar textos ancillares o marginales:

El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada. Esta fluctuación, esta constante movilidad está en parte condicionada por su calidad de ‘género secundario y dependiente’. (40)

Con respecto a estas tres piezas breves, no resulta fácil relacionar la propuesta de Asencio porque los textos de Oreamuno en efecto incorporan personajes populares —Siclaco, Serapio y Calandraco precisamente— pero van más allá de lo que se define como entremés en sí. No están escritos para ser representados entre jornadas de una comedia y el llamado entremés desarrolla un juicio con acciones algo complejas; además se trata de la pieza de mayor importancia dentro del conjunto y de la representación teatral de la clausura de las festividades. Se podría pensar que el término “entremés” tenían una acepción diferente en la provincia; en este sentido, conviene revisar cuidadosamente los títulos que se consignan en el legajo, pues el hecho nombrarlos como entremeses se ha establecido desde la *Relación* de las festividades

celebradas en la provincia, elaborada por Bonilla, que los clasifica como “jocosos entremeses” pues en este documento se justifica que, por no contar en la provincia con un espacio adecuado para la representación de una comedia compleja, el gobernador Acosa decidió realizar un acto de clausura menos elaborado por lo cual, como ya se ha observado, “determino que se hiciesen unos jocosos entremeses” (317).

La única pieza que lleva el nombre de entremés, como se a observado con anterioridad, es la que se numera al inicio con el número cinco, pero formalmente excede la extensión regular de un entremés del Siglo de Oro —los cuales oscilaban entre 180 y los 470 versos— y se inclina hacia un texto de mucho más elaborado, aunque no llega a tener las características de una comedia. En este sentido se podría especular que el concepto de entremés que se tenía en la provincia correspondía al de comedia o, bien, una pieza teatral de cierta complejidad.

Como se puede observar —desde el encabezado del manuscrito correspondiente a esta pieza— el texto de Oreamuno se inserta dentro de lo que es el entremés como nombre y género de teatro breve. En los folios de la copia se lee lo siguiente: “Hablan en este entremés la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza; la Templanza un ministro Siclaco; y el demonio”. Y en el cierre del texto, versos finales, pronunciados por el personaje Siclaco, nuevamente se retoma el concepto del teatro breve:

Ahora tan solo me toca,
 porque soy ministro honrado,
 en razón y por justicia
 en la ciudad de Cartago,
 digo que en aqueste entremés,
 que me han nombrado Siclaco,
 que acabada la función
 me tornearé a ser Leonardo. (748-755, subrayamos)

Por otra parte, y con respecto al teatro alegórico, en el caso de esta pequeña pieza las alegorías de las cuatro Virtudes Cardinales, vienen a fortalecer el contexto religioso, moral, político y cultural —que en los festejos de la Jura se querían reforzar— como exaltar las bondades del monarca Fernando VII y condenar a Napoleón Bonaparte. En este sentido Bruce Wardropper señala: “El uso del lenguaje de signos —de la alegoría— hace posible la representación dramática de los dogmas. Desde el momento en el que un dramaturgo se propone escribir una pieza sobre un tema dogmático, más bien sobre uno histórico, nacen en su fantasía personajes alegóricos” (105).

La puesta en escena pretendía hacer énfasis en las tensiones entre el bien y el mal, subrayando las virtudes del monarca Fernando VII; sin embargo, más allá de esto, no es fácil ubicar esta pieza teatral dentro del canon del teatro alegórico áureo —y mucho menos dentro del auto sacramental— pues difiere en muchos aspectos de lo que la alegoría significa en la representación dramática del Siglo de Oro, porque las alegorías se utilizaban de manera particular en el teatro religioso, especialmente en los autos sacramentales, y esta pieza se aproxima a lo que se podría entender como un entremés de juicio, lo cual lo hace ver como un texto híbrido, conservando eso sí la representación de los conceptos morales, en este sentido Margarita Peña anota:

La alegoría es el procedimiento literario natural para dramatizar el mundo de los conceptos teológicos. Estos conceptos pueden ser dogmas —“Verdades reveladas al hombre por Dios y aceptadas como artículos de fe” — los cuales, por medio del procedimiento alegórico, dejan de ser abstractos y se vuelven plásticos y visibles; de este modo pueden acceder a ellos un público frecuentemente poco ilustrado. (9)

Otro aspecto significativo resulta ser que la pieza breve que lleva el número seis no se define en ningún momento como entremés, aunque dentro del conjunto es la que más se aproxima a esa clasificación, pues se plantea como un divertimento jocoso para alargar es espectáculo —posterior a la pieza en la que se representó el juicio— para aprovechar los esfuerzos hechos en la provincia por realizar una diversión de este tipo. En el manuscrito de 1809 se consigna “En este Papel hablan Serapio y Calandraco vestidos de disfraz”. Aunque en la *Relación* de Bonilla se les llame “entremeses”, se puede pensar que el número seis no es un entremés como tal, es más bien un anexo a la representación teatral y un complemento a la obra

anterior, relativamente compleja que se acababa de representar; sin embargo, por su extensión, cabría dentro de lo que bien se conoce de este subgénero del teatro breve aurisecular; sin embargo también podría interpretarse como una mojiganga, según se entiende como un texto breve escrito en verso, de cierto carácter cómico y burlesco, escrito para ser representado en el fin de una fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados.

