



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Tesis para obtener el título de licenciada en Lengua y literaturas hispánicas

PASO A PASO HASTA EL ENTREMÉS: LA BURLA COMO CRÍTICA EN DOS
PASOS RUEDISTAS Y DOS ENTREMESES CERVANTINOS

Presenta: López Barrera María Fernanda

Asesor: Muciño Ruiz José Antonio

Ciudad de México

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción -----	2
Capítulo I. Burlas con veras: el término «burla» en la teoría de la risa de los siglos XVI y XVII y su función crítica por Lope de Rueda y por Miguel de Cervantes -----	8
1.1 ¿Y de qué hablamos cuando burlamos? -----	8
1.2 Burla al bobo y burla al marido -----	25
1.3 La risa que denuncia en el teatro menor de Lope de Rueda y de Cervantes -----	30
Capítulo II. La burla supersticiosa: demonios, brujas y fantasmas en la imaginería de los Siglos de Oro en <i>La carátula</i> y en <i>La cueva de Salamanca</i> -----	44
2.1 De pingos, brujas y aparecidos: la tradición sobrenatural en los siglos XVI y XVII -----	44
2.2 Representación de supersticiones en el tablado -----	55
2.3 Análisis de la burla supersticiosa en <i>La carátula</i> y en <i>La cueva de Salamanca</i> -----	60
Capítulo III. La burla de apetitos: el deseo femenino y sus restricciones en <i>Cornudo y contento</i> y en <i>El viejo celoso</i> -----	88
3.1 La honra en el teatro áureo de los siglos XVI y XVII -----	88
3.2 La casada y la malmaridada -----	95
3.3 <i>¿Y el holgarnos, tía?</i> Análisis de la burla de apetitos en <i>Cornudo y contento</i> y en <i>El viejo celoso</i> -----	105
Conclusión -----	143
Fuentes de consulta -----	151

INTRODUCCIÓN

Aristóteles había advertido que el hombre es «un animal que ríe». El *homo ridens* pasa por varios momentos a lo largo de la historia de la humanidad. Una de sus etapas más difíciles fue la Edad Media, en la cual se creía que la risa era un sentimiento maligno, provocado por demonios, por lo que la Iglesia la prohibía. No obstante, este veto no evitaba que existieran momentos de risa durante dicha época, como los carnavales. En el caso de los Siglos de Oro españoles, ¿qué papel jugó la risa?, ¿cuál era su función en estos tiempos?

La risa adquirió mucha importancia durante los siglos XVI y XVII en el teatro, aunque esto no evitaba que existieran moralistas que rechazaran las representaciones cómicas. La risa abarcaba múltiples vertientes: estéticas, psicológicas, sociales y teológicas; por lo que en ocasiones podría parecer contradictoria.¹ Tan sólo en el teatro lo risible se hacía presente en forma de entremeses —ésta no era la única forma de representación, pero es la que abordaré en la presente tesis—, que eran aplaudidos y gustados por el público, gracias a los diferentes temas y distintas maneras risibles que se presentaban.

La risa en los Siglos de Oro jugó un papel sobresaliente. Así, ¿cuál fue su importancia en esa época?, ¿por qué se consolidó y gustó tanto a pesar de las advertencias de los moralistas? Existen varias respuestas para esta pregunta; sin embargo, me quedo con tres, las cuales divido en dos apartados: *a)* razones del público y *b)* razones del autor. El primer punto refiere a la idea del rompimiento de las normas sociales. Por medio de la risa y del carnaval, es posible salir de la rutina y de lo moralmente establecido como correcto. No obstante, estos

¹ Cf. Ignacio Arellano. «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro» en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano Ayuso y Victoriano Roncero López (coord.). España: Renacimiento, 2006. Pág. 331.

rompimientos los efectuaba un personaje tipo determinado. Es importante aclarar que existían dos ánimos: el culto y el popular y ambos disfrutaban por igual de la risa. En este sentido, podría hablar de dos niveles de comprensión de una obra satírica o jocosa por parte del público: todos podían disfrutar de la risa, pero había diferentes chistes o burlas que se comprendían de acuerdo con el nivel cultural de cada estrato social.

En el caso de las razones del autor, encuentro dos motivos por los que la risa adquirió gran importancia: primero, porque era una forma de hacer escarnio de los más desvalidos de su sociedad, de la mano de los personajes tipo. Esto por la poca empatía que algunos sentían por las minorías y por las mujeres, por lo que se dedicaban a continuar los juegos discriminatorios tan difundidos en sus épocas; también por escarnecer las prácticas sociales que atacaban a dichos grupos vulnerables; pero también por el uso del ingenio para crear sus obras, dado que ellos respondían a las normas literarias de la época para provocar la risa.

El segundo caso corresponde a los dos autores que aquí trataré: Lope de Rueda y Miguel de Cervantes. A pesar de que vivían en una época sumamente discriminante, estos autores hicieron críticas veladas al sistema en muchas de sus obras. Su teatro breve es reflejo de un pensamiento alejado del que algunos de sus congéneres llevaban a cabo. Para ellos, las burlas podían encontrarse en las veras. De esta forma, una de las funciones de la risa fue la crítica a las situaciones que no mejoraban la convivencia humana. Esto no significaba que estos autores hicieran un llamamiento al levantamiento social contra sus opresores, pero sí mostraba otra perspectiva de las situaciones. Sin embargo, no se debe olvidar que los escritores pertenecían a un círculo culto, por lo que muchas veces retomaban las situaciones risibles de lo popular y lo atraían hacia su ámbito.

Algunas de las preocupaciones de ambos autores fueron la sexualidad de la mujer y las supersticiones. Motivos que abordaron en varias de sus obras, pero que en su teatro breve

tratan de forma risible sin olvidarse de la parte crítica. Así, los pasos y los entremeses que ejemplifican estas cuestiones son *La carátula*, *Cornudo y contento*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Éstas no son las únicas obras en que los autores demuestran su preocupación por dichos temas, pues en toda su obra se pueden apreciar; no obstante, son las que trataré.

Lope de Rueda nació en Sevilla entre 1505-1510. En 1554, mientras estaba en Valladolid, se construyó un corral de comedias para que él representara ante Felipe II. Fue autor y actor en su propia compañía e introdujo mejoras en el teatro español. Sus obras más famosas fueron los pasos, pequeñas piezas que se representaban entre los actos de las comedias. Los pasos son el precedente del entremés. Sus obras fueron publicadas por Juan de Timoneda en tres tomos. Murió en Córdoba en 1565.²

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) fue un novelista, poeta y dramaturgo español, considerado el más importante de la lengua española por haber escrito *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. A sus dieciocho años tuvo que huir a Italia luego de herir a un hombre. Posteriormente se enlistó en el ejército y combatió en la batalla de Lepanto de 1571 donde una de sus manos quedó inmovilizada. En 1575 fue apresado en Argel cuando volvía a España. Cinco años estuvo en cautiverio hasta que lo liberaron por un rescate que habían pagado su familia y los padres trinitarios. Una vez de vuelta en la Península, le dieron el trabajo de comisario de abastecimientos. En 1605 se publica la primera parte de *El Quijote* y en 1615 la segunda parte, mismo año en que también se imprimen sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Muere en Madrid en 1616.³

² Cf. Biografía de Lope de Rueda. <https://www.escriitores.org/biografias/234-lope-de-rueda>. 20 de octubre de 2018.

³ Cf. Breve biografía de Miguel de Cervantes. <http://bloccs.xtec.cat/elcarmelectures3reso/miguel-de-cervantes/>. 20 de octubre de 2018.

Emilio Cotarelo, Fernando González y Vicente Tusón, entre otros especialistas en Lope de Rueda, han analizado el costumbrismo y cómo, a partir de sus pasos, nació el entremés en general. Cervantistas como Nicholas Spadaccini y Eugenio Asencio han estudiado los entremeses del complutense sobre todo en cuanto a su crítica a la sociedad de su época; cuando tratan la burla en Cervantes, consideran el antecedente de Lope de Rueda, pero de un modo superficial y muy general. Asencio, por ejemplo, divide la burla en dos tipos: la amorosa y la que le ocurre al bobo, mas no se centra en Cervantes. Un estudio similar es el realizado por Huerta Calvo titulado *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, en el que considera la burla como el elemento más importante. Por tal razón, mi investigación pretende contribuir a enlazar los dos autores en torno a un tema hasta ahora tocado de forma superficial. Aspiro a entender cómo la burla de Lope de Rueda se refleja en los entremeses cervantinos.

La importancia del sevillano para Miguel de Cervantes es evidente; tanto que el segundo menciona en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias* haber visto en su juventud las obras de Lope. Desde entonces, es notoria la influencia del primero en el segundo, en particular en los *Entremeses*. Cervantes no sólo evoca al autor sevillano en el ya mencionado prólogo, sino que los estudios de Vicente Tusón sobre Lope de Rueda y el claro influjo en la obra cervantina me hacen notar determinados elementos «de engaño» del autor sevillano en los entremeses cervantinos.

Es verdad que resulta complicado estudiar un tema nuevo en Cervantes; sin embargo, la burla es poco tratada y más aún cuando se utiliza como mecanismo de risa que crítica. Es, además, poco empleada su comparación entre autores. ¿Responde la burla cervantina a la influencia ruedista o a la tradición de la burla en esa época?, ¿que Cervantes mencione a Rueda en sus *Ocho comedias* implica un claro reconocimiento hacia dicho autor?, ¿qué burlas influyeron de modo más visible en Cervantes?, ¿cómo las retomó el autor del *Quijote*?,

¿utiliza los mismos personajes que su antecesor para llevar a cabo los engaños? En caso de no ser así, ¿cómo los sustituye?

Para responder las preguntas anteriores, formulo las siguientes hipótesis: 1) Sólo dos burlas manejadas por Lope de Rueda en sus pasos influyeron en las utilizadas por Cervantes en sus entremeses; 2) Cervantes utiliza personajes diferentes para llevar a cabo las burlas, puesto que el bobo pierde fuerza en el siglo XVII; y 3) Los motivos en las burlas que Cervantes retoma de Rueda son la superstición y la restricción a la libertad sexual de la mujer.

Mi objetivo general es contribuir al estudio de la burla en su función de crítica tanto para las investigaciones cervantistas como ruedistas. Mis objetivos particulares son 1) comparar dos pasos de Rueda con dos entremeses cervantinos en cuanto a la función de la risa como crítica; 2) estudiar la influencia de la burla ruedista en dos entremeses cervantinos; 3) resaltar la importancia de los pasos de Rueda más allá de su antecedente para la lengua española; y 4) contribuir a los estudios cervantinos sobre crítica a la sociedad de su época.

Para comprobar mi hipótesis y llegar a mis objetivos, me es útil una serie de libros y artículos, dividida en los siguientes rubros: 1) en mis fuentes directas e indirectas, se integran los libros de los autores que comparé: las ediciones de Eugenio Asencio y de Nicholas Spadaccini de los entremeses cervantinos y la edición de Fernando González Ollé y Vicente Tusón de los pasos ruedistas, así como los estudios sobre estos autores; 2) fuentes generales: en esta sección, incluyo los libros sobre teoría de la risa, así mismo, sobre los temas sociales de los siglos XVI y XVII aquí abordados (véase la bibliografía).

La presente tesis se divide en tres capítulos. El primero, titulado «Burlas con veras: el término “burla” en la teoría de la risa de los siglos XVI y XVII y su función crítica por Lope de Rueda y por Miguel de Cervantes», se divide en tres apartados. En el primero, «¿Y de qué hablamos cuando burlamos?», daré la definición de burla de acuerdo con la teoría de la risa

de los siglos XVI y XVII, así como su esbozo general; en el segundo, «Burla al bobo y burla al marido», expongo los dos tipos de burlas: la que ocurre al simple y la que ofende al esposo; y en el último, «La risa que denuncia en el teatro menor de Rueda y de Cervantes», trato el tema de la burla como crítica según el teatro popular y las visiones de ambos autores.

El segundo capítulo, titulado «La burla supersticiosa: demonios, brujas y fantasmas en la imaginería de los Siglos de Oro en *La carátula* y en *La cueva de Salamanca*», se divide en tres apartados. En el primero, «De pingos, brujas y aparecidos: la tradición sobrenatural en los siglos XVI y XVII», hablaré de las creencias sobrenaturales en el pensamiento popular de los Siglos de Oro; en el segundo, «Representación de supersticiones en el tablado», expondré la manera en que eran personificadas estas creencias en el teatro; y, en el último, «Análisis de la burla supersticiosa en *La carátula* y en *La cueva de Salamanca*» estudiaré y compararé el entremés cervantino y el paso ruedista, con respecto a la burla supersticiosa.

El tercer capítulo, titulado «La burla de apetitos: el deseo femenino y sus restricciones en *Cornudo y contento* y en el *Viejo celoso*», se divide en tres apartados: en el primero, «La honra en el teatro áureo de los siglos XVI y XVII», trataré la importancia de este valor para la sociedad española; en el segundo, «La casada y la malmaridada», me ocuparé de esbozar cuál era la concepción de la esposa en la época, así como de los casamientos entre mujeres jóvenes y ancianos; y en el tercer apartado, «¿Y el holgarnos, tía? Análisis de la burla de apetitos en *Cornudo y contento* y en el *Viejo celoso*» haré un estudio comparativo de la burla de apetitos en el paso ruedista y en el entremés cervantista. Finalmente daré mis conclusiones.

Capítulo I. Burlas con veras: el término «burla» en la teoría de la risa de los siglos XVI y XVII y su función crítica por Lope de Rueda y por Miguel de Cervantes

1.1 ¿Y de qué hablamos cuando burlamos?

Los autores de los Siglos de Oro cultivaron los géneros risibles; por ejemplo, la poesía burlesca de Francisco de Quevedo, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, entre otros. Así como el teatro jocoso de la época que marcó la diferencia tanto literaria como representativamente; en este último caso, mi análisis se dirige hacia el entremés y el paso. Éstos no sólo eran disfrutados por el pueblo llano, sino también por la nobleza y la realeza: todos tenían acceso a las diversiones.

Estudiosos italianos del Renacimiento como Robortello y Maggi pensaban en la función social de la risa en la corte.⁴ Consideraron el segundo libro de *De oratore* como el inicio de la tradición jocosa. En él, Cicerón reconoce dos tipos risibles: la *cavillatio* y la *dicacitas*. La primera significa tener gracia en un discurso largo; la segunda, ser agudo; es decir, breve y punzante.⁵ La *cavillatio* es un recurso que sostiene el ambiente cómico para que prevalezca en el texto de principio a fin, provocado por diversas situaciones jocosas. La *dicacitas* corresponde a la puya: comentarios certeros y cortos cuya intención, en algunos casos, es señalar los vicios y provocar la risa. Estos dos términos son sustituidos, en la traducción de Boscán de *El cortesano*, como un cuento gracioso —en el caso de la *cavillatio*—, mientras que la *dicacitas* pasa a ser donaire y mote.⁶

⁴ Cf. Juan Carlos Pueo. *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Tropelías, 2001.

⁵ Cf. Cicerón. *Sobre el orador*. José Javier Iso (ed.). Madrid: Gredos, 2002. Pág. 301.

⁶ Cf. Margherita Morrale. «“Cortigiano faceto” y “Burlas cortesanas”, expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa» en *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo 35, cuaderno 144, 1995. Pág. 62.

Con respecto a la palabra «gracia» hubo una confrontación de significados pues, cuando Boscán traduce *El cortesano* del italiano al castellano, «las voces castellanas “gracia” o “gracioso”, en su acepción de “provocante a risa”, competían con el anterior significado de belleza o armonía.»⁷ Por tanto, cuando hablamos de «gracia» no nos referimos a una beldad, sino a una situación jocosa. Esto se puede confirmar al revisar el significado que brinda Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611): «tiene muchas y varias acepciones. [...] Tener gracia, tener donayre y agrado. [...] Dezir gracias, chacotear agudamente, aunque si no se haze con discreción suelen costar muy caro».⁸

Sobre la agudeza o *dicacitas*, Cicerón desarrolla una teoría sobre la utilidad de la risa. En la actualidad, tenemos la idea de que los géneros cómicos sirven para entretener y para pasar un buen rato; sin embargo, en el tiempo del autor latino, la risa —luego retomada por los teóricos renacentistas italianos— tenía una utilidad moral y no sólo era entretenimiento. Sobre lo anterior, Cicerón señala:

En consecuencia, éste es el primer cuidado a tener en cuenta en las chanzas y, así, son muy fácil objeto de burla las situaciones que no merecen ni un claro rechazo ni la mayor compasión; por lo cual todo el arsenal de lo risible está en aquellos defectos que hay en la vida de personas que ni nos son queridas, ni están llenas de desgracias, ni de los que por sus crímenes merecen ser arrastrados al suplicio: esto, si se airea lindamente, provoca la risa.⁹

Una de las funciones de la risa era evidenciar actitudes réprobas, aunque no todas las cuestiones que infringían las reglas sociales se reprendían con ésta, sino sólo aquellas indoloras. Esta forma de pensar sobre la comedia es anterior a Cicerón, pues ya Aristóteles, en su *Poética*, la había tratado y señala un requisito más: «La comedia es, como hemos dicho,

⁷ Aurora González Roldán. *Risa y llanto en los tratados de Gracián: de El héroe a La agudeza y Arte de ingenio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014. Pág. 134.

⁸ Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Alta Fulla, 1998. Págs. 652-653.

⁹ Cicerón. *Op. Cit.* Pág. 311.

imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad, que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.»¹⁰ La ausencia del dolor logra que los hechos ocurridos en la comedia puedan ser risibles. Este aspecto fue retomado por Vincenzo Maggi, quien recupera las conductas risibles y vituperables ya expuestas por Aristóteles y por Cicerón y mantiene la idea de que sólo las acciones indoloras pueden ser dignas de lo risible.¹¹

De esta forma, tal y como ya lo había apuntado Aristóteles, para los teóricos renacentistas, la tragedia y la comedia seguían teniendo las mismas funciones que en la Antigua Grecia, es decir, una actitud moralizante, ya que ambos géneros servían para reprender el vicio y ensalzar la virtud, pero utilizaban distintos mecanismos para lograrlo: en la tragedia, por medio de la catarsis producida por el miedo, y en la comedia, gracias a la repreensión de los malvados y de la burla.¹²

Es conveniente tratar la sátira, pues «es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres.»¹³ Por tanto, ésta —aunque no siempre por medio de la burla— reprende los vicios con ridículo, vergüenza o pudor. Así, la sátira es el género por excelencia en el que se utiliza la risa para señalar los defectos de los seres humanos.

Según Ignacio Arellano, la sátira se liga a lo burlesco, pues ésta tiene «la intención de corregir los vicios mediante una censura moral que utiliza el medio instrumental (a menudo convertido en desviación perniciosa y exclusiva) de la graciosidad,»¹⁴ mientras que «serían

¹⁰ Aristóteles. *Poética*. Valentín García Yebra (trad.). Barcelona: Gredos, 2011. Pág. 401.

¹¹ Cf. Pueo. *Op. Cit.* Pág. 71.

¹² Cf. *Ibidem*. Pág. 64.

¹³ Covarrubias. *Op. Cit.* Págs. 929-930.

¹⁴ Arellano. *Op. Cit.* Págs. 336-337.

burlescos aquellos elementos que hacen reír, bien para facilitar la penetración de la sátira (lo burlesco ancilar de lo satírico), o por su valor lúdico y estético en sí.»¹⁵

De esta manera, la sátira será la reprensión de los vicios y echará mano de lo burlesco, es decir, elementos provocantes de risa, para cumplir con su cometido. Sin embargo, a pesar de que se ha establecido esta diferencia —incluso lo burlesco subsumido a lo satírico—, Arellano concluye que no está del todo de acuerdo con esta visión, dado que en muchas ocasiones los autores de los Siglos de Oro no siempre tomaban en cuenta esta disimilitud y los términos llegaban a confundirse, es decir, es difícil establecer el límite entre uno y otro.¹⁶

Finalmente, Arellano advierte que «podríamos definir la sátira por su intención de censura moral, es decir, por la dimensión ética, mientras que lo burlesco aparece siempre ligado a la noción de estilo: poesías burlescas.»¹⁷ Por lo tanto, la diferencia, tomada con cuidado, entre estos términos se desarrollará de acuerdo con la finalidad o el ámbito al que pertenecen: lo ético y lo estilístico.

Uno de los términos más favorecidos en la tradición risible renacentista es la burla. Su significado en los siglos XVI y XVII era el siguiente:

Burlas se contrapone a veras. Hombre de burlas, el que tiene poco valor y asiento. Cosa de burla, la de poca sustancia. Por burla, por donaire. [...] Burla, puede ser vocablo francés, corrompido de *bourde*, que vale mentira jocosa. [...] Hazer burla, mofar de alguno. [...] Burlador, el engañador mentiroso, fementido, perjudicial.¹⁸

La burla tiene poco valor. También, Covarrubias señala su carácter mentiroso pero jocoso y su contraposición con las veras. Además, anota el significado de una frase que resulta importante para este estudio: «hacer burlas», la cual significa «mofarse de alguien». Finalmente recalca la naturaleza de engaño y mentira cuando significa al burlador. Todos

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 337.

¹⁶ *Ibidem*. Págs. 336-338.

¹⁷ *Ibidem*. Pág. 340.

¹⁸ Covarrubias. *Op. Cit.* Págs. 246-247.

estos elementos que refieren a la no veracidad de la burla son valiosos para el tratamiento que daré a esta palabra, pues es precisamente el engaño y la mentira lo que se desarrolla en los entremeses para darles vida.

No obstante, el engaño no era la única cuestión que abarcaba la burla; este término también podía referir a elementos risibles que distraen al humano durante su descanso y puede demostrar inteligencia y cultura refinada si se emplea correctamente.¹⁹ También se le atribuían alabanzas de tipo bernescas: a la locura, a la enfermedad, a la hormiga, al cuervo, a la pulga, a los perrillos de falda y al mosquito, entre otros; a esto se le denominaba «obras de burlas».²⁰ De esta forma, la burla tenía diferentes usos y significados en la época; sin embargo, para esta tesis sólo abarcaré el significado relacionado con el engaño.