En estos denominados “jocosos entremeses” confluyen lo monárquico y político, lo religioso, la música y la fiesta, la diversión y el espectáculo. Por otra parte las piezas de Oreamuno evidencian la hibridez textual, que hace referencia a la reunión de elementos de distinta naturaleza, pues presentan rasgos característicos de diversos, variados y diferentes, subgéneros del teatro breve y del teatro en general del Siglo de Oro; el conjunto de la loa, el llamado “entremés” del juicio y la pieza final se componen de rasgos de todos los géneros menores, pero no se ubican con facilidad dentro de alguno preciso, según Buezo:

El teatro breve constituye, por tanto, un mundo menor no porque en sí mismo lo sea, artística y literariamente, sino porque presenta de manera abreviada, cuando no paródica, los motivos de las comedias, tragedias y autos, es decir, de las obras mayores a las que acompañaba. Pero no sólo es el entremés una ventana que distorsiona los ritos, convenciones y tabúes, sino también un saco donde cabe lo extrateatral, lo no teatral, pero a un paso de serlo, que gracias a su incorporación a escena adquiere plasmación dramática per se. (XIV)

Por sus aspectos estructurales y temáticos, los tres textos breves de Joaquín de Oreamuno no se pueden clasificar con facilidad de manera precisa como loa, entremeses, autos sacramentales, comedia, bailes o mojigangas; se podrían considerar como textos mixtos —o bien híbridos—, que conservan elementos de todos ellos, poseen una extensión mayor que las pertenecientes al teatro breve, oscilan entre lo sagrado y lo profano, titubean entre lo cómico y lo serio a la vez; intervienen personajes populares y jocosos, alegorías o figuras alegóricas, e incorporan elementos políticos, religiosos, históricos, regionales y morales. Los personajes Siclaco, Serapio y Calandrado; el gracioso, el embustero y el ingenuo respectivamente, se apropian de la voz y de la escena y emergen en un momento en el que el teatro breve y la literatura del Siglo de Oro habían perdido su apogeo; sin embargo ellos son un buen testimonio de que en Costa Rica hubo un conjunto de piezas de teatro breve y unos personajes que pretendieron formar parte del canon de la literatura aurisecular. Quizás, en esta oportunidad en la que se ha pretendido devolverle el esplendor a estas tres piezas de teatro breve, las palabras de estos personajes todavía resuenan como un lejano eco de lo que se escribiera en la provincia más distante, comunicada y menos solvente de la Nueva España.

Obras citadas

- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1965. Impreso.
- Bonilla, Ermenegildo. “Relación de las funciones hechas en Cartago, Ciudad Cabecera de la Provincia de Costarrica que con motivo de la Proclamación del Rey N.S. Dn. Fernando 7º que Dios gue. la que se executó el 15 del mes de Eno. de este año” *Revista de Archivos Nacionales* 10-12 (1951): 313-317.
- Buezo, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004. Impreso.
- Jiménez, Manuel de Jesús. *Noticias de antaño*. San José: Imprenta Nacional, 1946. Impreso.
- Oreamuno, Joaquín. “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno” *Herencia* 22-1 (2009): 25-46.
- Peña, Margarita. *Alegoría y auto sacramental*. México D. F.: UNAM, 1975. Impreso.
- Quesada Camacho, Juan Rafael. “Modernidad política e independencia: el caso de Costa Rica” *Umbral* I 26 (2010): 3-21.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2008. Impreso.
- Saénz Carbonell, José Francisco. *Don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad. Vida de un monárquico costarricense*. San José: EUNED, 1994. Impreso.

Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*. Madrid: Anaya, 1967. Impreso.

¹ En esta oportunidad se conserva la grafía, tal y como se utiliza en los manuscritos de la época, en los que el nombre de la provincia se escribe de esta manera.

² Las piezas de teatro breve de Joaquín de Oreamuno se hayan custodiadas en el legajo correspondiente al año 1809 en su versión manuscrita en el Archivo Nacional de Costa Rica como el documento 336, Sección Historia, Municipal Cartago 1800. Se han publicado en revistas en varias oportunidades: En el año 1951 “Testimonio de las festividades hechas en la ciudad de Cartago con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII” (1809), en: *Revista de los Archivos Nacionales*, números 10-12, 311-340. En el año 1995 “¡Viva nuestro rey Fernando! (Albores del teatro costarricense)”, en: *Revista Nacional de Cultura*: 27, 55-81. En el año 1996 *Revista de historia*, “Sección documental”: 34, 179-221. En el año 2001 “Loa N°4 y entremeses N° 5 y 6”, en: *Boletín Circa*, 27-28, 23-50. En el año 2009 “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno”, en: *Herencia* volumen 22, número 1, 2009 (Separata). Finalmente en el año 2010 “¡Viva nuestro Rey Fernando! Teatro, poder y fiesta en la ciudad colonial de Cartago (1809) Una contribución documental”, en: *Escena* N° 66, año 33, 95-123. Para efectos de este trabajo se toma en cuenta la edición del año 2009, cuando se haga una cita directa de los textos de Oreamuno se consignará solamente los números a los que corresponden los versos.

³ Número 336, Sección Historia, Municipal Cartago 1800.

⁴ Se trata de una adaptación del juego de Moros y Cristianos en el que los llamados “naturales” son sometidos a la fe cristiana por parte de los conquistadores.