Uno de los libros italianos donde la palabra es ampliamente explotada es *El cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione, el cual fue traducido por Juan Boscán al castellano. Aquí, la burla se encuentra inmersa en una triada que corresponde a «las maneras de las gracias» propias de los cortesanos: la urbanidad, la presta y aguda viveza de un dicho solo y la burla, ésta última definida como «recaudos falsos,»²¹ es decir, situaciones que deben tomarse con cuidado porque son mentirosas. Más adelante, Castiglione también señala que la burla es una manera de fingir ser alguien o de tener determinado encargo²² por lo que también se agrega el fingimiento al significado de la burla. De esta manera, este término es un recurso que en *El cortesano* se utiliza para fingir o para engañar. Su significado también se extiende a engaño, como el propio Castiglione lo anota más adelante cuando enseña que los recaudos

¹⁹ Rodrigo Cacho Casal. «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos» en *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. 51. Nº 2, julio-diciembre, 2003. Pág. 467.

²⁰ *Ibidem*. Págs. 482-483.

²¹ Baltasar Castiglione. *El cortesano*. Edición especial. Juan Boscán (trad.). España: Bruguera, 1972. Pág. 215.

²² Cf. *Ibidem*. Pág. 216.

falsos son engaños que sólo se deben hacer entre amigos y sobre cosas que no ofenden mucho o que lo hacen poco.²³

Este recurso es propio del cortesano, por lo que no puede llevarse a cabo tan livianamente, sino que conlleva responsabilidades y reglas para hacer buen uso de él, puesto que hablamos de una técnica utilizada por la nobleza. De esta manera, Castiglione da una serie de reglas o consejos a seguir para llevar a cabo la burla de manera apropiada:

Mas la verdadera y perfecta fineza desto es mostrar tan propriamente y tan sin trabajo, con ademanes y con palabras, lo que el hombre quiere esprimir, que a los que lo oyan, les parezca ver hecho y formado delante sus ojos lo que se cuenta. Y tanta fuerza tiene esta manera de contar así distinta y propia, que muchas veces es causa que parezca bien una cosa y sea tenida por muy buena, aunque de suyo no lo sea. Y, puesto que en lo que se cuenta se requieren los gestos y los ademanes conformes, y aquella fuerza que consiste en la voz viva, todavía también en lo que se escribe se conoce la destreza y ecelencia del saber bien explicar lo que hace el caso.²⁴

El «arte de burlar» consiste en ser convincente con la palabra y con el lenguaje corporal, de tal forma que los interlocutores no sólo crean los hechos, sino que los vean con buenos ojos, aunque no sean acciones honestas. Esto remite directamente a una de las funciones de la risa, ya expuesta por Aristóteles y por Cicerón sobre los vicios reprobables pero que no provocan dolor. El fingimiento debe ser natural, a fin de evitar las sospechas de los demás. Lo anteriormente descrito es la burla oral que describe Castiglione; esta destreza también abarca la escritura y el mejor ejemplo es la jornada ocho de *El decamerón*, en donde se expone la destreza con que se deben escribir las burlas para que sean agradables al lector.

Los autores de comedias y de entremeses retomaron la burla oral, puesto que durante los Siglos de Oro era más común que las piezas se dieran a conocer gracias a la lectura en voz alta, por lo que el lenguaje oral tenía suma importancia. De la misma forma, el teatro se vale de la voz y de los ademanes para su representación, tal como lo requiere la burla oral.

²³ Cf. *Ibidem*. Pág. 253.

²⁴ *Ibidem*. Pág. 217.

Otra palabra que se relaciona con el engaño es el ingenio. Esto de acuerdo con el significado que le da Covarrubias: «Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños.»²⁵ El ingenio no sólo se trata de la comprensión de un tema, sino que también refiere a su uso para realizar invenciones o engaños, es decir, hacer burlas. Esto porque había que dominar con maestría tanto la palabra como los ademanes.

También es común que estos «recaudos falsos» se relacionen con la *beffa* italiana, pues hay una continuidad en la noción de burla como un elemento propio de la lengua oral, ya que el significado de esta palabra, según Covarrubias: «es burla y escarnio que uno haze de otro; palabra toscana del verbo *beffare*, burlar, escarnecer».²⁶ Sobre lo literario, Cristina Azuela afirma que la *beffa* es un engaño en que el burlador no siempre tiene la intención de burlar, por lo que el timado en ocasiones no se da cuenta de su ignorancia. Que la *beffa* llegue a buen puerto dependerá exclusivamente de la habilidad del engañador para manipular con la palabra su entorno y de esta forma hacerle creer al burlado todo lo que le dice.²⁷

Hasta ahora, he revisado la burla para el orador, para el noble y para la teoría de la risa —aunque no son los únicos casos en que aparece—; sin embargo, este término también se aprovechó en el teatro. Esto implica un uso distinto a lo visto con anterioridad, puesto que el teatro tiene otras finalidades y sus mecanismos jocosos no siempre están apegados a la teoría de la risa, mucho menos a la burla del noble o a la del orador. El único que atiende el teatro es Aristóteles, pero su *Poética* tiende a la tragedia, aunque da unas luces sobre la comedia.

²⁵ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 737.

²⁶ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 203.

²⁷ Cf. María Cristina Azuela Bernal. *Del Decamerón a las Cent Nouvelles Nouvelles. Relaciones y transgresiones en la nouvelle medievale*. México: UNAM, 2006. Pg. 52.

Uno de los primeros y más importantes teóricos del teatro durante el siglo XVI fue Alonso López, el «Pinciano», quien, en su *Filosofía antigua poética*, redactó varias epístolas que explican cómo se debe hacer el teatro. «Pinciano» tiene una perspectiva aristotélica, así que su opinión resulta más favorable a la tragedia que a la comedia. En la carta ocho, leemos:

Faltaba a la trágica representación el deleite y gusto que dan las cosas de risa y pasatiempo, el cual usaban ya las imitaciones cómicas; y por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso, y, entre acto y acto, a veces enjería los dichos sátiros —podremos decir entremeses—, porque entraban algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres ninfas, entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo.²⁸

«Pinciano» habla de los sátiros, que equivalen a los entremeses, los cuales aparecían entre actos y su finalidad era provocar risa en los espectadores. Cabe señalar que se relaciona al entremés con lo ridículo y con el pasatiempo, cuestión que se relaciona con las burlas de Castiglione: el italiano las ve como una forma de deleite para pasar el rato. Lo anterior adquiere sentido cuando, más adelante, Alonso López cita la definición aristotélica de sátira y explica que ésta es imitación de los vicios, mientras que la tragedia imita lo grave.²⁹

En la carta nueve del mismo libro, el desprecio por la sátira se convierte en desprecio por la comedia. Lo que analiza el teórico resulta por demás interesante, ya que, primero, da una etimología de la comedia y luego explica en qué consiste desde la Antigüedad:

Agora, como dice Aristóteles, los inventores de la comedia por negligencia sean ignotos, agora, como algunos sienten, hayan sido Formis o Epicarmo, ella fue dicha deste nombre “como”, griego, que en castellano quiere decir “barrio”, porque sus autores andaban, de barrio en barrio, tomando las figuras que se les antojaba y haciendo personas y condiciones de aquellos cuyas figuras se vestían, pintando al hombre vano, hablador, lisonjero, glotón, y, a los demás, viciosos según lo eran, y aún algo más feamente.³⁰

Los autores de la comedia primigenia iban por las calles observando a la gente y, a partir de eso, adoptaban situaciones que luego transformarían en códigos para la risa. Lo

²⁸ Alonso López. *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía antigua poética)*. México: UNAM, 2009. Pg. 33.

²⁹ Cf. *Ibidem*. Pág. 49.

³⁰ *Ibidem*. Págs. 102-103.

mismo ocurría con los comediantes del siglo XVI: iban por los caminos haciendo sus representaciones, hasta que finalmente se crearon los corrales. Además, la imitación del pueblo es muy parecida a la que se hacía en el entremés: éste también representaba gente y situaciones «baxas», como explicaré más adelante.

Otra de las cuestiones que retoma «Pinciano», no sólo de Aristóteles, sino de todos los autores antes revisados, es la risa sin dolor. Cuando una desgracia conlleva este elemento, entonces deja de ser risible y se convierte en fealdad; pero si el afectado de una burla no sufre, la risa es válida. Alonso López lo ejemplifica: un labrador se encontraba comiendo un pastel; aparecieron dos estudiantes famélicos y decidieron quitarle su comida; entonces, tramaron un plan: uno de ellos se acercó a hacerle una pregunta al labrador, mientras que el otro le quitaba la carne al pastel. Una vez finalizada la artimaña, ambos estudiantes partieron del sitio riendo y comiendo lo hurtado. El labrador se dio cuenta y miró al cielo pensando que quizá un pájaro le había robado.³¹

Finalmente, «Pinciano» remata la epístola nueve cuando habla de la burla:

Risa pasiva se dice cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y el burlado. [...] Esta especie de risa pasiva, puede ser rústica como ésta, y industriosa, como muchas veces la suelen usar los hombres que dicen de placer, los cuales hacen mil descuidos y artificios para que ellos sean los reídos, y éste es ejemplo que en las obras consiste.³²

La burla se considera risa pasiva porque una persona hace escarnio de otra para el placer de los demás. Alonso López refiere las ocasiones en que un hombre se mofa de sí mismo para que los demás se rían de él; sin embargo, con el ejemplo anterior del labrador, queda claro que la burla no sólo pertenece al individuo que la ejecuta sobre sí mismo, sino también a los casos de complicidad entre varios personajes a fin de burlar a un tercero.

³¹ Cf. *Ibidem*. Págs. 119-120.

³² *Ibidem*. Págs. 149-150.

Esto rescata Alonso López de la tradición risible en su poética. No obstante, dicha perspectiva sobre el teatro, tan cargada en favor de la tragedia, no era la única que imperaba en el momento. Durante los siglos XVI y XVII, surgieron varios motivos en torno a la representación: desde los autos sacramentales, pasando por las comedias, hasta los entremeses. Un estudio al respecto es el de José María Díez Borque, quien analiza las distintas facetas del teatro en dichos siglos.

El poder fue uno de los motivos importantes que sobre todo se representó en el siglo XVI. La figura principal era el rey Carlos V. En este teatro, se ensalzaban sus cualidades como gobernante y como guerrero. Afirma Borque que se creó una contradicción en cuanto a este personaje, ya que, por un lado se resaltaba su habilidad como guerrero; por otro, como dador de paz.³³ Otra representación era el auto sacramental, dirigido a un público feligrés. Para Borque, es un teatro de los sentidos —vista y oído— pues desempeñan un papel importante, ya que atrapan al espectador al fungir como propaganda y atracción.³⁴ Este teatro difundía la doctrina cristiana. Otro teatro era el de dolor: representaciones sobre la pasión de Cristo; aquí se apelaba al patetismo y a los sentimientos de los espectadores-feligreses.³⁵

Díez Borque agrega que no sólo existían estas formas de teatro, bien afianzadas, sino otras no consideradas como parte del género, aunque poseían teatralidad, como ocurre en las composiciones poéticas que se actuaban, así como otras representaciones en que convergían música, diálogo, baile y danza.³⁶ Creo conveniente citar la clasificación de teatro y de teatralidad que Díez Borque propone:

I. Específicamente teatral

³³ Cf. José María Díez Borque. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Barcelona: Oro viejo, 1996. Págs. 229-253.

³⁴ Cf. *Ibidem*. Pág. 146.

³⁵ Cf. *Ibidem*. Pág. 207.

³⁶ Cf. *Ibidem*. Págs. 92 y 96.

a) Denominaciones puras

- Extenso
 - Comedia
 - Tragedia
 - Tragicomedia
- Intermedio
 - Farsa
 - Representación
 - Misterio
- Breve
 - Auto
 - Entremés/Paso
 - Loa
 - Introito/argumento
 - Escena

b) Denominaciones mezcladas

- Auto o farsa
- Farsa a manera de tragedia
- Farsa o tragedia
- Farsa o cuasi comedia

II. Confluencia lírica-teatro con progresiva especificación teatral

a) Denominación pura

- Égloga

b) Denominación mezclada

- Égloga o farsa

III. Confluencia lírica-teatralidad. Habitualmente considerados fuera de lo teatral

- Copla
- Coloquio
- Diálogo
- Romance dialogado
- Villancico
- Canción
- Otros géneros poéticos diversos

IV. Teatralidad en el marco de la liturgia y la fiesta civil y religiosa

- Danza y baile
- Dramatizaciones procesionales
- Dramatizaciones en el ámbito litúrgico (Navidad, Pasión, Pentecostés)
- Dramatizaciones alegóricas en el marco de la fiesta civil organizada
- Los géneros del apartado III intramuros eclesiásticos

V. Títulos que aparecen aisladamente en unas pocas ocasiones

- Historia
- Montería
- Etc.³⁷

³⁷ *Ibidem*. Págs. 69-70.

Al hablar de teatro, hay que tomar en cuenta a los receptores. ¿Cómo era el público en estos siglos? Todo el público importaba, pero existieron diferentes niveles de recepción. Como ya mencioné, al teatro podían asistir todos; sin embargo, el entendimiento de una representación dependería del espectador. De esta forma, había diálogos o chistes que sólo eran comprendidos por los cultos y otros que entendían perfectamente todos.

En el caso del teatro breve y cómico, los receptores vieron los pasos de Lope de Rueda. Sabían reconocer a los personajes tipo, conocían la función de la burla y disfrutaban de los golpes que siempre eran propinados al final de las piezas por algunos personajes. Al respecto, Sydney Ruffner hace un estudio sobre el público de Lope de Rueda y señala que «the kind of audience will explain why certain devices were used more than others. Subtle satire and parody would have little appeal to a gusty pit; that is to say, to an unsubtle, unsophisticated people whose capacity to enjoy the subtler appeal of high comedy was still undeveloped.»³⁸

A pesar de lo dicho por Ruffner, el público de Rueda era muy diverso pues «his appeals was not confined solely to the proletariat. His plays and pasos also entertained nobles and princes and even kings».³⁹ Incluso las fiestas eclesiásticas eran amenizadas con el ingenio de Rueda, por lo que los altos mandos de la Iglesia disfrutaban de las creaciones del sevillano.⁴⁰

Alejandro Higashi estudia la diversidad del público ruedista a partir de los espacios de su escenario. Gracias al tablado improvisado que el autor sevillano montaba en la calle o en los sitios privados, es posible conocer que no sólo el pueblo llano disfrutaba de sus obras,

³⁸ Sydney Ruffner. *An analysis of the comic devices and stage tricks in the plays of Lope de Rueda*. Tesis de maestría, University of Southern California, 1946. Pág. 12. [*El tipo de audiencia explicaría por qué ciertos mecanismos fueron usados más que otros. La sátira sutil y la parodia tendrían poco atractivo para un grupo de iletrados; es decir, para gente nada sutil y poco sofisticada que su capacidad para disfrutar el atractivo más sutil de la alta comedia aún no estaba desarrollado.* La traducción es mía].

³⁹ *Ibidem*, pg. 14. [*Sus atracciones no estaban dirigidas solamente al proletariado. Sus obras y pasos también entretenían a nobles y a príncipes, e incluso a reyes.* La traducción es mía].

⁴⁰ Cf. *Ibidem*. Pág. 15.

sino también los nobles y los altos mandos de la Iglesia.⁴¹ El público de la época de Lope de Rueda —y el de los siguientes siglos— era diverso, pues todos podían disfrutar sin importar su rango social o la adquisición económica.

En el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega escribe: «que un arte de comedias os escriba/ que al estilo del vulgo se reciba».⁴² El autor trata no sobre el público, sino del estilo que las comedias deben tener para lograr el éxito. Además, Lope sentencia:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.⁴³

Lope de Vega reafirma lo que había ya escrito en los primeros versos de su obra y también habla de una cuestión muy importante que va a definir no sólo la forma de escribir comedias en el siglo XVII, ante su ascenso, sino una de las razones principales por las que se escriben: la venalidad del teatro. Es muy claro el verso en que lo admite el autor: como es el público quien paga, hay que escribir lo que le gusta para que siga asistiendo y siga pagando. Sobre esto, Borque afirma que en el «teatro de la modernidad que supone [...] dar un peso decisivo a la venalidad, al producto que se compra y se vende. [...] Lope parece justificar en parte su teatro precisamente por esta venalidad».⁴⁴ De esta forma, la obra se transforma en un bien cultural de consumo. Cuando el teatro tiene un aspecto de venalidad, no sólo se

⁴¹ Alejandro Higashi. «La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda» en *Estudios de Teatro Español y Novohispano*: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Septiembre 2003. Pág. 106.

⁴² Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Cuarta edición. Madrid: Cátedra, 2017. Pág. 131.

⁴³ *Ibidem*. Pág. 133.

⁴⁴ Díez Borque. *Op. Cit.* Pág. 37.

escribe desde esta perspectiva, sino también se teoriza desde ella. Esto determinará los motivos favorecidos por el público y los personajes que gustarán.

Hasta aquí, Lope ha hablado del vulgo por lo que creo necesario abordar el término. Una primera y útil aproximación es la definición de Covarrubias: «la gente ordinaria del pueblo.»⁴⁵ Pareciera que no hay una relación entre el vulgo y el teatro; sin embargo, para Lope de Vega existe el «estilo del vulgo», por lo que existían determinados motivos y personajes que iban a agradar al receptor, es decir, situaciones que fueran comprendidas por todos los presentes. Esto no significa que el teatro de Lope iba dirigido sólo al pueblo llano, pues también era disfrutado por un público culto.

Díez Borque explica la relación entre vulgo y público para Lope de Vega. Existe una controversia en la que se especula que este autor utilizaba «vulgo» como sinónimo de público, por lo que no es una forma despectiva de señalar a los espectadores; sin embargo, el estudioso no está muy de acuerdo con esta conclusión y explica que sí hay un desprecio hacia los espectadores iletrados cuando se les designa «vulgo». Lo anterior ocurría porque así Lope de Vega se mantenía ante la vista de los demás como un poeta culto.⁴⁶ No obstante, no había un solo tipo de espectador pues «el público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores».⁴⁷

Otra explicación que Díez Borque proporciona se relaciona con la novedad, pues «el *vulgo* no tiene, como criterio de valoración, la crítica ponderada, sino que se rige, muchas veces, por la novedad, aspecto que sigue siendo utilizado en nuestros días, de forma

⁴⁵ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 1013.

⁴⁶ Cf. Díez Borque. *Op. Cit.* Pág. 42.

⁴⁷ *Ibidem.* Págs. 44-45.

peyorativa, para caracterizar la cultura de masas.»⁴⁸ Por lo que el teatro de Lope de Vega se comprendería como un teatro dirigido a todos, por eso era popular, en el sentido de accesible a cualquiera; pero también se comprende como un teatro novedoso, para atraer a los iletrados.

Retomo el tema de la burla, la cual se vincula con el teatro, pues ésta sugirió una forma de explotar los recursos narrativos para provocar el deleite del público; de esta manera, no sólo las comedias, por ejemplo, las de capa y espada, emplean este elemento para desarrollar su trama, sino que también el entremés se apoyaba en la burla con la intención de asegurar el gozo popular.

El entremés es una «representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio.»⁴⁹ Además, usaba personajes de «rango inferior»⁵⁰ como rufianes, prostitutas, viejos celosos, entre otros. Era parte del teatro jocoso de los Siglos de Oro, por lo que la burla fue utilizada en estas representaciones. Este engaño era bastante importante para el entremés, tal y como lo señala Huerta Calvo:

El tópico textual básico de la pieza breve es la burla, cuyo desarrollo implica a unos personajes con la función de activos o inteligentes frente a otros, pasivos o ignorantes. La burla obedece, generalmente, a dos motivaciones fundamentales: por un lado, la necesidad de obtener alimentos o dinero; por otro, el tiempo de ocio y el deseo de rellenar el mismo con la ejecución de alguna chanza o broma amable.⁵¹

La burla mueve la acción en el teatro menor en los siglos XVI y XVII, por lo que habrá entremeses donde el engaño, la mentira o el fingimiento sean la trama central de la historia.

Huerta Calvo advierte que esta burla debe ser «amable»; así, hay un seguimiento de la

⁴⁸ José María Díez Borque. «Lope de Vega y los gustos del “vulgo”» en *Teatro: revista de estudios teatrales*. Nº 1, 1992. Pág. 17.

⁴⁹ *Diccionario de Autoridades*. España: RAE, 1732. En <http://web.frl.es/DA.html>.

⁵⁰ Cf. Eugenio Asensio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Segunda edición. Madrid: Gredos, 1971. Pág. 16.

⁵¹ Javier Huerta Calvo. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985. Pág. 19.

tradición aristotélica y ciceroniana pues es una chanza sin dolor. El estudioso también menciona la participación de dos elementos necesarios para llevar a cabo la burla y que no se mencionaban en los textos antes expuestos: los personajes activos y pasivos. Es comprensible que ni Aristóteles, ni Cicerón, ni los teóricos renacentistas hayan tomado en cuenta dichos componentes: la *Poética* de Aristóteles trata específicamente de la tragedia y da poca importancia a la comedia y a sus elementos; Cicerón instruye a posteriores oradores; Castiglione aconseja a cortesanos sobre cómo comportarse incluso en los momentos de placer. De esta forma, hasta que la burla es usada en el teatro aparecen explícitamente los personajes activos y pasivos: el primero es el burlador; el segundo, el burlado.

Huerta Calvo da dos motivaciones por las que se burlaba: el hambre y el ocio. Con respecto a la primera razón, el ejemplo más claro es *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda: dos ladrones, por medio de cuentos increíbles sobre un lugar llamado Jauja —donde abunda la comida— despojan al bobo Mendrugo de los alimentos que llevaba a su mujer encarcelada. El hambre está presente no sólo en los burladores para robar la comida, sino también en el burlado, quien cree la mentira gracias a las imágenes alimenticias que se le proporcionan.

En el caso de la burla por ocio, el mejor ejemplo es *El vizcaíno fingido* de Miguel de Cervantes, entremés en donde dos jóvenes nobles deciden burlar a una prostituta porque no tienen una mejor cosa que hacer. Estoy de acuerdo con la clasificación de Huerta Calvo sobre la burla, pero creo que pueden existir más razones para llevar a cabo los engaños, como el apetito sexual o la obtención de otros bienes que no sean comestibles. Incluso, en el ámbito de la autoría, existían otros elementos para realizar determinadas burlas, como el ingenio o la búsqueda de novedad, así como la sátira.

Al respecto, Monique Joly explica que existían «burlas buenas» y «burlas malas», las primeras se relacionaban con el mundo del cortesano, es decir, una burla que tuviera

provecho moral o que conllevara un hurto realizado con ingenio y no por necesidad, pues entonces se consideraría propio de bufones.⁵² Estas burlas se relacionaban con la risa sin dolor. En el caso de las «burlas malas», se les conocía como pesadas y eran las burlas de manos, las infractoras contra los preceptos divinos, cualquier engaño con implicaciones sexuales y las que son un perjuicio material o moral para la víctima (que tenga que encerrarse, guardar cama, abandonar el lugar donde ha sido burlada o muera del sentimiento).⁵³

Quiero retomar la cuestión de la burla como desencadenante de la acción en el entremés. Para esto, según Huerta Calvo, aparece el nombre de Lope de Rueda, quien no sólo es el padre del entremés —como la crítica lo ha bautizado—, sino quien consolidó la burla como batuta de la acción. El estudioso analiza la estructura de las burlas en los entremeses ruedistas y explica que se conforman por *a)* preparación (implícita o explícita), *b)* ejecución y *c)* desenlace, que conlleva el aporreamiento final.⁵⁴ Aunque Huerta Calvo no ahonda en la explicación de estos elementos, comprendo que en el punto *a)* el burlador comienza la planeación de su engaño. Sobre si este punto puede ser explícito o implícito, supongo que el primer caso se da cuando deliberadamente el burlador decide llevar a cabo el engaño para obtener un bien mayor y para el segundo, se trata del burlador que lleva a cabo el engaño pero no porque así lo haya pensado desde el principio, sino porque la ignorancia del burlado o las circunstancias lo llevan a desempeñarse así. El punto *b)* es muy claro: trata de las acciones que realiza el burlador para que su engaño tenga buen fin. Por último, en el punto *c)* la burla se descubre y se inicia una trifulca entre los participantes.

⁵² Monique Joly. «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas» en *Criticón*. Nº 16, 1981. Págs. 27 y 32.

⁵³ *Ibidem*. Págs. 37-38.

⁵⁴ Cf. Huerta Calvo. *Teatro breve. Op. Cit.* Pág. 17.

Lope de Rueda fue el pionero en la escritura y representación de los entremeses. Algunos autores lo recordaron en tratados o prólogos, uno de ellos fue Miguel de Cervantes, quien escribe:

Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja [...]. En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos.⁵⁵

Cervantes revela los artefactos con los que Lope de Rueda llevaba a cabo sus representaciones, pero no sólo eso, sino que reconoce al sevillano como un magnífico autor y representante al adjetivarlo como «varón insigne en la representación y en el entendimiento», por lo que se advierten las facetas de hombre culto y de pueblo que representaba Lope de Rueda. No resulta sorprendente que este reconocimiento vaya más allá de una anécdota cervantina en su «Prólogo al lector» de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, sino que fuera influencia para la realización de sus propias obras de teatro menor.

1.2 Burla al bobo y burla al marido

Como señalé en el apartado anterior, la burla en el entremés tuvo algunas modificaciones con respecto a la planteada por los teóricos renacentistas, Cicerón y Aristóteles, puesto que la finalidad que se le daba era distinta. Estos cambios precisamente se deben a la estructura representativa del teatro breve. Cuando hablamos del entremés, nos encontramos ante narraciones que desarrollan una trama con las distintas expresiones jocosas de la época: «el engaño, la semejanza, lo imposible, lo inconsecuente y lo inesperado.»⁵⁶El engaño será fundamental en el entremés; sin embargo, los otros aspectos pueden o no cumplirse dentro

⁵⁵ Miguel de Cervantes. *Prólogo al lector en Entremeses*. Nicholas Spadaccini (ed.). Decimocuarta edición. Madrid: Cátedra, 2000. Pág. 91.

⁵⁶ Pueo. *Op. Cit.* Pág. 135.

de la historia; esto depende de la línea que siga la obra o la idea desarrollada. De esta forma, el engaño en los entremeses se divide en dos rubros: el que va contra el bobo y el que tiene que ver con los «cuernos». Así lo expresa Huerta Calvo cuando hace su división del entremés:

Encontramos aquí el filón más frecuentado y entretenido del teatro cómico breve. La pieza desarrolla una pequeña intriga consistente en una burla que puede ser de dos clases:

- Burla propiamente dicha.
- Burla erótica.⁵⁷

A continuación, el estudioso señala qué son la «burla propiamente dicha» y la «burla erótica». La primera es aquella que desarrolla una facecia o un cuento; la segunda, esa que se centra en la vida erótica tanto fuera como dentro del matrimonio.⁵⁸ En la clasificación que yo propongo, la primera es la que se le realiza al bobo y la segunda la que se le hace al marido. Para llevar a cabo las burlas en ambos casos, se requiere de un personaje activo y de uno pasivo, así que, en el caso de la «burla propiamente dicha», el personaje pasivo es el bobo y en la «burla erótica», el marido.

Con respecto al bobo, se le define como ignorante y por esto se convierte en víctima de burlas e improperios y provoca, con sus necedades, la risa general.⁵⁹ En los tiempos de Lope de Rueda, este personaje era uno de los más ovacionados por el público porque era símbolo de comicidad; sin embargo, «poco a poco el bobo primordial perdió su gracia para un público cada vez más sutil y malicioso.»⁶⁰ Así, para la época de Cervantes ya no se representaba al simple como tal, pues ya no provocaba el mismo efecto, mas la burla como elemento desencadenante del entremés continuaría, por lo que cualquier otro personaje podía ser burlado. Así, paradójicamente, todos pueden ser los simples. La evolución de este

⁵⁷ *Teatro breve... Op. Cit.* Pág. 22.

⁵⁸ Cf. *Ibidem.* Págs. 23-25.

⁵⁹ Cf. *Ibidem.* Pág. 39.

⁶⁰ Eugenio Asensio. Introducción crítica, en *Entremeses*. Madrid: Castalia, 2001. Pág. 13.

personaje no ocurrió de forma tajante, puesto que hay otros que cumplen con esta función dentro del entremés. Tal es el caso del marido cornudo en *La cueva de Salamanca*, quien tiene todas las características de un bobo ruedista, como la credulidad.

José Luis Canet señala que las cualidades que llevan al bobo a ser burlado son: «la glotonería, el sueño, la sexualidad animalizada, el miedo y la credulidad. Algunos de los pasos se construyen específicamente con alguna o varias de estas connotaciones.»⁶¹ Dichas peculiaridades se desarrollan perfectamente en el simple entremesil tanto en Rueda como en Cervantes, pues la glotonería resulta uno de los medios por los cuales el simple es burlado, así como la sexualidad animalizada, el miedo y, sobre todo, la credulidad.

Sobre la última, es la característica más representativa del simple, desde mi perspectiva, ya que, aunada a la ignorancia, provoca que caiga en todos los engaños de que es víctima. Si no fuera así, entonces Mendrugo no se hubiera creído el cuento de Jauja y nunca le hubieran robado su comida. Tampoco Alameda, en *La carátula*, hubiera creído la ridícula historia de la máscara que le contó su amo y menos en el fantasma. Tampoco Pancracio, en *La cueva de Salamanca*, habría creído la visita extraña de esos demonios.

Alonso López también aborda el tema del bobo en su tratado, en el cual advierte que

Es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera; y, al fin, es capaz de todas tres especies ridículas, porque, como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades; y, como necia, le están bien las palabras lascivas, rústicas y groseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia.⁶²

Son éstas las características para un personaje bajo. Incluso expone el lenguaje rústico y grosero que tienen los simples para representar en la comedia. El autor también señala que

⁶¹ José Luis Canet. *Lope de Rueda y el teatro profano en Historia del teatro español I*. Javier Huerta Calvo (dir.). España: Gredos, 2003. Pág. 461.

⁶² Pinciano. *Op. Cit.* Pág. 138.

hay una lascivia inherente en él; sin embargo, no todos los bobos tienen esta característica, aunque ciertamente muchas veces son movidos por el instinto.

¿Por qué es tan divertida la idiotez del bobo? Erasmo de Rotterdam, en *Elogio de la locura* (1511), advierte que «diga lo que quiera de mí el común de los mortales, pues no ignoro cuán mal hablan de la Estulticia incluso los más estultos, soy, empero, aquélla, y precisamente la única que tiene poder para divertir a los dioses y a los hombres.»⁶³ La estupidez es capaz de hacer reír a todos, incluso a los dioses. Posiblemente porque se ve con inferioridad al burlado y así este sentimiento de superioridad provoca la risa. Obviamente Erasmo se ríe de aquellos que se sienten superiores, pues incluso éstos, no están exentos de la estulticia que tanto critican.

Otro personaje que comúnmente resulta burlado es el marido y puede deberse a muchas razones, pero la principal es la que se le hace al esposo viejo, gracias a que era normal en esa época casar mozas con ancianos, los cuales eran impotentes y terminaban siendo engañados.

Huerta Calvo define al viejo cornudo como:

Rival impenitente del Sacristán y víctima de muchas de las fechorías estudiantiles, el Vejete cumple una función básica en el entremés de burlas amorosas. [...] Cumple indefectiblemente el papel de marido cornudo, y se le asocia con la enfermedad (hernia, sífilis), la impotencia sexual y hasta con la muerte. [...] Fuera de estos caracteres relacionados con su vida sexual, el Vejete es, al igual que el Pantalón de la *commedia dell'arte*, avaro hasta las últimas consecuencias, matando de hambre a cuantos le rodean.⁶⁴

No todos los maridos cornudos son viejos; sin embargo, los entremeses tendían a representar a este personaje tipo por todas las características que poseía: la enfermedad, la muerte, la impotencia sexual y el ser avaro. Todo esto se ve perfectamente en el entremés de Miguel de Cervantes *El juez de los divorcios*, donde Mariana se queja y pide el fin de su

⁶³ Erasmo de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Pedro Voltes Bou (trad.). Cuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. Pág. 23.

⁶⁴ *Teatro breve... Op. Cit.* Págs. 37-38.

matrimonio porque el hombre con el que se casó es un anciano que tiene más enfermedades que vida, al cual ella misma define como «espuerta de huesos». Y ya ni hablamos de la vida sexual, pues es evidente que el hombre es impotente.

Como he analizado hasta este momento, los dos personajes que más propensos están a recibir las burlas son tanto el bobo como el marido (a veces mejor representado por el viejo). La aparición del simple de Lope de Rueda es más explícita, ya que en todos los pasos siempre se da su nombre y luego se le agrega la leyenda de *simple*. Son personajes que rayan en la idiotez, que dan los recados mal y que son capaces de descubrir a sus compañeros ante el amo por su misma estupidez. Es curioso que el personaje de bobo en Lope de Rueda sea agregado también al nombre del marido en *Cornudo y contento*, lo que confirma el hecho de que éste también sea objeto de burla.

El simple para Cervantes es un poco más complejo aunque no se deja de notar la influencia ruedista en él y esto no sólo se debe a la pérdida de fuerza del bobo durante el siglo XVII, sino que vemos que para el autor alcalaíno no es necesario presentar en el tablado un personaje que en cuanto salga sea reconocido por los espectadores por su apariencia de simple. De esta manera, cualquier otro personaje puede ser burlado en los entremeses cervantinos lo que provoca que estos nuevos bobos no sean tan tontos o crédulos como los ruedistas, sino que las burlas sean mejor elaboradas. Esta situación también puede ocurrir por la novedad, ya que resultaría más entretenido para el público seguir una historia en la que no se anuncia al burlado desde el principio y así, dar mayor peso a la elaboración de las burlas.

Hay diferentes personajes burlados en los entremeses cervantinos, como la prostituta Cristina en *El vizcaíno fingido*, la cual no es que sea una mujer tonta, sino que la burla que Solórzano y Quiñones le hacen está bien tramada y la elaboran con mayor artificio, por lo que Cristina cae. Éste es un aspecto importante en Cervantes: sus burlas conllevan una mayor

destreza pues ya no sólo se usa la palabra para engañar, sino también el disfraz. Es cierto que, como analizaré más adelante en *La carátula*, también existe el uso del disfraz en Lope de Rueda; sin embargo, es muy básico en comparación con el utilizado por Cervantes en sus entremeses, pues en este último autor no se limita sólo a las ropas, sino que abarca también al lenguaje para una representación cómica del vizcaíno.

En cuanto al marido, ya desde Lope de Rueda existía la tendencia a representarlo como el simple, un aspecto que retomó Cervantes en sus entremeses. En este caso, no encuentro mayor cambio entre uno y otro autor, pues sigue estableciéndose el mismo rol de burlador y burlado, aunque, con un dejo de libertad velada hacia la sexualidad femenina.

1.3 La risa que denuncia en el teatro menor de Lope de Rueda y de Cervantes

La risa en los Siglos de Oro poseía diferentes funciones. No era únicamente una manera de divertir al público. Uno de sus cometidos era relajar a la persona de sus ocupaciones (*eutrapelia*). También, la curación o tratamiento de ciertas enfermedades ligadas a lo mental, es decir, la risa como medicina de cuerpo y alma; y también para captar la atención del oyente.⁶⁵ No obstante, éstas no eran las únicas funciones de la risa, como ya anoté, también podía reprender vicios; así ocurre con Cervantes y Lope de Rueda. La risa para estos autores no era únicamente una distracción, sino que se adecuaba para hacer crítica a muchas cuestiones ocurridas en sus épocas.

Esta actitud responde a una tradición antigua en la que se usaba la risa como crítica, como en las atelanas romanas, la cuales eran «farsas populares satíricas, en las que se mezclaban los versos y la prosa con términos rústicos. Para interpretarla se usaban una serie

⁶⁵ Arellano. *Op. Cit.* Págs. 345-352.

de máscaras que siempre eran las mismas y cuyos nombres eran: *Dossennus, Bucco, Maccus, Manducus* y *Pappus*.»⁶⁶ Encontramos claramente a los personajes tipo que después continuaron su andar en la *commedia dell'arte* y en los entremeses. «Pinciano», en su *Filosofía antigua poética*, aborda un poco la atelana y señala que «la que [representaba] a las personas viles, como la mímica griega, era dicha atelana.»⁶⁷ Este autor dice que no sólo eran farsas populares, sino también representaciones de personas bajas tal y como el entremés.

Estas farsas latinas del siglo II a. C. servían para satirizar. Esto se sabe gracias a Suetonio, que recoge un relato en donde cuenta que un autor de atelana fue quemado por Calígula a causa de un verso en doble sentido.⁶⁸ Según la autora Lucía Esther, eran una dura crítica para el gobernante, de ahí la acción tan cruenta. Esto nos habla de un antecedente de los pasos ruedistas y de los entremeses cervantinos, ya que son precisamente ellos los que también evidencian acciones réprobas.

En cuanto a la teoría de la risa, la burla servía para denunciar la fealdad de los vicios humanos sin dolor. Así, las acciones severas eran reprensibles. La crítica que representó el teatro breve de Lope de Rueda y de Cervantes tomó esta parte de la teoría de la risa para denunciar fealdades. Ambos autores se apropian de estos dictámenes y los revolucionan pues evidencian no sólo lo individual, sino también las situaciones que viven las sociedades de sus épocas. Todo esto bajo la premisa del *docere et delectare* tan en boga en sus tiempos.

Los señalamientos que realizan Rueda y Cervantes no están orientados a ridiculizar al individuo como sí lo hicieron muchas otras obras de teatro breve, sino que exponen los casos

⁶⁶ Lucía Esther. *LUDI SCAENICI: Las Representaciones Teatrales. Citarodia, Atelana y Tetimimos* en ARTENCORDOBA. 3 de junio de 2015. <https://www.artencordoba.com/blog/ludi-scaenici-las-representaciones-teatrales-citarodia-atelana-tetimimos/>.

⁶⁷ López Pinciano. *Op. Cit.* Pág. 152.

⁶⁸ Suetonio. *Vida de Calígula*. Rosa M^a. Agudo Cubas (trad.). Madrid: Gredos: 2011. Pág. 67.

de discriminación más comunes en su momento. No obstante, y a pesar de la advertencia que la teoría de la risa hace sobre la reprensión de las fealdades, ésta no fue tomada como una forma de llegar a la virtud en todo momento y ya lo señalaba Castiglione:

Si el cortesano que fuere naturalmente grave y acostumbrado a tratar cosas de importancia, se hallare alguna vez con un señor dístos en parte donde haya de estar con él familiarmente, debe mudar todo su estilo tomando casi una nueva forma y dejar las cosas de calidad para otra hora, haciendo su conversación dulce, tratando de burlas y de cosas de placer y conformándose con lo que entonces más conviniere, para no atajalle su pasatiempo.⁶⁹

Castiglione llama a guardarse las «cosas de calidad» para los momentos serios y de sustancia; las burlas corresponden a un convivio amable y placentero. El italiano distingue entre «las burlas» y «las veras» y esboza cuáles son las situaciones en las que ambas son pertinentes. La risa, a pesar de su carácter de reprensión de las fealdades, no era tomada seriamente como para tocar temas de suma importancia, es decir, la censura de las fealdades en un hombre ocurría simplemente para divertir a los cortesanos con situaciones que no provocaban dolor, pero aquellas cuestiones más serias no podían ser tratadas por medio de la risa. Resultaba casi impensable poner veras en las burlas.

Además, para los teóricos renacentistas de la risa, el burlar a alguien remitía a un sentimiento de superioridad ante el otro, tal y como Trissino aseguraba.⁷⁰ Esta superioridad responde precisamente al hecho de poder juzgar las acciones no tan graves del semejante, lo que aseguraba una superioridad moral del que reía sobre aquel que era burlado. Además, había reglas para burlar a los menos afortunados: «los pobres son dignos de misericordia (si no se jactan de ello ni se muestran insolentes) y no de irrisión. Los criminales no merecen desprecio, sino odio.»⁷¹ Así que burlar a los pobres no resulta agradable, porque ellos son

⁶⁹ Castiglione. *Op. Cit.* Pág. 179.

⁷⁰ Cf. Pueo. *Op. Cit.* Pág. 113.

⁷¹ *Ibidem.* Pág. 235.

dignos de compasión. En cuanto a los criminales, ésta no era la forma de reprenderlos, pues sus acciones eran graves y la burla resultaba impropia en este caso.

Sin embargo, cuando tratamos de los entremeses y de los pasos estas cuestiones no siempre se aplican, puesto que los pobres y el mundo del hampa son los personajes principales en estas representaciones. De esta forma, en las obras menores de teatro encontramos rufianes, prostitutas y lacayos; criados pobres y hambrientos, así como ladrones y encarcelados. Ciertamente se utilizan personajes del hampa para la representación en el teatro breve; no obstante, el espectador no se encuentra ante personas de la vida real, sino ante personajes tipo que pueden o no poseer algunas características de sus homónimos reales.

En el caso de *El vizcaíno fingido*, Cervantes sí utiliza a dos prostitutas para llevar a cabo su entremés, mas los burladores no son otros que unos nobles desocupados que prefieren burlar a una de estas mujeres antes que hacer cualquier otra cosa de provecho. El uso de nobles para entremeses resulta curioso pues, como mencionó Asensio, en el entremés los personajes son bajos, por lo que resulta impensable representar a un noble y ponerlo al nivel de una prostituta. Cervantes rompe este precepto y lo incluye en su teatro menor.

En el entremés se burla sin misericordia; no obstante, en el teatro menor tanto ruedista como cervantista, esta cuestión no se desarrolla así. En el caso de Lope de Rueda, él vive y representa en el siglo XVI, es decir, en pleno Renacimiento; en cuanto a Cervantes, él escribe no con los preceptos de la comedia nueva (o sólo toma algunos elementos), sino con los del siglo pasado, es decir, escribe sus entremeses con una idea más apegada a Lope de Rueda:

His expected humility aside, Cervantes pays tribute to the dramatists from which he learned and who inspired him, and in particular, to Lope de Rueda, whom he credits in large part with the older paradigms that preceded the Teatro nuevo. [...] In order to better understand where Cervantes can be situated within this older paradigm of Spanish theater and where he lies outside of it.⁷²

⁷² Michael K. Predmore. *Cervantes "Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados": A theater of Tradition and Innovation*. Directores: Lía Schwartz; José Miguel Martínez Torrejón y William

Bajtín, en sus estudios sobre el Renacimiento, comenta que «la risa se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia.»⁷³ Esto no implica que la risa y la denuncia sean un llamamiento a la liberación o al levantamiento revolucionario, porque, de acuerdo con lo revisado en la teoría de la risa, sería imposible, pues los autores nunca hablan de un paso más allá del escarnio. Esto no significa que no exista una denuncia por parte de Cervantes y de Rueda, pues es clara en su teatro breve. Permanece así, como un señalamiento.

Umberto Eco explica que en el carnaval hay un sentimiento de libertad ya que es el momento justo para no obedecer la regla; de esta forma, surge el placer cómico, el cual significa poder disfrutar del rompimiento de normas siempre y cuando sean otros menos humanos los que realicen el acto.⁷⁴ En el carnaval los actos que van en contra de las normas establecidas en cualquier otro momento del año, sólo estarán bien vistas si quien los realiza es una persona asociada a lo bajo. El carnaval y el entremés se relacionan en este aspecto, pues las transgresiones son hechas por labradores, bobos, prostitutas, rufianes, entre otros.

Los señalamientos de Cervantes y de Rueda se incertan en este momento satírico, pues, al ser dichas por personajes bajos, ¿quién podría creer que se atenta contra los usos y costumbres de la época? Por eso es una crítica velada, porque personajes bajos dicen cosas «de burlas», por lo que se toman como dichos propios de una obra breve y no como cosa «de veras». Estos caracteres se convierten en el instrumento perfecto para señalar y criticar.

Childers. Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 2016. Págs. 3-4. [*Haciendo a un lado su conocida humildad, Cervantes rinde homenaje a los dramaturgos de los cuales aprendió y quienes lo inspiraron, y en particular, a Lope de Rueda, a quien atribuye la mayor parte de los viejos paradigmas que precedieron el Teatro nuevo. [...] Para comprender mejor donde puede ser situado Cervantes dentro de este viejo paradigma de teatro español y cuando está fuera de él.* La traducción es mía].

⁷³ Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (trad.). Primera reimpression. Madrid: Alianza, 1988. Pág. 157.

⁷⁴ Umberto Eco. *Los marcos de la "libertad" cómica*, en *¡Carnaval!* México: FCE, 1998. Pág. 11.

Eco también indica que ni el carnaval ni la comedia buscan destronar al rey y liberar a las personas de las malas políticas que sufren, sino que se encargan de reforzar los valores oficiales.⁷⁵ Hay una relación directa con la idea de la risa del Renacimiento: moralista, encargada de reprender los vicios que no causan dolor, es decir, reforzaba la norma establecida. La tragedia educa con la catarsis, la comedia con la burla de los errores humanos. Podría refutárseme que estoy contradiciendo mi tesis, pues con la cita de Eco queda claro que con la risa no hay una reflexión sobre las situaciones que aquejan los males de una sociedad; sin embargo, más adelante el mismo autor desvela una reflexión sobre lo que sí puede hacer la risa cuando es humor, entendido en términos actuales: «el humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer.»⁷⁶ Es decir, el humor es un señalamiento que podemos utilizar para advertir sobre los males sociales, políticos o económicos y, aunque tiene un matiz de pesimismo al asegurar que no hay liberación, termina cuestionando la regla que deberíamos obedecer.

Finalmente, Eco da un ejemplo de mucha luz para este estudio sobre crítica social:

Al leer a Cervantes, nos quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o “eterna”, y tampoco presuponemos una ley que se aplica a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social.⁷⁷

El teatro breve cervantista —aprendido del ruedista— está lleno de juicios que siguen la preceptiva del *docere et delectare*, pues sus entremeses divierten mientras reprenden. Cervantes y Rueda no sólo incluyen la risa para entretener al público, sino que también hacen crítica producto del análisis de las situaciones sociales que ambos observan en sus épocas.

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 17.

⁷⁶ *Ibidem*. Pág. 19.

⁷⁷ *Ibidem*. Pág. 19.

Para los autores aquí tratados, las burlas pueden ir en las veras. Parecería paradójico afirmar esto, pero tanto en los pasos como en los entremeses, Lope de Rueda y Cervantes demuestran que la risa (en este caso la burla) puede reprender.

No obstante, tanto el teatro menor de Rueda como el de Cervantes han sido reducidos a piezas jocosas que responden a los modelos literarios risibles de la época, mencionando esto como vituperio; pocos críticos (como Spadaccini en el caso de Cervantes), han tomado en cuenta la crítica social que ambos autores exponen en sus obras. Lope de Rueda es aún más golpeado por esta indiferencia, al tratar sus pasos sólo como un antecedente del entremés y como un vestigio claro de la evolución de la lengua, pero no se le ha dado el análisis que corresponde a la riqueza crítica que sus pasos merecen.

Xareni Rangel, en su tesis sobre entremeses cervantistas, sostiene que la burla no tiene una finalidad crítica de la sociedad, sino que es un recurso propiamente burlesco con el fin de divertir. Luego la relaciona con la befa, pero afirma que no hay un matiz de ejemplaridad ni de mostrar modelos de conducta.⁷⁸ Esta aseveración no toma en cuenta la teoría de la risa renacentista y la burla como crítica. En el primer caso, ya he señalado que la risa renacentista viene de una tradición satírica ciceroniana y aristotélica en la cual ésta expone y reprende los males indoloros de una sociedad, lo que nos conduce a la virtud y, por lo tanto, sí hay modelos de conducta que son señalados como los inadecuados y otros como los adecuados.

En el caso de la burla como crítica, se deja de lado el hecho de que Cervantes no escribe sus obras únicamente para entretener al público, sino que emite juicios sobre situaciones sociales de su época, como los matrimonios entre viejos y mozas, el ocio de los nobles, los matrimonios tortuosos, la violencia hacia la mujer, el dinero como la nueva forma de vida en

⁷⁸ Xareni Rangel Guzmán. *¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los Entremeses*. Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfin. Tesis de licenciatura. UNAM, 2015. Págs. 136-137.

la sociedad española moderna, entre otras. Es por esto que él mismo advierte en su *Adjunta al Parnaso* (1614) que piensa dar a la estampa tanto sus comedias como sus entremeses «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan.»⁷⁹ Un claro indicio de las intenciones críticas de Cervantes y de cómo no quería que éstas quedaran desapercibidas.

También Jesús G. Maestro analiza la comicidad satírica de Cervantes. Él relaciona los entremeses con la burla y el ridículo más que con la parodia. Advierte que la risa cervantina:

Es un humor que adquiere la fuerza de la burla. Cervantes ridiculiza un poder social e institucional al que ni quiere seducir, ni puede vencer, sino simplemente burlar. No hay parodia sino ridículo. La parodia es imitación burlesca de algo serio y Cervantes no imita burlescamente en sus entremeses nada que considere realmente serio, nada que él cree deba ser verdaderamente respetado por su valor, mérito o calidad inmanente. [...] Cervantes se burla, de forma tan disimulada como descarada, sin parodiar absolutamente nada, de la perspectiva moral de la España aurisecular, de la intolerancia institucionalmente legitimada en el mundo que le ha tocado vivir, y de la enajenación social frente a la libertad individual.⁸⁰

Para Maestro, la burla cervantina refiere a que Cervantes no consideraba como serias las instituciones sociales, políticas, ni religiosas y, de esta forma, podía burlarlas sin parodiar. Además, Maestro coincide con Eco en que el autor alcalaíno hace escarnio de un poder al que no puede vencer, ni del que quiere ser lacayo, sólo se quiere reír de él. Luego, el estudioso pone sobre la mesa los objetivos del teatro menor cervantino: mensajes para discurrir, para pensar y para mejorar las relaciones humanas de su sociedad.⁸¹ Situaciones que, como dije antes, no nos llevan a pensar en una revolución en la que hay que derrocar al mal gobierno, pero sí para reflexionar y para mejorar.

⁷⁹ Miguel de Cervantes Saavedra. *Adjunto al Parnaso*, en Obras completas III. Florencio Sevilla (ed). Edición Guanajuato. México: Museo Iconográfico del Quijote/ Universidad de Guanajuato, 2013. Pág. 645.

⁸⁰ Jesús G. Maestro. *Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica* en *Con los pies en la tierra*. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008. Pág. 526.

⁸¹ Cf. *Ibidem*. Pág. 531.

La crítica social fue vista por Cervantes en los pasos de Lope de Rueda, marcándose así una clara influencia por parte del sevillano hacia él. El autor del *Quijote* constantemente habla del ingenio y de las obras de Rueda, además de que lo recuerda como uno de los mejores representantes y autores de su época. El alcalaíno no vio únicamente en los pasos ruedistas una comicidad con el único fin de divertir a un público, sino que admiró la postura crítica que tiempo después él perfeccionaría. Cervantes no sólo tomó algunos personajes tipo ruedistas o temas similares, sino que también encontró en el ingenio del sevillano una manera contundente de hacer de la burla una forma de reprensión. Esto por un hecho peculiar ocurrido con las obras de Lope de Rueda luego de que él muriera, es decir, cuando fueron editadas y publicadas. Su editor, Juan de Timoneda, lo señala así:

Viniéndome á las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino á la memoria el deseo y aseccacion, que algunos amigos y señores mios, tenian de vellas en la provechosa y artificial imprenta. Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fué posible), á ponellas en orden, y sometellas bajo la correccion de la Santa Madre Iglesia. De las cuales, por este respeto, se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope habrán oido. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intencion es la que me salva.⁸²

En las comedias ruedistas, existían ciertas situaciones que podían ser penadas por la Iglesia, por lo que Timoneda no quiso arriesgarse a publicar un libro que después fuera censurado o prohibido y prefirió quitarlas. ¿Qué «cosas no lícitas» fueron las que Timoneda prefirió sacar de los textos originales del sevillano? Podrían ser fuertes críticas no tan veladas a ciertos grupos en el poder, como la Iglesia o los nobles, incluso cuestionamientos al orden social del momento, lo que desencadenaría el temor de Timoneda de que el texto entrara en el índice de libros prohibidos. Las censuras que la cita demuestra fueron realizadas a las

⁸² Juan Timoneda. *Epístola satisfactoria de Juan Timoneda al prudente lector en Obras de Lope de Rueda*, tomo II. Biblioteca virtual de Andalucía. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=12533®istrodownload=0&presentacion=pagina&posicion=20. Pg. 20. Viernes 16 de agosto de 2019.

comedias del sevillano; sin embargo, si las comedias fueron editadas por contener «cosas ilícitas» y éstas en teoría debían poseer valores «altos», entonces los pasos ruedistas tenían esas «cosas malsonantes» que son propias del teatro breve y posiblemente en mayor grado.

El registro que Timoneda deja nos habla de censura en las comedias y no puedo afirmar que también así ocurrió con los pasos, aunque, como ya lo mencioné, es posible por su naturaleza. En caso de que así fuera, se pensaría que al quitarle esta crítica ya no podemos encontrar ninguna cosa sustanciosa en los pasos ruedistas, limitándose a ser un espectáculo de mero entretenimiento, pero sí hay una crítica velada en ellos y que no quitó Timoneda. En los siguientes capítulos analizaré algunos pasos con esta característica. Esto no significa que los dos pasos que aquí trataré sean los únicos con esta crítica velada, pero son a los que me limitaré por encontrar una relación temática con los entremeses del alcalaíno.

Cervantes continuó, como ya mencioné antes, con la línea ruedista y se apegaba más al modelo de Lope de Rueda puesto que

A medida que avanza el siglo XVII, la comicidad del teatro breve comienza a ser utilizada con fines inmovilistas y acaba formando parte de la cultura oficial por lo que pierde su sentido de representación popular espontánea. En estas condiciones es muy difícil encontrar un entremés del siglo XVII que se atreva a “carnavalizar” o crear inversiones de las ideas que se querían imbuir en los ciudadanos a través de los espectáculos de masas.⁸³

En el siglo XVII el teatro jocoso continúa siendo festivo y la risa se mantiene, pero también se convierte en el portavoz de los valores impuestos por las altas jerarquías, es decir, había distintas finalidades del teatro. Los entremeses cervantistas no continuaron con estas burlas hacia las minorías y hacia las mujeres, las cuales no buscaban dejar una enseñanza sino más bien ridiculizarlas y desdeñarlas o reafirmar la ideología de aquellos que se consideraban verdaderos españoles, cristianos viejos o simplemente varones. En Cervantes

⁸³ Vicente Pérez de León. *Humor, reforma y contrautopía en los entremeses de Cervantes*. Directores: Edward H. Friedman, Gordon Brotherston, Catherine Larson y Willis Barnstone. Tesis doctoral de filosofía. Universidad de Indiana. 1° de abril de 1998. Pág. 22.

sobrevive el espíritu crítico de Lope de Rueda al cuestionar aspectos sociales, políticos y religiosos de su sociedad, tales como el matrimonio, la situación de la mujer, la discriminación racial y el monetarismo que había comenzado a impregnar el pensamiento español en el siglo XVI y que en el XVII ya estaba más que consolidado.

Sin embargo, a pesar de que se reconoce a Lope de Rueda como una gran influencia para Cervantes, existe un análisis pobre de la importancia crítica que el autor alcalaíno aprendió del sevillano. Al respecto, Predmore asegura que «Cervantes' Entremeses, unlike the Pasos of Lope de Rueda, seem to be aimed less at simply having a laugh at the expense of their characters, and more at trying to draw some kind of lessons from the folly of their actions.»⁸⁴ Se establece una diferencia entre los entremeses cervantinos y los pasos ruedistas, en donde los segundos son sólo obras enfocadas a divertir al público con base en la ridiculización de sus caracteres y que no hay una enseñanza real que pueda dejar al espectador, cosa que cambió en Cervantes. A Predmore se le olvida que Lope de Rueda responde a una serie de tradiciones literarias y de representaciones en las que existe una idea claramente marcada por señalar algunos males que acosan a la sociedad española del siglo XVI por medio de la sátira. La misma teoría de la risa ayuda a conocer la función de la burla en las obras. Así, en Lope de Rueda no sólo encontramos personajes tipo que provocan la risa en los espectadores, sino que hay distintas situaciones de la vida cotidiana que el sevillano reprende. Además, Lope de Rueda tampoco utiliza sus caracteres para burlarse abiertamente de su estupidez, de su ingenuidad o de su pobreza, sino que están ahí para representar las preocupaciones de la España del XVI, como las supersticiones o el cambio de

⁸⁴ Predmore. *Op. Cit.* Pág. 54. [*Los entremeses de Cervantes, a diferencia de los Pasos de Lope de Rueda, parecen estar menos destinados a provocar la risa a expensa de sus personajes, y más a tratar de extraer algún tipo de lecciones de la locura de sus acciones.* La traducción es mía.]

modelo económico. Son personajes tipo y, en el caso del bobo, hay una idiotización brutal por la que se pensaría que Rueda es cruel con este carácter; sin embargo, las situaciones que representa marcan lo que se quiere criticar. Posiblemente esto es difícil de identificar porque la estupidez divertida del simple logra que nos distraigamos de lo que encierra el paso.

Sobre los pasos ruedistas, pocos son los estudiosos que analizan su crítica. Para Francisco Ruiz Ramón, el único bien que hizo Rueda por la literatura fue dejar un registro del habla española del siglo XVI, cuestión con la que estoy medianamente de acuerdo, puesto que también hay varios estudios sobre la deformación del español que hacía Lope de Rueda en sus obras—algunos de estos estudios se encuentran en la edición de los pasos de González Ollé—; así, tal vez no era tan veraz, al menos en cuanto al habla española de negros, vizcaínos y árabes. Quizá sí haya rasgos reales de dichas hablas, pero eso no significa que sean fieles, pues finalmente es teatro, es decir, ficción. Además, se escribía con exageración, al ser una obra breve, para provocar la risa del espectador. De esta forma, el teórico dice en su *Historia del teatro español* sobre las obras de Rueda que

El realismo de los personajes es un hecho lingüístico, porque lo que los enraíza en la realidad es su palabra, no sus acciones ni su carácter. Esa conquista de la palabra real dramática, cuya sintaxis y cuya fonética tiene la virtud de hacer reales, con realidad vital, a los personajes sobre el tablado, es la gran hazaña de Lope de Rueda, su más genial aportación al teatro.⁸⁵

Hay una sumisión tremenda del teatro ruedista al lenguaje de sus personajes, así, los pasos tienen validez sólo por su forma de hablar; incluso Ruiz Ramón menciona que no importan las acciones ni el carácter de las figuras. Finaliza y sentencia la suerte de Rueda al decir que «el lenguaje es su más genial aportación al teatro español» sin tomar en cuenta que los personajes ruedistas no fueron creados sólo para hacer reír al público ni es su lenguaje lo

⁸⁵ Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* tomo 1. Novena edición. Madrid: Cátedra, 1996. Pág. 98.

único visible que aportan a la posteridad. No toma en cuenta las características de los personajes, ni las causas que defienden, ya sea la reivindicación de la mujer u otros tipos de críticas a distintas situaciones vividas en su sociedad. Además, en cuanto al lenguaje su análisis es pobre, ya que sólo aborda la sintaxis y la fonética sin ver por la semántica o por la pragmática. Por lo tanto, sus observaciones resultan insuficientes y reduccionistas, pues se enfocan a sólo un mínimo aspecto de todo lo que nos puede ofrecer el autor sevillano.

Un estudio importante sobre la lengua utilizada en las obras ruedistas es el realizado por José Manuel González Calvo,⁸⁶ en el que se aborda el uso de la superlación para distintos fines (principalmente risibles) dentro de la obra del sevillano. En este trabajo, González Calvo demuestra cómo los tipos de oraciones y los diferentes adverbios lograban el efecto risible o serio que necesitaban los pasos y las comedias. Así, este estudioso supera en su análisis a Ruiz Ramón, pues, aunque se centra sólo en los superlativos, González Calvo no advierte que esto sea el único acierto del sevillano; además, su estudio profundiza más en las cuestiones lingüísticas de las obras que el trabajo de Ruiz Ramón.

Pérez de León es de los pocos estudiosos que analizan la importancia crítica ruedista en Cervantes y toma en cuenta el pensamiento renacentista para asegurar que

El concepto del *carpe diem* y las diferentes críticas a abusos de la Iglesia, temas que se reflejaban en el teatro breve del Renacimiento, se transforman en una defensa del poder a través de una reacción contra todos los elementos molestos en el Barroco. Así, se puede afirmar que —exceptuando el caso de Cervantes— después de Lope de Rueda prácticamente desaparece el espíritu renacentista en los entremeses.⁸⁷

Pérez de León aquí no sólo habla una vez más del servilismo de los escritores del Barroco hacia las instituciones, excepto Cervantes, sino que también apunta la importancia de la crítica renacentista que se hacía por medio del teatro breve y ubica específicamente a

⁸⁶ José Manuel González Calvo. «Sobre la superlación en el teatro de Lope de Rueda» en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Tomo I. Madrid, 1992.

⁸⁷ Pérez de León. *Op. Cit.* Pág. 44-45.

Lope de Rueda como uno de los escritores —y también representante— que la llevaban a cabo. De esta manera, los pasos rueditas no son únicamente una forma de entretenimiento, sino que se busca señalar distintas situaciones réprobas. En este caso, Pérez de León sólo habla de la crítica a la Iglesia; sin embargo, no es la única cuestión que denuncian los pasos.

Otra estudiosa de Lope de Rueda es Ranka Minic, la cual hizo una poética de la risa en los pasos de Lope de Rueda y, aunque en este artículo menciona que no hay crítica en el autor sevillano, sino que el único objetivo de sus pasos es el de entretener al público —todo esto tomando en cuenta la teoría bajtiniana de la cultura popular—, a medida que avanza en su estudio, es posible notar una clara tendencia ruedista a emitir juicios. Por lo que no es sorpresa que nos regale esta conclusión:

Como señala Bajtín, las injurias y nosotros podemos agregar que las pullas también, no se mantienen aisladas en el discurso popular, sino que tienen una función estilística. Por el mero hecho de pertenecer a la parte extraoficial de la vida, su empleo implica la transgresión de la norma y una decisión premeditada de no adaptarse a la convención lingüística que, en primer lugar, presupone respecto hacia el rango superior.⁸⁸

En aspectos tan sencillos como el habla se puede ir en contra de lo establecido, de lo normado. Ésta es una perspectiva desde el lenguaje, desde los insultos que son tan propios de la sociedad y que tienen una función dentro de ella. Minic habla de una función estilística que transgrede las reglas establecidas por «el rango superior», yo señalo que no sólo se queda ahí, sino que también hay una intención crítica. Esta forma de expresarse es una burla a determinadas formas de habla.

⁸⁸ Ranka Minic-Vidovic. «La poética de la risa en los pasos de Lope de Rueda» en *Bulletin of the comediantes*. Vol. 59, N° 1, 2007. Pág. 22.

Capítulo II. La burla supersticiosa: demonios, fantasmas y brujas en la imaginaria de los Siglos de Oro en *La carátula* y en *La cueva de Salamanca*

2.1 *De pingos, brujas y aparecidos: la tradición sobrenatural en los siglos XVI y XVII*

En la España de los Siglos de Oro, las supersticiones eran diversas, pues no sólo se habla de brujería o de fantasmas, sino que también hay un impulso por la astrología, la adivinación, la nigromancia y el uso de pócimas para obtener algo que, por medios «normales», no podría llevarse a cabo. En muchos de estos casos se creía que el demonio proporcionaba los dones a los brujos o hechiceros, por lo que pronto se consideraron como prácticas diabólicas que debían ser erradicadas por la peligrosidad que conllevaba. Según Víctor José Ortega Muñoz, la introducción del demonio en las cuestiones de magia y hechicería no siempre se consideró:

Se supuso el pacto con el diablo una de las características principales de la brujería, pero no fue siempre así, y a nivel popular podría indicarse que estaba menos extendida esta idea que el miedo a ser blanco de hechizos y encantamientos. Será en la Edad Moderna, cuando más se haga referencia al pacto demoníaco, principalmente en las élites sociales más que en el pueblo llano, y puede que sea esto mismo lo que induzca una retroalimentación manifestada en el aumento del número de brujos y brujas reconociendo la existencia de éste, aunque tampoco debemos olvidar el influjo de tribunales coercitivos como la Inquisición.⁸⁹

Habría que revisar qué entendía el pueblo por brujería antes de la introducción del pacto con el diablo. Posiblemente la creencia popular de la magia y de la hechicería se relacione más con la herbolaria o con la medicina primitiva en general (lo que incluye ayudar en los partos), sin dejar de lado los embrujos a los que sí temían las personas, así como los amarres amorosos o la búsqueda de felicidad de distintas formas por medio de pócimas. La magia era una cuestión inmanente en el imaginario social. No obstante, en la Edad Moderna, de acuerdo con Ortega Muñoz, las élites incluyeron la idea de un pacto demoníaco por parte de los brujos.

⁸⁹ Víctor José Ortega Muñoz. «Brujería en la Edad Moderna. Una aproximación» en *Revista Claseshistoria*. Artículo N° 294. 15 de abril de 2012. Pág. 4.

La misma cita informa que esta cuestión no enraizó mucho en el pueblo, pues para él los curanderos sólo eran personas comunes y corrientes. Finalmente permeó, sobre todo en la Edad Moderna, entre la gente la idea de la brujería como favor diabólico. Esto significó un enorme cambio, pues ahora había que entender las prácticas de medicina popular y las pócimas para distintos requerimientos como actos propios del maligno.

¿Existía un control social por parte de la Iglesia y de la realeza hacia el pueblo? Es posible, ya que muchas veces la Inquisición actuó de forma cruel no contra herejes, sino contra judíos y moros ricos. Ortega Muñoz, en su artículo, habla del desprestigio que tuvo la idea de brujería incluso entre la Iglesia, pues no se creía precisamente en esta superstición; así, la Inquisición no era un órgano que luchaba contra la herejía, la brujería o cualquier práctica demoniaca, sino un instrumento de control por parte del Estado, el cual estaba coludido con la Iglesia.

Un personaje que marcó a la España tanto medieval como de la Edad Moderna fue la bruja: «Una persona que no solo practica la magia negra, sino que además establece un pacto con el diablo, al mismo tiempo que le rinde pleitesía.»⁹⁰ A pesar de que la definición enuncia a «una persona», la brujería fue un acto de herejía del que más mujeres fueron acusadas, por lo tanto era más común hablar de brujas que de brujos. De esta forma, dicha herejía constituyó un yugo para las mujeres. Las brujas se convirtieron en los seres ligados al diablo por excelencia y provocaron paranoia y terror entre las poblaciones al ser culpadas de infinidad de desgracias y calamidades: desde asesinar personas y ganado, hasta provocar sequías. Covarrubias da una visión más amplia al definir «Bruja»:

Cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa, y unas veces causando en ellos

⁹⁰ María Jesús Zamora Calvo. *Artes maleficorum brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. España: Calambur, 2016. Pág. 20.

un profundísimo sueño les representa en la imaginación ir a partes ciertas y hazer cosas particulares, que después de despiertos no se pueden persuadir, sino que realmente se hallaron en aquellos lugares, y hizieron lo que el demonio pudo hazer sin tomarlos a ellos por instrumento. [...] Hase de advertir que, aunque hombres han dado y dan este vicio y maldad, son más ordinarias las mugeres, por la ligereza y fragilidad, por la luxuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar; y es más ordinario tratar esta materia debaxo del nombre de bruxa que de bruxo. Danles otros nombres, como es jorgina; algunos entienden estar corrompido de *sugginas*, del verbo *suggo*, *suggis*, porque dizen chupar la sangre de los niños tiernos con que los consumen y matan; y por esta razón las llaman lamias. [...] Y assí llaman lamias a las tales bruxas por la crueldad que usan con las criaturas, por vagar de noche en los desiertos.⁹¹

Las características principales que resaltan en la definición de Covarrubias son su pacto con el diablo, los viajes que pueden realizar y la maldad contra los infantes. Un primer punto a resaltar es que esos viajes son sólo imaginaciones que el demonio mete en las cabezas de las brujas luego de hacerlas dormir profundamente. Otro aspecto importante e interesante es que, a pesar de que inicia el autor diciendo que es «un cierto género de gente», luego aclara que las mujeres son más propensas a caer en esta herejía. Incluso, apunta que es más común el uso de *bruxa* que de *bruxo*.

Arturo Morgado García advierte sobre el término *bruxa* que: «parece que la primera mención del término bruja en España hay que situarla en 1287, fecha en que encontramos la palabra bruxa en un vocabulario latino-arábigo reproducido en un códice del área catalana, equivaliendo a súcubo o demonio femenino, debiendo buscarse su origen en el sur de Francia, muy ligado de siempre a la corona catalanoaragonesa.»⁹² La primera definición de bruja se asociaba directamente con el demonio, pero no era un demonio cualquiera, se trataba de uno femenino, de un súcubo; así, la maldad en la mujer se encontraba expresado desde lo sexual.

A las brujas se les acusaba de herejía, un pecado grave contra la fe, el cual está definido de la siguiente forma:

⁹¹ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 238.

⁹² Arturo Morgado García. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. España: Universidad de Cádiz, 1999. PDF. Pág. 150.

Es nombre griego, αἵρεσις, *haeresis*; vale tanto como opinión, elección, secta a verbo αἰρομαι, *eligo, volo, excepto*, y tórnase en buena y mala parte. Pero en nuestra lengua castellana, y en todas las de los católicos que militan debaxo de la santa Yglesia Católica Romana, siempre significa diserción y apartamiento de la Fe, y de lo que tiene y cree la dicha santa madre Yglesia. Llamavan antiguamente heregías las sectas de los filósofos, como las de los estoicos, peripatéticos, académicos, epicúreos, etc. [...] Pero oy día este nombre es odioso y infame, y significa falsa y dañada dotrina, que enseña y cree lo contrario de aquello que cree y enseña la Fe de Nuestro Redentor Jesu Christo y su Yglesia.⁹³

La herejía es un delito contra la fe, por ser adversa a las enseñanzas de la Iglesia católica. De esta forma, cuando las brujas se hacían del lado del demonio, estaban abrazando sus ideales, contrarios a la bondad divina. Otra cosa a resaltar es la cuestión de «modernidad» de esta definición, pues aborda el significado en el pasado y el actual en ese momento: una falta contra la fe católica que implicaba todos los elementos ya descritos en la cita.

Otros pecados que cometía la bruja ocurrían en el aquelarre, al cual

No se podían negar asistir y donde se llevarían a cabo todo tipo de actos macabros y acciones indecentes. Comúnmente llevarían a cabo todo lo que estaba prohibido socialmente: mantendrían relaciones sexuales entre todos ellos sin importar el sexo y el grado de parentesco, incluso con la participación activa del demonio, realizarían pócimas, conjuros, “chuparían niños”, etc.⁹⁴

Sin embargo, que una mujer fuera acusada y perseguida por brujería por la Inquisición no se debía tanto a que tuviera un pacto con el diablo, sino a cuestiones políticas, pues eran consideradas peligrosas aquellas que decidían rebelarse al sistema patriarcal al que eran sometidas y que estaba avalado por la Iglesia, incluso se podría decir que era generado, propagado y sostenido por ésta. Así lo indica Ortega Muñoz:

En una sociedad como la del Antiguo Régimen se percibiría como peligroso que ciertas mujeres procedieran de forma diferente a la convenida. La existencia de mujeres que no se enlazaban matrimonialmente y que se negaban a caer bajo la tutela de un marido funcionando contrariamente a lo establecido, las convertía en peligrosas por el riesgo de que su ejemplo se extendiese y comenzara a ponerse en duda el modelo patriarcal. Asimismo, con el fenómeno de la persecución de la brujería se podría acusar a estas mujeres subversivas, cuya actitud, por lo menos en determinados aspectos, puede ser asociada a la existencia de ese pacto demoniaco; siendo por tanto el demonio el causante de su condición, que por derivación, transitaría contra la voluntad de Dios.⁹⁵

⁹³ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 682-683.

⁹⁴ Ortega Muñoz. *Op. Cit.* Pág. 13.

⁹⁵ Ortega Muñoz. *Op. Cit.* Pág. 10.

El control social ejercido por parte de las autoridades eclesiásticas hacia las mujeres era más duro que hacia los hombres, ya que representaba la opresión por medio del miedo. Así, las brujas no existían tal y como las pintaban en los tratados de hechicería, sino que más bien eran una manera de continuar ejerciendo el poder sobre el pueblo, utilizando el pavor y la manipulación para evitar levantamientos de todo tipo. Por un lado, la misoginia era la forma de creer y ver a la mujer, por lo que todo lo malo recaía en ella y sus errores eran castigados de forma más dura que los de los hombres; por otro lado, el control que sobre ellas se ejercía abarcaba los aspectos intelectuales de las mujeres, pues el sistema patriarcal propagaba que ellas eran incapaces de razonar como lo hacía el hombre.

Arturo Morgado señala que a las mujeres se les acusaba de brujas porque eran más crédulas, por lo que el demonio podía fácilmente corromper su fe, además, son más impresionables, están dispuestas a creer en revelaciones y tienen una lengua mentirosa y ligera, de esta forma, todo aquello que aprendían de magia de inmediato lo comunicaban a sus amigas. También se les acusa de ser más sensuales que los hombres y de ahí sus torpezas carnales.⁹⁶ Por lo tanto, la idea de bruja sólo llegó a reforzar las prácticas patriarcales de la Edad Moderna española y avaló la persecución de aquellas mujeres que pensarán diferente.

¿Cómo podía evitarse esto? Llevando una vida «buena», es decir, apegada a los preceptos de la Iglesia y siguiendo al pie de la letra los mandatos sociales y morales que ésta imponía. La Iglesia logró mantener a las mujeres en los «sitios que les correspondían» y siempre obedientes, abnegadas y llevando en sus hombros la pesada carga de la honra. Pero esto no significaba la salvación, aún así existían mujeres que vivían como la Iglesia quería y eran acusadas injustamente de brujas. De esta forma, no había salvación para la mujer.

⁹⁶ Cf. Morgado García. *Op. Cit.* Pág. 154.

Otra de las supersticiones que más se encontraba arraigada en la imaginería popular española de los siglos XVI y XVII era el demonio, un ser malévolo que iba en contra de los designios de Dios y que estaba dispuesto a provocar que los humanos pecaran para así arrebatárles el alma. Sus representaciones son muchas y siempre destacaba por su maldad, por su facilidad para engañar a los hombres y por su lascivia. Durante la Edad Media la figura del demonio se explota y comienza a entrar en el pensamiento de la sociedad española. Es San Agustín quien comienza a tratarlo, a darle habilidades y potestades sobre los hombres, por lo que se le considera el padre de la demonología.⁹⁷ Así, el medievo es el boom de la demonología tal y como la Iglesia católica la ha enseñado. Y con esto, tenía que surgir una representación visual que pudiera mostrarle a los fieles cómo era ese ser lleno de perversión.

La apariencia del demonio era muy variada, pues podía representarse con su figura de ángel hermoso caído del cielo; sin embargo, «comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante, y más tarde adopta las alas de murciélago.»⁹⁸ La figura aterradora del demonio se hace presente a partir de este momento en relatos, retablos, pinturas y grabados, pero también en la literatura. Así, lo encontramos en distintos libros castellanos medievales con diferentes descripciones: forma antropomórfica, macho cabrío, mujer, serpiente o toro.⁹⁹ El demonio puede tomar la forma que desee y con ella atormentará de distintas maneras a aquellos que tengan la mala fortuna de topárselo.

Las múltiples formas no son gratuitas, responden a distintas percepciones que se tenía del demonio en la época y también en las pasadas, pues los animales más comunes a los que

⁹⁷ Cf. Zamora Calvo. *Op. Cit.* Pág. 126.

⁹⁸ Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. María Pons Irazazábal (trad.). Tercera reimpresión. Barcelona: Debolsillo, 2014. Pág. 92.

⁹⁹ Cf. Morgado García. *Op. Cit.* Pág. 23.

se le asocia son el macho cabrío y la serpiente; el primero era muy reconocido y de hecho en ocasiones podía aparecerse con cuerpo de hombre, pero cabeza y patas de cabra, además de que los cuernos son una característica muy propia de él incluso hoy día. Por otro lado, la serpiente hace referencia al pasaje bíblico del Génesis en donde es el demonio, en esta forma, quien tienta a Eva y la convence de que coma el fruto prohibido.

Que el demonio también pueda aparecerse como mujer no resulta extraño, puesto que la misoginia existente en la época provocaba que se le viera como un ser de gran maldad que debía estar sometido al hombre para evitar que su ignorancia y su perversidad llevaran al pecado al varón. A esto se agregaba que todo defecto era considerado propio de la mujer y de esta forma la sensualidad, tan pecaminosa para el momento y al mismo tiempo tan deseada por una sociedad reprimida, formaba parte de los atributos que el maligno utilizaba para perder a los hombres y esto sólo se podía lograr tomando la forma de un ser «imperfecto» como la mujer. Por eso, el demonio que se transformara en ella no podía tomar forma fea, ya que, si iba a perder al hombre por medio del pecado de la carne, debía ser toda una beldad.

Otra característica importante del demonio es su sabiduría, aunque, claro está, no es tanta como la de Dios. Así «el demonio tiene ciencia cierta, ya que al saber toda la astrología, filosofía y medicina, se lo puede revelar a los hombres.»¹⁰⁰ Con estas habilidades, el demonio tiene acceso a distintos conocimientos que interesan a los seres humanos, pues al hablar de medicina, aquellos que obtuvieran los favores de este ser podrían hacer ungüentos o todo tipo de remedios que fueran considerados poco ortodoxos y, por consiguiente, no aptas para ser seguidas por las recomendaciones de los médicos cristianos. Además, se ocuparían de enfermedades que para la época resultarían incurables o intratables.

¹⁰⁰ Morgado García. *Op. Cit.* Pág. 32.

Para Morgado García, hay dos conocimientos que el demonio puede otorgar al humano: «cosas que han de venir, pero que dependen de situaciones exteriores al hombre» y «cosas que han de venir pero que dependen del libre albedrío del ser humano». El primer caso, aborda varias ciencias, como la astrología, con la que el diablo podía dar habilidades para conocer el futuro o para predecir eventos que pudieran pasar en el país o en la vida de las personas. En el caso de los conocimientos que dependen del libre albedrío humano, el diablo era incapaz de conocerlos.¹⁰¹ Esto tiene sentido, puesto que resultaría una blasfemia asegurar que el demonio lo sabe todo, aptitud que sólo Dios tiene. Por lo tanto, toda cosa que pueda decir sobre las acciones a futuro de los humanos, nunca serán verdaderas, lo que lo llevará a hacer uso de uno de sus defectos: la mentira.

Muchos teólogos se encargaron de introducir al demonio en la vida cotidiana, advirtiendo que los errores o pecados cometidos en el ámbito privado tenían que ver con los engaños y malos consejos del enemigo. Al demonio se le contaminó con otras actividades que más bien tenían que ver con el libre albedrío de la población; no obstante, resultaba más sencillo culparlo para librarse de responsabilidades. Así lo señala Zamora Calvo cuando apunta que «tanto protestantes como católicos creyeron que existían demonios que se dedicaban exclusivamente a asuntos relacionados con el matrimonio, la caza, la embriaguez, la usura, las finanzas, la brujería, la moda, la adulación, las mentiras, los tribunales, etc.»¹⁰²

El demonio comienza a tener el poderío inmenso que la misma Iglesia le otorga y es introducido en la mente de todos, con las características físicas antes descritas y con las habilidades que ya conocimos. No obstante, su introducción en la imaginaria popular tuvo un uso político y religioso muy importante entre las élites de la época con la intención de

¹⁰¹ *Ibidem*. Pág. 32.

¹⁰² Zamora Calvo. *Op. Cit.* Pág. 142.

mantener bajo control ciertas actitudes del pueblo que pudieran ir en contra de lo establecido; así, Satanás y sus secuaces se convirtieron en el forma predilecta de opresión hacia las personas. Además, el demonio sirvió como justificación para las consecuencias de las malas políticas que los reyes estaban llevando a cabo; así, los problemas de peste, de hambruna o sociales como los campesinos famélicos, el aumento de vagabundos y la crisis demográfica existente a partir de 1594, no eran culpa ni de la Iglesia ni del rey, sino del demonio.¹⁰³

De esta manera, más que un ser maligno que estaba en contra de los designios de Dios, se trataba de una figura creada por la Iglesia para atormentar a sus fieles y mantenerlos bajo el *status quo*. El diablo se convirtió en una forma de control social:

La maldad, como fruto de la incuestionable existencia de Satanás, adquirió una importancia clave a la hora de interpretar este momento histórico, pero también sirvió para reafirmar la imagen de un Dios severo que ejercía su autoridad sobre este príncipe de las tinieblas. Con ella se pretendió instaurar una sumisión al Estado, la Iglesia y las instituciones humanas más representativas, es decir, se utilizó al demonio como un instrumento necesario entre Dios y los nuevos sistemas de obediencia forjados por los hombres e impuestos en una Europa en continuo cambio.¹⁰⁴

La última superstición que abordaré es la de los fantasmas, un tema que ha estado presente desde el principio de la humanidad pues se relaciona directamente con la muerte, un proceso natural que nos acompaña desde que nacemos. La definición de Covarrubias tiene un matiz de incredulidad al hablar de fantasmas, pues se menciona que no son reales, sino que se trata de una visión provocada por el miedo de un individuo. Incluso se habla de una «flaqueza de cabeza» por lo que el fantasma queda reducido a una cuestión de locura:

Es nombre griego, *φάντασμα*, phantasma; es lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa, *φασμα, τοζ*, visión, *visio spectrum*. Suele acontecer a los que ni bien dormidos, y tiene flaqueza de cabeza. Otras veces suceden por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquier sombra o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece aquello que él teme y tiene representado en su imaginación; sin embargo de que, permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico. Y en esta forma han sucedido muchos casos particulares de visiones, y así a hombres buenos y santos, como

¹⁰³ Cf. *Ibidem*. Pág. 125.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Pág. 126.

a otros perdidos. Los físicos llaman fantasmas las imágenes de las cosas que imaginamos o percibimos; y así la describen.¹⁰⁵

A pesar de que en Covarrubias hay una definición más relacionada a una visión o a la imaginación, no significa que ésta sea la única referencia sobre esta superstición, pues mucho antes de que se escribiera el *Tesoro de la lengua*, ya había una idea de fantasma muy parecida a la que encontramos hoy. En el Libro VII, carta 27 de sus *Cartas*, Plinio el joven redacta una misiva a Licinio Sura: abre su epístola con una interrogante, pues pregunta a su intermitente si cree que los fantasmas tengan figura propia y fuerza sobrenatural o si carecen de consistencia o realidad y adquieren apariencia de acuerdo con el temor de cada quien.¹⁰⁶

Agrega que él sí cree en fantasmas por tres hechos que a continuación narra: a Curcio Rufo se le apareció una mujer de altura y de belleza sobrehumanas, la cual le dijo que se trataba del espíritu de África y venía a hablarle del futuro: este hombre volvería a Roma, en donde le darían un importante cargo para después regresar a África y ahí encontrar la muerte. Todo pasó tal y como lo predijo la mujer fantasma.¹⁰⁷ El segundo relato es lo más apegado a lo que encontramos como fantasma en la actualidad:

Había en Atenas una casa grande y espaciosa, pero de mala fama y peligrosa para vivir en ella. En medio del silencio de la noche se oía el sonido del hierro y, si escuchabas más atentamente, el ruido de cadenas, primero lejos, luego más cerca; después aparecía un espectro, un anciano extenuado por la delgadez y la suciedad, con una larga barba y cabellos hirsutos, que llevaba grilletes en las piernas y cadenas en las manos, que movía al caminar.¹⁰⁸

Éste es el clásico relato de terror sobre fantasmas: una casa embrujada en donde se aparece un fantasma que arrastra cadenas y sólo por las noches se puede ver. A este elemento se agrega el hecho de que la casa fuera rentada por un precio muy bajo, como más adelante

¹⁰⁵ Covarrubias. *Op. Cit.* Págs. 584-585.

¹⁰⁶ Cf. Plinio el joven. *Cartas*. Julián González Fernández (trad.). Segunda edición. Madrid: Gredos, 2015. Pág. 373.

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*. Págs. 373-374.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Pág. 374.

Plinio explica. El relato continúa con la entrada de un filósofo en la casa, el cual no le tuvo miedo al fantasma y descubrió que la razón por la que no podía descansar en paz era porque sus restos estaban enterrados en esa casa y no se le había dado la sepultura pública correspondiente. Una vez que así se hizo, el alma de aquel anciano dejó de aparecerse.

El tercer relato trata de unos fantasmas que, por la noche, entraron a la casa de un liberto y de un esclavo a cortarles el cabello. Llegaban con tijeras en mano y vestían túnicas blancas; además, podían volar, pues se colaban en las casas por las ventanas.¹⁰⁹ La idea de fantasma, en el sentido de espíritu y en el de muerto, ya se conocía desde hace bastante tiempo, por lo que para las personas de la Edad Moderna no eran ajenas estas creencias ni nuevas; de esta manera, la convivencia con dichas entidades era parte de la cotidianidad.

En la tradición cristiana el hecho no está alejado o no está vedado pues, en el evangelio de Mateo 14:26 Jesús camina sobre el agua y los discípulos creen que es un fantasma —de hecho lo exclaman—, por lo que comienzan a gritar asustados hasta que su maestro les habla y les pide que no teman pues se trata de él. Si en la Biblia se encuentra un pasaje como éste, se legitima una creencia. La tradición fantasmagórica también está en la imaginería cristiana.

Sin embargo, el teólogo Pedro Ciruelo no creía en los espíritus, sino que era el demonio quien tomaba forma «de alguna anima ensauanada, que dize que anda en pena.»¹¹⁰ Se niega la existencia de esta superstición, dejando como culpable una vez más al enemigo de Dios por excelencia. No obstante, a lo largo de todo su libro *Tratado de las supersticiones* (1628), Ciruelo culpa al demonio de absolutamente todo lo hereje, extraño o contrario a Dios que existe en el mundo; por lo que afirmar que ésta sea la única opinión sobre fantasmas durante los Siglos de Oro, sería muy simple.

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*. Pág. 376.

¹¹⁰ Pedro Ciruelo. *Tratado de las supersticiones*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986. Pág. 36.

2.2 Representación de supersticiones en el tablado

Hasta el momento, he hecho un recorrido por algunas de las supersticiones más comunes en los siglos XVI y XVII, sus fundamentos, cómo se volvieron tan populares y qué males podían causar a las personas; sin embargo, eso se queda en el plano de la vida cotidiana, de las creencias y situaciones de personas reales que contaban a sus vecinos el avistamiento de una bruja, el encuentro con un demonio o la aparición de un fantasma. Ahora, toca darle voz a uno de los fenómenos que más fuerza tuvo durante la Edad Moderna: el teatro. Muchas de las situaciones que encontramos representadas en el tablado provienen de las costumbres del pueblo, es decir, en muchos casos hay imitación, sátira o se evidencia una situación social en las obras de teatro, por lo que no es descabellado pensar que las supersticiones también estuvieran representadas.

En el caso específico del demonio, sus características en el teatro lograban la posibilidad amplia de representarlo de todas las formas que se les ocurriera a los representantes y a los autores de las comedias. Era la infinita maldad del diablo, y sus planes por perder a la humanidad y arruinar el proyecto de Dios, lo que provocaba que fuera el personaje perfecto para atribuirle todos los actos adversos que pusieran en jaque a los protagonistas de las puestas en escena. Entonces, los malos pensamientos, sentimientos y acciones de los diferentes caracteres de la obra eran inspirados por un demonio.

Morgado García realiza un análisis sobre el maligno en las obras de Calderón y concluye que es la representación de la tensión entre el bien y el mal; posteriormente se dedica a desplegar las distintas actividades que realiza en el tablado: en *La dama duende*, se aparece a un pastor como doncella; en *No hay cosa como callar*, se habla de la venta del alma para conseguir el amor; en *El mágico prodigioso*, el demonio aparece disfrazado de distintos personajes para llevar a cabo sus engaños y también hay un pacto con el diablo. Un dato

importante, en cuanto a esta obra, es la personificación que se le da al demonio, pues aparece espantosamente sobre una serpiente; en cuanto a *Las cadenas del demonio*, hay una posesión en la que interviene San Bartolomé para sacar a ese ser inmundo de la endemoniada Irene. En este caso, el demonio se presenta como Astarot (poder), luego como la sacerdotisa Selenisa (sabiduría) y, cuando finalmente se ve impotente ante el poder de San Bartolomé, queda en la figura grotesca en que era representado en la Edad Media; por último, está la obra *El José de las mujeres*, en la que el demonio lleva a cabo una serie de maquinaciones para pervertir a la protagonista y que no alcance ni la gracia ni la revelación.¹¹¹

Del demonio resalta su malignidad que lo lleva a ser el principal villano de las obras, pues quiere evitar que los protagonistas sean favorecidos divinamente o que alcancen sus objetivos. Por lo demás, cabe mencionar las habilidades demoniacas que el teatro retoma: la posesión, los pactos, la venta del alma, la habilidad para engañar y la facilidad para cambiar de forma. Además, en algunos casos existe una descripción física del demonio, lo que proporciona mayor enriquecimiento a la caracterización y una luz sobre cómo se presentaba en el tablado. Es claro que las ideas que la religión metió en las cabezas de sus feligreses se convirtieron en un material amplio para el teatro, pues se le podía utilizar como el principal enemigo de las «buenas acciones» llevadas a cabo por los protagonistas. También su caracterización era libre, pudiéndolo representar en la forma que el autor deseara —como doncella, como ermitaño o como una sabia—, hasta personificarlo como el ser grotesco que es, con todas las características terroríficas que se le pudieran venir a la mente.

Además, ocurre la consolidación de las características físicas terribles y horribles que el demonio posee y que impresionaban a las personas; así también, las habilidades que

¹¹¹ Cf. Morgado García. *Op. Cit.* Pág. 42.

demuestra refuerzan la idea de que es un ser poderoso, tanto, que es casi imposible librarse de sus males y esto sólo se consigue con ayuda divina. También puede cambiar las situaciones de la vida con su diabólica magia, toma la forma que mejor le parece y lo más importante: nadie se puede salvar de su maldad.

Otra de las supersticiones que llegó al tablado con gran éxito fue el fantasma. Sus características se convirtieron en un material fructífero para su representación. Además, la incredulidad con la que algunos veían a los espíritus, provocó que fueran más un pretexto para desencadenar la burla que una realidad, es decir, sobre el tablado no veíamos representado un espíritu como en Plinio, sino a un urdidor que buscaba aprovecharse de alguien haciéndose pasar por espectro. De esta forma, el alma en pena se convirtió en uno de los motivos principales para llevar a cabo las burlas.

El alma en pena fue muy socorrida en los entremeses gracias a todas las posibilidades que brindaba, no sólo por el hecho de que era un engaño en sí, sino por sus características que podían ser perfectamente explotadas en el tablado. Hay varios ejemplos de fantasmas en entremeses, como *Los muertos vivos* (1645) de Quiñones de Benavente. El autor nos cuenta una historia en la que Juan Rana quiere casarse con la hermana de Cosme; sin embargo, éste se la niega, por lo que ambos discuten y Juan acomete con la espada a Cosme, mas no lo hiere. Juan e Isabel, la hermana de Cosme quien también está interesada en su pretendiente, le hacen creer a Cosme que murió y que es un fantasma. Así, lo amortajan —aparecen los elementos del candelero para la luz y de la tela para preparar al muerto—.

Cosme se resiste a creer que falleció, pero, ante la insistencia de su hermana, finalmente termina aceptando que su hora había llegado. Isabel y su criada comienzan a pedir limosna para el entierro de su hermano. Llega al sitio Sánchez, un viejo que llevaba pan y vino y lo ofrece. El muerto se levanta y come la ofrenda, por lo que el anciano sale huyendo del miedo.

Lo mismo ocurre cuando llega un confitero a la casa y ve que el muerto habla. Luego arriban unos músicos a tocar al velorio, pero abandonan espantados el lugar cuando ven que el muerto se para a bailar.

Aparece Juan Rana, también amortajado para fingirse muerto y que Cosme crea que ya está en el otro mundo. Isabel y Juan comienzan a requebrarse delante del hermano, entonces éste se pone en medio de ambos para que «no se le pegue mucho» a su hermana. Posteriormente hablan de cómo murieron. El viejo Sánchez se da cuenta de que esos dos siguen vivos y lo toma como una estafa pues le quitaron su pan y su vino, así, decide disfrazarse de demonio para pegarles un buen susto a los muertos fingidos. Al ver Cosme y Juan que un demonio se los quiere llevar, salen corriendo con mucho espanto por todo el tablado, pidiendo a Dios que los salve de ese diablo. El entremés finaliza con música.¹¹²

Otro ejemplo del mismo tema es el *Entremés del marido fantasma* de Quevedo. Este entremés desarrolla la historia de un hombre, llamado Muñoz, que se quiere casar. En sueños, se le aparece Lobón, un esposo fantasma que le advierte que no se case, pues si lo hace tendrá que aguantar a su suegra y ése es un castigo que a nadie le desea. Se presenta en escena Oromasia, una mujer que no tiene madre, ni tías, ni familia en general. El fantasma Lobón se aparece una vez más a Muñoz y le dice que se case con esa mujer, pues no sólo carece de madre y tías, sino que también está al borde de la muerte, por lo que lo dejará viudo pronto y, además, rico. Muñoz obedece los consejos del fantasma y entran los músicos para festejar el compromiso. Cantan y bailan junto al fantasma Lobón.¹¹³

¹¹² Cf. Luis Quiñones de Benavente. *Los muertos vivos*, en *Burlas, veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos en Madrid* por Francisco García, 1645, folios 225v-233r. Digitalizado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-muertos-vivos-entremes-famoso--0/html/ffaa2822-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

¹¹³ Francisco de Quevedo. *Entremés del marido fantasma*. Celsa Carmen García Valdés, Ignacio Arellano Ayuso (eds.). Edición digital a partir de *La Perinola: revista de investigación quevediana*. Nº 1, 1997. En Biblioteca

En este entremés cabe resaltar una de las cualidades que los fantasmas poseen: advertirnos en sueños las cosas infortunadas que nos podrían suceder si hacemos o no algo. Así, Lobón le avisó a Muñoz sobre los peligros que atrae la parentela de la novia. Además, lo siguió aconsejando para que finalmente obtuviera un matrimonio muy provechoso, pues no tenía que preocuparse por la suegra «endemoniada», ni por su mujer, la cual en poco tiempo moriría y esto lo haría rico. Es notable la importancia monetaria de la vida que ya estaba tan introducida en el siglo XVII y que regirá muchos de los aspectos de la vida diaria.

Luego de revisar estos entremeses sobre fantasmas, queda claro que hay algunos elementos que son muy propios de las representaciones de espíritus en el tablado, como la mortaja, el candelero y, en ocasiones, la aparición de demonios. Por lo demás, hay una clara burla hacia estos temas, pues se manejan con mucha incredulidad. Básicamente, los fantasmas en realidad nunca están muertos y sólo son el producto de un engaño, ya sea hacia ellos o hacia otras personas. Las características del fantasma lo hacen ideal para llevar a cabo burlas, para aconsejar de forma graciosa y para espantar risiblemente.

Los entremeses de brujas no tuvieron el mismo auge que los de fantasmas. Los únicos tres que pude rastrear no fueron escritos ni representados durante el siglo XVI, dos de ellos pertenecen a la segunda mitad del siglo XVII —*Entremés famoso de las brujas* (1654) y *Las brujas fingidas y berza en boca* (segunda mitad del siglo XVII)— y el tercero pertenece al siglo XVIII —*Entremés de las brujas* (1742)—. No es objeto de esta tesis indagar la razón del por qué los entremeses de brujas no fueron populares en el siglo XVI y en la primera mitad del XVII, además de que las fechas de publicación de éstos son posteriores incluso a la muerte de Rueda y de Cervantes, por lo que no ahondaré en estas representaciones.

Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-entremes-el-marido-pantasma-de-quevedo-0/>. Págs. 41-70.

2.3 Análisis de la burla supersticiosa en *La carátula* y en *La cueva de Salamanca*

Tanto *La carátula* de Lope de Rueda como *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes retoman el motivo de la superstición, pero desde una perspectiva de incredulidad ante los hechos fantasmagóricos y demonológicos que se presentan, respectivamente. De esta manera, buscaré vincular y establecer la influencia que tuvo Lope de Rueda sobre Cervantes en este tema. Creo conveniente hacer una división de acuerdo con las escenas más importantes o los momentos más significativos para abordar de mejor manera ambas obras.

En el caso de *La carátula*, encuentro cuatro momentos importantes:

1. Encuentro con la máscara
2. Salzedo urde la burla
3. Cambio de ropas e inicio de la burla
4. Burla descubierta

Para *La cueva de Salamanca*, la acción se divide en cuatro momentos importantes:

1. Llanto de Leonarda y partida de Pancracio
2. Entrada del estudiante
3. Llegada de los amantes
4. El estudiante urde la burla y se ejecuta

Al principio de *La carátula* se lee la introducción de los personajes que aparecerán en el tablado, se menciona que son tres; sin embargo, sólo hay dos personas —Alameda y Salzedo—. González Ollé en la nota uno explica que se debe a que uno de los personajes, el amo, se disfrazará del fantasma de Diego Sánchez y esto lo convierte en el tercer personaje.¹¹⁴ Se esboza desde el principio la importancia que tiene para el paso el espíritu en el tablado. Además, es un indicativo del misterio con el que se manejará el tema fantasmagórico desde la recepción, pues el autor oculta a los espectadores (y lectores, en nuestro caso) el fantasma que más adelante hará su aparición.

¹¹⁴ Cf. Lope de Rueda. *La carátula* en *Pasos*. Fernando González Ollé y Vicente Tusón (ed.). Decimoquinta edición. Madrid: Cátedra, 2018. Pág. 119.

En el momento uno, «Encuentro con la máscara», el bobo halla una carátula, algo desconocido para él, pues piensa que es cosa de gran valor y le cuenta a Salzedo (su amo) quien cree que se trata de un tesoro y busca aliarse con el simple, mas éste lo rechaza. La cuestión mágica se introduce en el entremés, pues, según la nota once del texto, las búsquedas de estas fortunas se desarrollaban de manera «más o menos mágica»,¹¹⁵ así que la carátula es un objeto fantástico desde el principio, tanto por la ambición del amo, como por el engaño de que será víctima el bobo. Cuando Alameda le revela a Salzedo que se trata de una máscara sin ningún valor, el amo se decepciona, pero piensa en una forma de burlar a su sirviente.

La cuestión monetaria está presente desde el principio, pues el bobo piensa que esta carátula lo sacará de su pobreza y, una vez que se la muestra a su amo, comenta que la venderá por «veinte y cinco maravedís», aunque vacila, pues no sabe si la empeñará o la venderá. También la ambición de Salzedo es notable. Dicha actitud monetaria continuará representándose durante todo el paso. Esto no es gratuito, pues, desde finales del siglo XV comienza un proceso de monetarización en España que provoca que el dinero ocupe los pensamientos de todos sus habitantes, no sólo de la realeza y de la nobleza, sino también de los plebeyos. A propósito, Manuel Fernández Álvarez argumenta:

Una sociedad renacentista que, a su vez, tiene un soporte económico de corte capitalista. Es, por supuesto, un incipiente capitalismo, entendiéndose por tal no solo la relativa importancia de la acumulación de capitales, sino y sobre todo el nuevo concepto del valor circunstancial y variable de la mercancía, no encadenada al *justum pretium* exigido por los moralistas medievales, sino en relación con el libre juego de la oferta y la demanda, cuyas leyes obedecen a principios económicos y no éticos.¹¹⁶

En el momento dos, «Salzedo urde la burla», el bobo está muy esperanzado con su hallazgo y su amo le rompe las ilusiones: «Hermano Alameda, no sé qué te diga, sino que

¹¹⁵ *Ibidem*. Pág. 122.

¹¹⁶ Manuel Fernández Álvarez. *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Casc (editor digital). Epublibre: 2002. Pág. 15.

fuera mejor que se te cayeran las pestañas de los ojos antes que te aconteciera una desdicha tan grande.»¹¹⁷ Alameda se desilusiona cuando su amo le informa la realidad de la carátula: «Dime, Alameda, ¿no tienes noticia del santero que desollaron los ladrones la cara por roballo, Diego Sánchez? [...] Sí, Diego Sánchez. No me puedes negar que no sea éste.»¹¹⁸

Ante tal información, el bobo se asusta y reacciona de forma supersticiosa: todo lo bueno o lo malo que nos pueda ocurrir, viene directamente de Dios. Alameda le reclama que no haya puesto en su camino unas árguenas — las alforjas en donde los misioneros llevan el dinero de las limosnas, según la nota veinte—, sino una cara desollada, por lo que se cumple con la idea del Dios todopoderoso capaz de causar el bien o el mal a los creyentes. De nueva cuenta está presente la monetarización de la época, pues el bobo ve como un bien el dinero.

Alameda toma con veracidad esta mentira por la credulidad propia del personaje y que aquí se encuentra esbozada en la creencia de lo sobrenatural. Canet explica: «otro de los inagotables rasgos cómicos de este personaje [el bobo] es su credulidad. [...] Esta candidez le llevará al simple no sólo a creer maravillas, sino en supercherías, fantasmas y ánimas, o peor aún, la ignorancia total y la credulidad producirán la clásica aparición del marido “cornudo y contento”.»¹¹⁹ Por eso Salzedo puede burlarlo, porque la ingenuidad de Alameda permitirá que caiga en el engaño y también será ésta la razón por la que acepte la solución tan extraña que su amo le propone: hacerse santero como el difunto Diego Sánchez lo era.

Para Julio Vélez-Sainz, que Alameda crea en la mentira de su amo responde a un juego metateatral muy propio de las obras ruedistas. Este artificio se relaciona con el carnaval que

Se ve también reflejado en el paso de “La carátula”, en el cual el simple Alameda no sabe diferenciar entre realidad y ficción, por lo que el villano Salzedo le engaña y le hace creer que la carátula que ha encontrado es realmente la cara de un ermitaño muerto por dos ladrones. Aunque

¹¹⁷ *Pasos. Op. Cit.* Pág. 123.

¹¹⁸ *Ibidem.* Pág. 124.

¹¹⁹ *Canet. Op. Cit.* Pág. 461.

no sabe muy bien lo que es, el simple apunta que la máscara es un “diabro de hilosomía”, es decir, confunde la máscara con una “fisonomía”: la lectura de los ragos de una cara; o sea, en la mente del gracioso la máscara equivale a una cara de verdad.¹²⁰

A pesar de que Salzedo urde la artimaña, Alameda pone de su parte, ya que, el simple se culpa del asesinato del santero: «¿Y por dicha, señor, soy yo agora el delincuente?»¹²¹ Esta conclusión a la que llega el bobo provoca que la burla continúe, pues, al asumirse como el matador de Diego Sánchez, da pie a que Salzedo siga mintiéndole al sugerirle la manera extraña con la que puede zafarse de problemas con la ley, pues ya se está buscando al asesino.

Aunque Alameda está en un problema, no deja de pensar en la cuestión monetaria, pues pregunta cuánto dinero tiene que pagar por la tablilla y por la campanilla que todo santero trae consigo. Éstas son las insignias que las personas del oficio tenían para pedir limosna. El amo le responde que el pregonero de la villa tiene esos objetos —los cuales pertenecen al santero difunto— y se los puede comprar. No existía un control para emitir estos permisos, lo que provocaba que cualquiera pudiera hacerse pasar por santero y vivir de las limosnas.

Una condición más que agrega el amo a la burla es que existe la posibilidad de que Diego Sánchez regrese de la muerte y se le aparezca a Alameda. Este pasaje es la clave de este estudio, pues nos encontramos con la burla supersticiosa, ya que se condiciona al bobo a vivir con miedo al creer en el engaño del posible regreso del fantasma para culparlo de su muerte, reclamarle el que haya tomado sus ropas y sus insignias y lo haya remplazado. Para Miguel García-Bermejo Giner, Alameda percibe el cambio de hábito como la salvación, ya que así se podrá librar de la justicia terrenal;¹²² sin embargo, ésta salvación de la horca se

¹²⁰ Julio Vélez-Sainz. «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda» en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*. Nº 5, 2011. Pág. 22.

¹²¹ *Pasos. Op. Cit.* Pág. 125.

¹²² Cf. Miguel García-Bermejo Giner. «De juego dramático a recurso para la crisis: máscaras y cambios de identidad en los *Pasos* de Lope de Rueda» en *Actas del Coloquio Internacional “Estrategias picarescas en tiempos de crisis*. Trier Universität, 2016. Pág. 31.

combina con la condena «espiritual», pues el fantasma de Diego Sánchez ahora lo perseguirá para castigarlo por haberse puesto sus ropas y por haber usurpado su trabajo; por lo que el disfraz se transforma en salvación y condena al mismo tiempo.

Salzedo habla al público para descubrir la siguiente parte de su burla. Vemos la sábana como el elemento para representar al fantasma:

Agora menester será, pues le he hecho encreyente a este animalazo qu' esta carátula es el rostro de Diego Sánchez, de hazelle una burla sobr' ella. Y es que yo me quiero ir a apañar con una sábana lo mejor y más artificiosamente que pueda, y le saldré al encuentro, fingiendo que soy el espíritu de Diego Sánchez. Y veréis qué burla tan concertada será ésta.¹²³

En el momento tres, «Cambio de ropas e incio de la burla», nos enfrentamos a la burla ejecutada, pues aparece en escena Alameda, disfrazado de santero, con una lumbre en la mano y su campanilla. Va pidiendo dinero para «la lámpara del aceite» y también se queja de la suerte que ha adquirido, pues al desarrollar el oficio que profesa, sólo se puede alimentar con mendrugos de pan. El bobo continúa siendo pobre y ahora está peor que cuando era sirviente. Las quejas del simple siguen y demuestra que no se le ha olvidado su maleficio, pues cada vez que escucha que un mosquito está volando, no puede evitar pensar que el espíritu de Diego Sánchez ya viene por él. El bobo también reincide en la superstición sobre Dios como el único que castiga y que también levanta las penas.

En este monólogo se encontraba, cuando escucha que alguien lo llama por su nombre. Exclama un «ay» pero más parece que sea por sorpresa que por miedo, pues inmediatamente pide dinero para la «lámpara del aceite». Es claro que Alameda sigue pensando en la cuestión pecunaria a pesar de los pesares. Nadie le responde la petición y sólo se escucha una vez más que lo llaman. Esto alerta al bobo y cae en la cuenta de que finalmente se ha encontrado con el espíritu de Diego Sánchez, sobre todo por el lugar en donde está pidiendo dinero: la mitad

¹²³ *Pasos. Op. Cit.* Págs. 127-128.

de un monte. Alameda es tan simple que, en lugar de dirigirse a una ciudad o a un pueblo, donde hay personas, para llevar a cabo sus menesterosos trabajos, se dirige a la soledad del monte; esto no sólo provoca risa, sino que también ayuda a que el paso se desarrolle bajo la línea de lo sobrenatural, pues resulta más terrorífico que un fantasma se aparezca en medio del monte a que lo haga en una bulliciosa población.

Lo sobrenatural tiene poca importancia para Alameda, pues sólo hace una oración rápida: «El Espíritu Santo consolador sea conmigo y contigo, amén»¹²⁴ y luego continúa con sus pensamientos pecunarios. Discurre que seguramente se trata de alguien que le quiere dar limosna. Esta situación es descrita por Sydney Ruffner como parte de la comicidad inherente en el bobo, pues el tema fantasmagórico no es tomado en serio:

In *El deleitoso* (Paso segundo, *La carátula*), Salcedo amo, is off stage when he calls Alameda, simple. Alameda disguised as a hermit, has been telling the audience about the hard lot of the hermit. He has a lamp with him for which he beg oil from the audience. When he hears his master call him, he remains on stage, making comical remarks about the fact.¹²⁵

Estos «comical remarks» corresponden al rezo rápido que ya he señalado y a la frase «¡Dios sea conmigo!», cuando el mismo bobo refiere al hecho de que se encuentra en mitad del bosque y nada bueno puede llamarlo en un lugar como ese, al menos no un vivo: también esta cita demuestra que Alameda está plenamente consciente de quién lo llama, por eso realiza los «comical remarks».

El dinero continúa inundando el pensamiento de Alameda y manchando el efecto terrorífico que debería tener la escena del enfrentamiento con el espectro que lo persigue, pues el «fantasma» lo llama por tercera vez y, en lugar de asustarse, el simple se enoja pues

¹²⁴ *Ibidem*. Pg. 130.

¹²⁵ Ruffner. *Op. Cit.* Pág. 79. [En *El deleitoso* (paso segundo, *La carátula*), *Salcedo amo*, está fuera del escenario cuando llama a Alameda, simple. Alameda, disfrazado como ermitaño, ha estado contando a la audiencia el arduo trabajo de ermitaño. Él lleva una lámpara por la cual pide aceite a la audiencia. Cuando él es cucha que su amo lo llama, permanece sobre el escenario, haciendo comentarios cómicos sobre el hecho. La traducción es mía].

piensa que seguramente esta persona sólo lo está nombrando una y otra vez para luego darle una insignificante moneda. Dichas acciones terminan por matar lo terrorífico y provocar la risa en el lector/espectador. Esto será una constante en el paso, como veremos a continuación, cuando la burla del bobo hacia el «fantasma» se vuelva incluso descarada.

Finalmente, aparece en escena el espíritu de Diego Sánchez; sin embargo, y a pesar de que podemos pensar que el momento cumbre del susto está a punto de ocurrir, Lope de Rueda nos deleita con un giro en la historia por el cual es Salzedo quien termina burlado: cuando éste se está presentando al bobo por medio de adivinanzas, es evidente que Alameda ya sabe que se trata del espíritu de Diego Sánchez, pero finge que no se ha dado cuenta de nada y hace escarnio de él:

Salzedo.— ¡Alonso de Alameda!

Alameda.— ¿Alonso y todo? Ya me saben el nombre de pila. No es por bien esto. Quiero preguntar que quién es, con dolor de mi corazón. ¿Quién sois?

Salzedo.— ¿No me conoces en la boz?

Alameda.— ¿Yo en la boz? Ni aún querría... No's conozco, si no's viesse la cara.¹²⁶

Es imposible que Diego Sánchez le muestre la cara a Alameda para identificarse, pues está desollado de esta parte del cuerpo; lo sabe perfectamente el simple, por lo que resulta cómico y también revelador. El bobo ya no es tan tonto, dado que está burlando al supuesto fantasma; esta situación se repetirá a partir de este momento.

Con respecto al disfraz que se ha puesto Salzedo, no sólo responde a la acción sobrenatural que quiere llevar a cabo, sino también a la idea sobre ataviarse en el teatro cómico. Antes de que Lope de Rueda u otros exponentes del teatro breve lo utilizaran como una forma predilecta para la representación de situaciones cómicas, ya se había tratado en *El cortesano* con un matiz de libertad para los nobles:

¹²⁶ *Pasos. Op. Cit.* Pág. 130.

Pero en público ha de ser más recogido [el noble], sino cuando fuere máscara, que entonces puede andar más suelto, aunque le conozcan, y aún ésta es la mejor manera de todas para mostrarse en las fiestas con armas y sin ellas; porque el ir máscara trae consigo una cierta libertad, con la cual, demas de muchas otras cosas, puede el hombre tomar la figura de aquello en que se siente más hábil, y ser diligente y ataviado para la principal intinción de la cosa en que se quiere mostrar, y en cierta manera descuidado para lo que no importa, lo cual suele dar estraña gracia comúnmente en todo, como si un mancebo se vistiese en hábito de viejo, pero suelto, sin embarazo, porque pudiese mostrar su soltura y ligereza, y un caballero en forma de pastor o de villano, mas con buen caballo, y él tan bien vestido y aderezado cuanto lo sufriese aquella invención que trae.¹²⁷

Castiglione aconseja al noble que el disfraz es una manera fácil de tomar acciones diferentes a las que normalmente está acostumbrado. Con este atavío, el noble es libre de hacer lo que desee, pues ahora se encuentra representando a otra persona. Esta cuestión es retomada por el carnaval, tal y como lo señala Bajtín: «en este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto de ser él mismo: se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse (por medio de los disfraces y máscaras)».¹²⁸ Para el carnaval, el disfraz resulta de suma importancia, pues responde a la idea de renovación, de cambio. Cuando Bajtín asegura que en el Todo el cuerpo individual cesa, entonces, en el carnaval, las personas pierden su personalidad para tomar la de otro y se convierten cómicamente en aquello que en realidad no son, pero que en ese momento pueden representar; se relaciona con Castiglione, pues el noble deja atrás su forma de ser y toma el hábito que quiera para entrar en el papel.

Pero la cuestión del disfraz no es cosa fortuita en Lope de Rueda. Según Ruffner, éste es un recurso muy utilizado por el sevillano no sólo en los pasos, sino también en las comedias: «Disguise is a device used frequently and effectively by Rueda, sometimes for the purpose of high comedy, sometimes as a plot device, and still other times as a stage trick.»¹²⁹

Esto responde a las distintas finalidades que el sevillano imprime en sus obras: será un motivo

¹²⁷ Castiglione. *Op. Cit.* Págs. 169-170.

¹²⁸ Bajtín. *Op. Cit.* Pág. 229.

¹²⁹ Ruffner. *Op. Cit.* Pág. 80. [*El disfraz es un recurso usado frecuente y efectivamente por Rueda, a veces con propósito de la comedia alta, a veces como un motivo en la trama, y aún en otras ocasiones como un truco escénico.* La traducción es mía.]

que desencadene o que desarrolle la trama en las comedias; y para los pasos, el disfraz resultará una broma o burla. En el caso de *La carátula*, su uso es el de la broma; no obstante, esto también da continuidad a la trama y genera otras acciones, como la burla del bobo hacia el fantasma o el intento de continuar la burla por parte de Salzedo.

Posteriormente, el fantasma fingido continúa fomentando el reconocimiento, pero, al ver que el bobo «no lo recuerda» debido a su «idiotez», decide mostrarse, con la sábana puesta. Es en este punto cuando Alameda ya no puede disimular que no sabe de quién se trata, porque incluso Salzedo ya ha mencionado el nombre de Diego Sánchez, pero, aún así, continúa fingiendo desconocer quién era el que le hablaba. Una vez que el «fantasma» se ha mostrado ante sus ojos, no le queda otra que continuar el engaño de Salzedo, al tiempo que también se burla de su burlador:

Salzedo.— ¿Conósceme agora?

Alameda.— ¡Ta... ta... ta..., sí, señor! ¡Ta... ta... ta..., ya le conozco!

Salzedo.— ¿Quién soy yo?

Alameda.— Si no m'engaña, sois el santero que le dessollaron la cara por roballé.

Salzedo.— Sí soy.

Alameda.— Pluguiera a Dios que nunca lo fuéades. ¿Y no tenéis cara?¹³⁰

Se revelan dos cuestiones: primero, el espíritu se muestra ante Alameda, éste se hace el sorprendido y asegura que ya reconoce a quien tiene enfrente. El bobo no cree en las mentiras de Salzedo, pues anteriormente había recordado a Diego Sánchez, sobre todo cuando le informa que se mostrará ante él y Alameda exclama «¡El desollado es, el desollado es!» Por eso es ridículo e innecesario que el espíritu pregunte «¿Reconósceme agora?», ya que obviamente lo ha hecho Alameda; pero, éste sigue la burla e indica que ahora lo conoce.

Más risible resulta que Salzedo vuelva a preguntar «¿Quién soy?», a lo que Alameda contesta con ingenio que debe ser el santero a quien le desollaron la cara. Esto es una clara

¹³⁰ *Pasos. Op. Cit.* Págs. 131-132.

burla al burlador —la risa pasiva de Pinciano—, pues desde el principio Alameda sabe que se trata de «Diego Sánchez», así que todo el diálogo de reconocimiento (incluso desde antes de mostrarse el fantasma) es innecesario y risible. También es evidente que Alameda sólo le sigue el juego y finge su estupidez, puesto que reiteradamente Salzedo se ha mostrado como el espíritu y aún así pareciera que el bobo no comprende la situación.

Lo segundo que quiero demostrar con este pasaje, es la befa que ya ha comenzado el bobo contra su amo, pues se burla abiertamente de él jugando su rol de simple. Esto se nota claramente cuando el nuevo santero pregunta «¿Y no tenéis cara?», lo cual es obvio: para este momento, el simple ya sabe que el santero Diego Sánchez está desollado. Es precisamente esta información la que desencadenó todas las acciones del paso.

Luego, Alameda comienza a conversar tranquilamente con Diego Sánchez, como si fuera un vivo. Le hace una pregunta con la que continúa el ambiente de mofa hacia su burlador y que se relaciona con el entremés de Cervantes: le cuestiona qué comen en el más allá. «Diego Sánchez» contesta que lechugas cocidas y raíces de malvas, alimentos que, según el editor, sirven para ablandar el vientre, información que genera un chiste y que escarnea Alameda al señalar que seguramente en el más allá debe haber muchos purgados. El momento tres finaliza cuando el fantasma le reitera al vivo que lo acompañe al panteón. Esta petición ya la había hecho con anterioridad y el bobo la había captado perfectamente, según lo que revela cuando habla al público, pero finge no comprender.

El cuarto y último punto, «Burla descubierta», inicia cuando el espíritu le indica al bobo que debe realizar más acciones para quedar libre de su presencia:

Salzedo.— ... y es menester que al punto de la media noche vais al arroyo y saquéis mi cuerpo y le llevéis al cimiterio de Sant Gil, qu'está al cabo de la villa, y allí junto digáis a grandes bozes: ¡Diego Sánchez!
[...]

Alameda.— Pues, señor Diego Sánchez, ¿no será mejor que vaya a casa por un borrico en que vaya cavallero su cuerpo?

Salzedo.— Sí, aguija presto.

Alameda.— Luego torno.

Salzedo.— Andá, que aquí os aguardo.

Alameda.— Dígame, señor Diego Sánchez, ¿cuánto hay de aquí al día del juicio?

Salzedo.— Dios lo sabe.

Alameda.— (Pues hasta que lo sepáis vos, podéis aguardar.)¹³¹

Salzedo aún cree que tiene el poder en esta burla y no se ha percatado de que Alameda no cree en sus mentiras. Ha perdido el control de la burla e incluso resulta burdo lo que le pide al simple. El bobo lanza su contrataque y, en un aparte le dice al público que ahí dejará al fantasma esperando y su burlador quedará burlado. De hecho, hace escarnio una vez más del «espíritu» cuando le pide que no coma hasta que regrese. En este momento «Diego Sánchez» se entera de que el bobo ya no cree en el engaño y de que lo está burlando; entonces, comienza a perseguirlo por todo el tablado. Alameda da grandes voces y así finaliza el paso.

Ruffner, a propósito del tema fantasmagórico en el paso, afirma que «in some instances Rueda uses the supernatural with serious rather than comic intent.»¹³² No estoy de acuerdo, pues es claro que el tema de fantasmas ha sido usado como burla y no como tema serio. Además, como ya apunté, Alameda constantemente befa al fantasma. Lo único serio sobre este tema se manejó con una finalidad puramente engañosa y sólo ocurrió al principio como parte de la actuación de Salzedo para burlar al bobo; además, Alameda en varios momentos se encarga de romper con el ambiente sobrenatural de la obra, no sólo haciendo escarnio del supuesto desollado, sino al preocuparse más por el dinero que por el fantasma.

Lope de Rueda toma lo sobrenatural, que es serio, y lo ridiculiza en su paso de tal manera que pierde toda formalidad. Incluso para Alameda causa mayor preocupación la

¹³¹ *Ibíd.*, pg. 134.

¹³² Ruffner. *Op. Cit.* Pág. 61. [*En algunas ocasiones Rueda usa lo sobrenatural con una intención seria más que cómica. La traducción es mía.*]

cuestión monetaria que ver un fantasma, ya que el hecho pecunario es lo que siempre ronda por su cabeza y no la venganza del espíritu de Diego Sánchez. De esta forma, Rueda no sólo hace escarnio de las creencias supersticiosas de la época, sino que también se dedica a mencionar constantemente cuál es la preocupación real de las personas en su época: el dinero.

Además, es posible que el bobo en un principio no haya creído la burla de su amo, pero haya aceptado ser un santero porque el trabajo consistía en pedir dinero. Tal vez el simple creyó que obtendría un mayor ingreso que con su trabajo actual; no obstante, una vez que comenzó a desarrollar la actividad, se dio cuenta de que no era redituable como él creía.

Un aspecto importante a resaltar sobre este paso es la metateatralidad y su relación con los espectadores del momento, la cual se ve inmersa en toda la obra y explicará los espacios en que se encuentra *La carátula*: de acuerdo con Julio Vélez-Sainz, existen tres espacios distintos en que se desarrolla la obra, los cuales son: *a)* realidad de la ficción (la trama), *b)* ficcionalidad manifiesta de los personajes carnalescos, y *c)* *mundus significantis* del carnaval. En el primer caso, el espectador comprende que se trata de ficción; en el segundo, ocurren las deformaciones o interpretaciones del bobo; y, el tercero, corresponde al código carnalesco que entienden tanto los actores como el público, dado que ambos participan en el carnaval.¹³³ De esta manera, este paso es un guiño constante a los conocimientos sobrenaturales que ya saben los espectadores y que les permiten reír la burla supersticiosa.

Para concluir con este análisis, recalco que la estupidez de Alameda es evidente, pero no en todos los aspectos, pues para cuestiones pecunarias no es nada tonto, de hecho, para esto se vuelve tan hábil al punto de convertirse en burlador y dejar de sentir miedo por lo sobrenatural. Alameda es bobo en todo, menos en el dinero.

¹³³ Cf. Vélez-Sainz. *Op. Cit.* Pág. 22.

La cueva de Salamanca resulta igual de interesante que *La carátula*, aunque con algunas mejoras al motivo supersticioso. Divido esta obra menor en cinco puntos, de los cuales, el primero, «Llanto de Leonarda y partida de Pancracio», inicia con el marido saliendo de su casa hacia la boda de su hermana. En un principio, su mujer sufre de forma exagerada su ida, por lo que se puede sospechar que hay algo extraño en ese llanto. ¿Es una cuestión hipócrita, fuera de toda sinceridad? Porque no es posible un dolor tan desmesurado al grado de caer desmayada sólo por la partida del marido a la boda de su hermana. Gracias a este hecho, ocurre un motivo de anticipación, pues cuando Leonarda pierde el conocimiento, Pancracio aprovecha para decir unas palabras a su mujer con la finalidad de que ésta despierte de su letargo; una muestra y antelación del aspecto sobrenatural del entremés, pues Pancracio se presenta como un hombre supersticioso, de acuerdo con la nota cuatro de esta edición.¹³⁴

Antes de que Pancracio salga de su casa, hay un diálogo de Cristinica, la criada, en el que le revela de forma velada al bobo cornudo lo que ocurrirá en esa casa: «Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera a que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuestra merced le ha de hacer.»¹³⁵ Evidentemente la criadita habla de los cuernos que Leonarda le pondrá a su marido, aunque las palabras parezcan inocentes y una forma amable de consolar a su señor para que vaya tranquilo a la boda de su hermana.

Las sospechas de la hipocresía de Leonarda se confirman una vez que Pancracio sale de la casa y tanto ella como Cristina comienzan a insultar al hombre y a alabar que se fuera, pues esto será motivo de un gran festín, tanto alimenticio como sexual, ya que han citado a sus amantes, un sacristán y un barbero, para refocilarse. El sacristán envió una canasta con diferentes manjares, pues en los entremeses no sólo es un buen amante, sino también un

¹³⁴ Cf. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 238.

¹³⁵ *Ibidem.* Pág. 238.

glotón: «el Sacristán demuestra siempre una cultura por encima del resto de los personajes: habla latín macarrónico, es amigo de la buena mesa y su presencia sirve a veces para parodiar los oficios religiosos, manifestándose él como un fogoso amator.»¹³⁶

El segundo momento, «Entrada del estudiante», inicia cuando el muchacho toca a la puerta de la casa de Leonarda y, sin esperar una respuesta, entra, lo que provoca la molestia de las mujeres. El estudiante se presenta como pobre y, la información más importante, salamantino. Pide caridad, pues no tiene absolutamente nada. Ruega que lo dejen pasar la noche ahí, aunque su cama sea un establo o el suelo. Como el tracista que es, cuenta una historia triste a las mujeres para convencerlas: les dice que iba a Roma, pero en el camino su tío murió, entonces decide volver a su hogar pero unos bandoleros lo asaltan en Cataluña y, sin una blanca, fue a dar a esas «santas puertas» —una ironía de Cervantes—. Es un tracista porque, como se verá más adelante, es un excelente timador y así consigue el bienestar propio, por lo que la triste historia seguramente es una falacia *ad misericordiam* para tocar los sentimientos de Leonarda y de Cristina y así comer gratis y tener una cama donde dormir.

Finalmente lo aceptan, pero le advierten que no puede decir absolutamente nada de lo que escuche o vea en la casa. El muchacho jura que así será. El tema sobrenatural se va introduciendo poco a poco, pues, aunque ya Pancraccio lo había referido anteriormente, en este punto comienza a tomar fuerza, pues Cristina le advierte lo que ocurrirá en esa casa pero hace uso de un lenguaje fabuloso para su insinuación y le dice que «verá misterios y cenará maravillas».¹³⁷ Lo mágico se desatará en esas «santas puertas» con la llegada del salamantino —especie de brujo—.

¹³⁶ Javier Huerta Calvo. «Cómico y femenino bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro», en *Criticón*. Nº 24. Pág. 24.

¹³⁷ *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 243.

El momento tres, «Llegada de los amantes», inicia con el arribo del sacristán Reponce y del barbero maese Nicolás. De inmediato, el primero hace uso de la grandilocuencia con la que quiere diferenciarse de los demás, pues llama a las mujeres automedones de sus gustos (de él y del barbero), luces de sus tinieblas y recíprocas voluntades que sirven de basas y columnas a la amorosa fábrica de sus deseos.¹³⁸ Esto provoca la molestia de los presentes, pues nadie comprendió lo que dijo y así lo expresa Leonarda e informa que eso es lo que le enfada de él, que no habla a lo «moderno». Esta forma particular que tiene el sacristán de expresarse, se confirma con la cita anterior de Huerta Calvo, en la que se apunta que este personaje habla latín macarrónico, cuestión que Reponce también hará más adelante. Luego de una pequeña discusión sobre lenguaje llano y adornado, los amantes conocen al estudiante y a su ingenio, pues el joven sale de la cocina diciendo que hay mucho trabajo por hacer. Este pasaje es importante por dos razones, primero porque inicia un conflicto entre el muchacho y el sacristán y segundo porque la palabra «pelar» se encuentra en doble sentido.

Sobre el primer punto, el estudiante siente aversión hacia el sacristán por el mal trato que le da, ya que se niega a tenerlo ahí y le ofrece un dinero para que de inmediato salga de la propiedad —esto también se debe a que, como el mismo Reponce dirá al final del punto tres, lo ve como competencia, ya que seguramente el estudiante sabe más latín que él—. El muchacho se defiende diciendo que ha sido invitado por la «doncella». A todo esto, maese Nicolás hace un comentario que también sirve como motivo de anticipación: «Éste más parece rufián que pobre; talle tiene de alzarse con toda la casa».¹³⁹ Desde este momento se advierte que el estudiante será el desencadenador y director de las burlas, en las que obligará a todos a participar de forma activa.

¹³⁸ Cf. *Ibidem*. Pág. 243.

¹³⁹ *Ibidem*. Pág. 245.

El segundo punto tiene que ver, con la palabra «pelar», la cual se encuentra en doble sentido y hace referencia al lenguaje erótico de los entremeses, de acuerdo con el estudio de Huerta Calvo;¹⁴⁰ así, el estudiante es plenamente consciente de lo que ocurrirá en esa casa y, al escuchar que han llegado los amantes, sale para hacer escarnio de la situación, usando el doble sentido de esa palabra para señalar que los capones todavía tienen plumas y el acto sexual que se llevará a cabo luego de la cena.

Luego de esto hay un diálogo entre Pancracio y su compadre; sin embargo, no abordaré este parlamento, porque no contiene elementos analizables para la burla supersticiosa, que es lo que aquí me atañe. Mientras tanto, en casa de Leonarda, todos están ya comenzando el convite: el sacristán y el barbero tocan sus guitarras mientras el primero canta; también aparecen las mujeres y el estudiante. La ridiculización del sacristán da rienda suelta en este punto, ya que aparece con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, mientras baila al son de la guitarra y hace cabriolas cuando recita «¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!»¹⁴¹

En esta alegría se encontraban, cuando Pancracio llega a su casa y da voces para que le abran. Como encuentra que la puerta está atrancada, exclama que deben ser los recatos de su mujer, cuestión que continúa siendo risible: Leonarda cerró la puerta para refocilarse con su amante. Al escuchar la voz de su marido, la mujer de inmediato se asusta y lo único que se le ocurre es mandar a los tres hombres a la carbonera para ocultarse; esto también es un motivo de anticipación, pues los amantes se llenarán de la negrura del carbón, lo que los hará parecer demonios recién salidos del infierno cuando el estudiante urda su plan. Sólo los amantes saldrán llenos de carbón, pues el salamantino se niega a seguir el mismo camino que los otros hombres e indica que él se irá al pajar pues prefiere parecer pobre que adúltero. Esta

¹⁴⁰ *Cómico y femenil bureo. Op. Cit.* Pág. 62.

¹⁴¹ *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 49.

cuestión resulta muy importante para la trama del entremés, ya que no sólo se marca la distinción que hay entre los amantes y el estudiante, sino que de esta forma el último podrá aparecer antes en escena y llevar a cabo la burla. Una vez que los amantes y el estudiante se han ocultado, la mujer deja entrar a su marido.

Pancracio comienza a explicar la razón por la que tuvo que volver antes de lo previsto, cuando se escucha al estudiante dando voces a causa de que se le ha caído encima toda la paja y se está ahogando. De inmediato Pancracio pregunta qué es eso, por lo que Leonarda se ve en la necesidad de explicar que ha metido en casa a ese muchacho por su infinita misericordia, pues se trata de un estudiante pobre y que ha caído en desgracia. Finalmente, el salamantino se presenta ante el cornudo, lo que provoca el inicio de la burla supersticiosa.

El cuarto momento, «El estudiante urde la burla y se ejecuta», inicia cuando el engaño comienza a formularse en la cabeza y en las acciones del estudiante: el muchacho se siente sumamente agraviado por el trato tan poco cortés que le han dado en esa casa, ya que no pudo cenar (pues en ese instante llegó Pancracio y todos corrieron a ocultarse junto con la canasta de comida) y tampoco pudo dormir porque toda la paja le cayó encima y se estaba ahogando; además, el sacristán lo había humillado a su llegada. El muchacho agrega que, si no tuviera miedo —de la justicia, como lo dirá más adelante—, cenaría mejor y tendría mejor cama. A esto responde Pancracio que nadie podría darle mejor cama ni mejor cena. El joven contesta que su habilidad le daría todos esos favores, sino fuera cuestión penada por la Inquisición. El cornudo, lleno de curiosidad, pregunta qué habilidad puede ser esa, tan peligrosa que incluso llamaría la atención del Santo Oficio. La réplica del chico inicia con la burla supersticiosa:

La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos; y aun quizá

no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa; pero no sé yo si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido.¹⁴²

El estudiante finalmente se presenta como un hechicero, pues conoce perfectamente las artes que se enseñan en la cueva de Salamanca. Amenaza con usar sus poderes, pero se detiene porque no sabe si las mujeres que están en la casa serán discretas ante los hechos herejes que ocurrirán ahí. Esta advertencia podría sonar normal para la época, pues se consideraba que la mujer era chismosa por excelencia, incapaz de guardar un secreto; sin embargo, la intención del salamantino no es dejar mal paradas a las mujeres, sino advertirles que deben entrar en el juego o quedarán descubiertas ante los ojos de Pancracio como las adúlteras que son.

En el marido, ya había apuntado su espíritu esotérico y el gusto por la magia, por lo que, ante el encuentro con un hechicero, no dejará pasar la oportunidad de presenciar hechos prodigiosos, así que alienta al muchacho a que muestre su magia. La respuesta del estudiante es fundamental para este estudio: «¿No se contentará vuestra merced con que le saque de aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuevas una canasta llena de cosas fiambres y comederas?»¹⁴³ Este diálogo abre las puertas a lo que ocurrirá en esa casa: el «brujo» hará aparecer al sacristán y al barbero como demonios y también hará que traigan con ellos la canasta de comida que no pudieron degustar antes de la llegada de Pancracio.

Lo alimenticio no sólo responde al apetito del muchacho —pues el estudiante siempre era representado con hambre—, sino que atañe al infierno, de acuerdo con Bajtín: «el infierno está desde el comienzo ligado al banquete. [...] todo allí está invertido, opuesto al mundo de los vivientes. Los grandes son destronados y los inferiores coronados.»¹⁴⁴ Posiblemente se deba al pecado de la gula y al placer de comer, relacionado con lo corporal, es decir, lo bajo.

¹⁴² *Ibidem*. Pág. 249.

¹⁴³ *Ibidem*. Pág. 250.

¹⁴⁴ Bajtín. *Op. Cit.* Pág. 346.

Minic-Vidovic asegura que «la importancia de la comida y la bebida era enorme durante el Carnaval, porque el cuerpo humano se concebía como una parte del gran cuerpo, el cual, para poder crecer y renovarse, necesitaba ser alimentado.»¹⁴⁵ Por lo tanto, el festín alimentario resulta importante y acertado en este entremés, pues no sólo esta comida aparece cuando las mujeres iban a solazarse con sus amantes sino también cuando los demonios serán conjurados, dos momentos de suma rebeldía a las reglas del momento: adulterio y herejía.

Pancracio está muy complacido pues finalmente se encontrará frente a frente con lo sobrenatural; no obstante, pone una condición para que los diablos aparezcan: que no sean figuras espantosas. Claramente está aquí presente un elemento del bobo que ya había apuntado en el paso de Rueda: el propio simple le hace más fáciles las burlas a su burlador. Cuando Pancracio pide que los diablos no aparezcan con formas horribles, da pie a que el estudiante justifique de mejor manera el que los demonios fingidos se presenten en forma de sacristán y de barbero. El salamantino agrega: «Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia y en la de un barbero su amigo.»¹⁴⁶ Este diálogo tiene la virtud de que se justifica la entrada del sacristán y del barbero que ellos conocen.

Cristina, metida en la burla por obligación, dice sinsentidos —posiblemente por el nerviosismo del momento vivido—, pues pregunta si los demonios que verán están bautizados a lo que responde con mucha sorna el salamantino que «dónde diablos se han visto diablos bautizados», mas luego agrega que quizá éstos lo estén. El estudiante continúa haciendo escarnio de los amantes, pues ambos deberían cumplir con las reglas de la Iglesia y no dejarse carcomer por el fuego de la lujuria, pero caen en el pecado a pesar de decirse cristianos. Denuncia de la doble moral.

¹⁴⁵ Minic-Vidovic. *Op. Cit.* Pág. 26.

¹⁴⁶ *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 250.

Una vez que todo está preparado, el estudiante lanza un conjuro para invocar demonios:

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
Hallastes amparo a vuestra desgracia,
Salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
Sacad la canasta de la fiambreira.
No me incitéis a que de otra manera
Más dura os conjure. Salid; ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
Tendrá mal suceso mi nueva quimera.¹⁴⁷

La supuesta fórmula mágica es una advertencia a los amantes para que queden a merced del salamantino, por eso inicia situándolos en el lugar donde todos, menos Pancraccio, saben que están los amantes: la carbonera. De esta forma, tanto el sacristán como el barbero sabrán que los interpelados son ellos. En el segundo verso, el estudiante se presenta como el salvador de los adúlteros, ya que les advierte que ha encontrado una forma de sacarlos de su desgracia. El tercer y cuarto versos son órdenes para que saquen la comida con la que los ocultaron, pues obviamente el salamantino desea cenar. Los últimos cuatro versos son una amenaza a los adúlteros: si se niegan a salir, el estudiante contará todo al esposo cornudo.

Al ver que los demonios no salen, el muchacho entra en la carbonera para traerlos. Es algo que pasa fuera de escena, pero seguramente el salamantino está conminando a los adúlteros a salir y continuar la burla. No hay otra opción. De esta manera, el barbero y el sacristán formarán parte del engaño por fuerza. De pronto, ante los ojos de las mujeres y del cornudo, aparecen el estudiante y dos demonios que no tienen forma horrible, tal y como lo pidió Pancraccio, sino la figura del sacristán de la parroquia y del barbero del lugar. Las mujeres entran en pánico, pero no pueden descubrirse, por lo que sólo les queda continuar con la burla y volverse tan supersticiosas como el señor de la casa:

LEONARDA. ¡Jesús! ¡Qué parecidos son los de la carga al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!

¹⁴⁷ *Ibidem*. Págs. 250-251.

CRISTINA. Mirá, señora, que donde hay demonios no se ha de decir Jesús.¹⁴⁸

Este diálogo es un ejemplo del conocimiento supersticioso popular de la época que estas mujeres tienen y también de su deseo por no ser descubiertas. Por un lado, lo que dice Leonarda expone su interés por hacer ver ante los ojos de su marido a los amantes como dos diablillos que, por su poder mágico, tienen la forma de unos hombres muy conocidos por ellos. Por otro lado, el diálogo de Cristina se encuentra muy apegado al mundo del aquelarre, pues no se debe mencionar ningún nombre santo durante el evento o todo desaparecerá. Así, la advertencia de la criadita hace juego con el mundo paranormal en que el autor nos ha metido por medio del estudianto. Todos se vuelven unos supersticiosos por distintas razones.

El temor y la sorpresa se olvidan por un momento, ya que Leonarda pide que le den de comer de esa canasta que los diablos traen, lo que provoca que inicie el convite. El estudiante, dueño por completo de la situación, señala que él primero probará el vino para saber si es bueno; así lo confirma y entonces le pregunta al sacristán si es de Esquivias, pero lo llama «señor sacridiablo» para interpelarlo. El joven está dando rienda suelta a su escarnio contra los adúlteros, ya que no hay manera de que ellos se defiendan sin ser descubiertos. El estudiante tiene todo el poder. En el siguiente diálogo, se nota por completo la ironía del salmantino y la adaptación que han tomado todos para encubrir su verdad:

SACRISTÁN. De Esquivias es, juro a...

ESTUDIANTE. Téngase, por vida suya, y no pase adelante. ¡Amiguito soy yo de diablos juradores! Demonico, demonico, aquí no venimos a hacer pecados mortales, sino a pasar una hora de pasatiempo, y a cenar, y irnos con Cristo.

CRISTINA. ¿Y éstos, han de cenar con nosotros?

PANCRACIO. Sí, que los diablos no comen.

BARBERO. Sí comen algunos, pero no todos, y nosotros somos de los que comen.

CRISTINA. ¡Ay, señores! Quédense acá los pobres diablos, pues han traído la cena; que sería poca cortesía dejarlos ir muertos de hambre, y parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien.

LEONARDA. Como no nos espanten, y si mi marido gusta, quédense en buen hora.

PANCRACIO. Queden, que quiero ver lo que nunca he visto.

¹⁴⁸ *Ibidem*. Pág. 251.

BARBERO. Nuestro señor pague a vuestras mercedes la buena obra, señores míos.

CRISTINA. ¡Ay, qué bien criados, qué corteses! Nunca medre yo, si todos los diablos son como éstos, si no han de ser mis amigos de aquí adelante.¹⁴⁹

La burla está en todo su esplendor y todos actúan su papel de la mejor forma posible (excepto Pancracio, pues él no actúa, él realmente cree que todo es genuino): por un lado, el estudiante continúa mofándose de la situación en la que ha metido a los cuatro amantes y los reprende cada vez que puede de sus malas acciones. Por otro lado, Cristina se dedica a seguir la burla, pero siempre en favor del sacristán y del barbero, ya que hace que éstos se queden a cenar y los llena de alabanzas y buenos tratos, situación que resulta por demás risible, contradictoria y ridícula, dado que ¿cómo es posible la existencia de demonios que son «honrados», «hombres de bien», «bien criados» y «corteses»?

Otra gran actriz en esta burla es Leonarda, quien finge ser una esposa recatada y sumisa, que primero debe pedir permiso a su marido antes de realizar cualquier acción y así lo demuestra cuando primero «le da su lugar» a Pancracio para que acepte o no que los diablos se queden a cenar. El sacristán y el barbero toman plenamente el papel de demonios, aunque maese Nicolás demuestra mayor habilidad y soltura en la actuación. Reponce, en un principio, parece tímido e incluso ya no continúa hablando luego del regaño del estudiante; no obstante, al ver la desenvoltura de su compañero, se anima y hasta comienza a cantar unas alabanzas a la cueva de Salamanca al son de la guitarra. La última estrofa es la que interesa para este estudio: el sacristán advierte que la burla debe continuar y que nunca se debe descubrir el adulterio que iba a currir ahí (y que seguramente ya antes ha pasado):

SACRISTÁN. Y nuestro conjurador,
Si es a dicha de Loranca,
Tenga en ella cien mil vides
De uva tinta y de uva blanca.
Y al diablo que le acusare,
Que le den con una tranca,

¹⁴⁹ *Ibidem*. Págs. 252-253.

Y para el tal jamás sirva
BARBERO. *La Cueva de Salamaca*.¹⁵⁰

Pronto se insinúa la verdad al cornudo cuando comienzan a hablar de los bailes lascivos. Pancracio le pregunta a los demonios dónde han sido inventados y el barbero diablo contesta que en el infierno indudablemente. Leonarda comenta que ella sabe bailarlos, pero que no lo hace por respeto y decoro. Es en este momento cuando el Sacristán no puede contener su lascivia y hace comentarios poco recatados a Leonarda, lo que provoca la sospecha del marido: «Con cuatro mudanzas que yo le enseñe a vuestra merced cada día, en una semana saldría única en el baile; que sé que le falta bien poco.»¹⁵¹

Reponce hace alusión a que le mostrará cómo bailar de forma lasciva a Leonarda, lo cual indica que ambos junten sus cuerpos y hagan movimientos deshonestos. El comentario final, «que sé que le falta bien poco», descubre las relaciones adúlteras de los amantes. El estudiante corta la conversación, ya que él quiere comer y por hablar no lo hacen; además, sabe que si el marido cornudo descubre el adulterio, menos comerán, dado el escándalo que se produciría; de esta manera, detiene la conversación lasciva y pide que todos «se entren a cenar». Pancracio hace un comentario importante para el cierre del entremés: «Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la Cueva de Salamanca.»¹⁵²

Según Pérez de León, éste es el momento en que «el engaño acaba con la promesa del burlado de descubrir lo que realmente ha ocurrido, algo nunca visto en los entremeses de burla amorosa del Barroco, en donde el cornudo generalmente terminaba, si cabe, más

¹⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 254.

¹⁵¹ *Ibidem*. Págs. 254-255.

¹⁵² *Ibidem*. Pág. 255.

humillado por los demás personajes». ¹⁵³ Ésta es otra coincidencia con *La carátula* de Lope de Rueda, pues ambos bobos sí se dan cuenta de la burla de que fueron víctimas, aunque Pancraccio tardó más en hacerlo y sólo ocurrió cuando vio cómo el «sacridiablo» cortejaba a su mujer delante de él. El cornudo advierte que nadie va a salir de su casa hasta que le enseñen de magia, cosa que es imposible —y él lo sabe, por eso lo ha pedido—. Cuando dice que va a averiguar si los diablos comen, en realidad se refiere a que investigará toda la verdad. Las demás referencias mágicas resultan, por consiguiente, una ironía de Pancraccio.

Hasta este punto he analizado ambas obras y, aunque en ciertos momentos señalo las similitudes, ahora estableceré cuáles son las influencias que el paso de Lope de Rueda tiene sobre el entremés de Cervantes. A primero vista, resaltan cinco circunstancias importantes:

- La superstición como motivo que oculta otro
- El burlado que descubre la burla
- La colaboración desencadenadora del simple en la burla
- El miedo como medio para llevar a cabo la burla
- El doble engaño

Sobre el primer punto, es claro el uso de la superstición como mecanismo para ocultar otro motivo. En el caso de *La carátula*, está encubierta la preocupación de la época de Lope de Rueda por el dinero, dado que para este momento ya existía una fuerte monetarización de la vida humana. Por eso, Alameda y su amo siempre buscan la riqueza; las intenciones del segundo sólo se notan cuando cree que el bobo ha encontrado un tesoro, por lo que le pide que lo compartan. El caso de Alameda resulta más evidente, pues es la cuestión que siempre ronda por su cabeza: primero ve a la carátula como un gran tesoro, luego se preocupa por el

¹⁵³ Pérez de León. *Op. Cit.* Pág. 228.

precio que debe pagar por el hábito de santero, también, desde el análisis que yo propongo, acepta el trabajo de santero por su ambición, ya que es una entrada de dinero, luego se desilusiona porque se da cuenta de que no gana mucho y de que es menester muy trabajoso. Otro momento de avaricia es cuando finalmente Alameda escucha la voz de Diego Sánchez y se queja de que posiblemente sea una persona que lo esté molestando para darle una limosna de poco valor. Así, es la cuestión monetaria lo que oculta esta burla supersticiosa. Es clara la idea de la poca credibilidad que los temas del más allá tenían entre la sociedad española del momento: se podía hacer mofa de fantasmas, brujas y diablos.

En el caso de *La cueva de Salamanca*, el motivo oculto es la infidelidad, pero la esposa no engaña a su marido con cualquier hombre, sino con el sacristán, es decir, con un hombre de la Iglesia. Este personaje hacía referencia al clérigo, pero «la censura teatral del Barroco impuso serios condicionantes a la introducción del clérigo en el repertorio de las comedias, y su presencia en los entremeses del siglo XVII es casi nula»,¹⁵⁴ por lo que se usaba al sacristán como representante teatral de la Iglesia. Esta crítica cervantina a la liviandad sexual en la institución expresaba los escándalos sexuales de religiosos en la vida real —tan sólo hay que recordar el alboroto que causaban los monjes que hurtaban monjas de sus conventos y las convertían en sus amantes, entre otras situaciones impropias para gente de hábito—.¹⁵⁵

Rueda oculta de mejor forma el tema que quiere criticar, pues con una lectura simple no es tan fácil captar el mensaje. El caso de Cervantes es más evidente, aunque, con la censura que he expuesto hacia el uso de figuras eclesiásticas en el teatro, quizá resulte un poco difícil llegar a esas conclusiones; no obstante, el adulterio está plena y explícitamente tocado en

¹⁵⁴ *Cómico y femenil bureo. Op. Cit.* Pág. 24.

¹⁵⁵ Cf. Marcelin Defourneaux. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Horacio A. Maniglia (trad.). Buenos Aires: Librairie Hachette, 1964. Págs. 134-135.

todo el entremés. Esto no significa que lo sobrenatural quede relegado en las dos obras, al contrario, el conocimiento que ambos autores manejan sobre los fantasmas y los demonios es abundante y los dos hacen uso de las habilidades de estos seres para desarrollar la burla: en el caso de *La carátula*, es gracias a la representación que se tenía de los fantasmas que Salzedo «oculta» su verdadera identidad debajo de una sábana. Por la capacidad del demonio para cambiar de forma en *La cueva de Salamanca* es posible que los amantes se hagan pasar por uno. Además de manejar los elementos que rodean a estas figuras.

La segunda cuestión que es una clara influencia de Lope de Rueda en Cervantes, es que al final el burlado descubre la burla. Como ya he señalado, tanto Alameda como Pancraccio se dan cuenta de que han sido engañados. El primero comprende la situación antes que el segundo. Pancraccio regresa la burla a los «diablos» al pedir que hagan acciones imposibles de realizar. Alameda burla a su burlador, pues se mofa de él; no obstante, su revancha queda únicamente en la palabra y no trasciende a la acción.

El simple de Rueda es más listo que el de Cervantes, dado que primero despierta de la mentira; lo mismo piensa Ángeles Cardona de Gibert.¹⁵⁶ Contraria opinión tiene Díaz de León, pues para él, el bobo de Cervantes ha evolucionado y no es el mismo de Lope de Rueda, el cual siempre cae en todas las burlas. Agrega que sólo puede hablarse de un bobo cervantino parecido al ruedista cuando el alcaláino hace guasa de los simples de Lope de Vega.¹⁵⁷ No estoy de acuerdo con él, pues Alameda demuestra inteligencia. En este caso específico, el simple ruedista se ve más adelantado a su similar cervantino. Es cierto que hay otros bobos más fáciles de engañar en la obra del sevillano; sin embargo, Alameda es la excepción y es

¹⁵⁶ Cf. Lope de Rueda. *Teatro completo*. Ángeles Cardona de Gibert (ed.). Segunda edición. Barcelona: Bruguera. Pág. 28.

¹⁵⁷ Cf. Pérez de León. *Op. Cit.* Págs. 109-110.

precisamente este modelo el que retoma Cervantes para hacer sus entremeses. Obviamente el simple cambiará con el paso de los años y esto también incluye a los cervantinos, pero siempre el autor alcalaíno tendrá en mente a su ejemplo.

En el tercer punto de influencia, se puede apreciar cómo, dada la simpleza de ambos bobos, se embaucan más en la burla y les hacen más fáciles las cosas a sus burladores: en el caso de Alameda, él se asume como el matador de Diego Sánchez, lo que ayuda a que Salzedo pueda continuar con la burla y lo haga tomar el hábito de santero. Para Pancraccio, él mismo pide que los demonios no aparezcan con formas feas, así, el estudiante puede justificar de mejor manera que los dos «diablos» entren como humanos muy conocidos por los moradores de esa casa. Los dos bobos, antes de que puedan despertar del engaño, le hacen más sencilla la broma a sus burladores. Esto no es casual: Rueda y Cervantes utilizan el recurso de la estupidez del bobo para que la burla se lleve a cabo con mucha facilidad, porque tanto burlador como burlado ponen de su parte para que el engaño llegue a buen puerto.

La cuarta influencia que percibo es el uso del miedo para llevar a cabo la burla. Éste no responde precisamente a lo sobrenatural, sino a cuestiones mundanas: en *La carátula*, Salzedo juega con el miedo de Alameda a la justicia, pues debe hacerse santero o creerán que él es el asesino, por lo que podría ir a prisión o a cumplir la condena de otra forma. Esto asusta mucho al simple, por lo que decide tomar el hábito del muerto. Pero también Salzedo, cuando inicia la burla supersticiosa, condiciona al bobo a vivir con miedo, pues le advierte que es posible que el espíritu de Diego Sánchez lo persiga y un día lo encuentre usurpándolo.

En cuanto a *La cueva de Salamanca*, el estudiante juega con el miedo de los amantes a ser descubiertos, por lo que constantemente hace chascarrillos, alusiones y demás solturas que le permite el pavor que sienten los cuatro adúlteros a ser descubiertos. En este caso, se condiciona a Leonarda, Cristina, Reponce y Nicolás a sentir miedo, porque deben seguir la

burla o serán expuestos. Aquí, no hay temor a lo sobrenatural, ya que todos los personajes, excepto Pancraccio, saben que esto no es real y, por parte del marido, no muestra miedo ante lo sobrenatural, sino un entusiasmo genuino.

El último punto a desarrollar es la doble burla que se desarrolla en ambas obras: por un lado, en *La carátula*, el primer engaño lo lleva a cabo Salzedo cuando logra que el simple se transforme en un santero. La segunda burla la hace Alameda, cuando se da cuenta de que todo ha sido una mentira y entonces comienza a burlar a su burlador. En el caso de *La cueva de Salamanca*, los dos engaños recaen en el marido cornudo, pues primero es la mujer quien lo burla con el sacristán y luego el estudiante con la chanza de los demonios.

De esta forma, existen algunos elementos que no sólo retoma Cervantes de los pasos ruedistas, sino que también se apropia de ellos y logra crear distintas situaciones que lo ayudan a llevar a cabo su burla. Ambos autores reprenden en estas obras breves ciertas cuestiones que ellos consideran no adecuadas y de que sus sociedades adolecen: el dinero que se convierte en lo más importante para la vida y los hombres de Iglesia que se han corrompido al grado de disfrutar de los placeres sexuales que para ellos están prohibidos.

A pesar de que los temas en el paso ruedista no se relaciona con la Iglesia, en ambas obras está presente la crítica hacia ella y debe ser velada, casi desapercibida para que no tengan problemas con el Santo Oficio. Por un lado, ya señalé cómo Cervantes se deshace de la presión que representaría hablar mal de un hombre del clero. Por otro, la crítica que hace Rueda es tan sutil que es casi imperceptible y ocurre cuando Salzedo le revela a Alameda que puede comprar la tablilla y la campanilla del santero pasado con el pregonero de la villa, por lo que se entiende que no había un control real sobre las personas que pedían dinero para distintos menesteres de la Iglesia. No dudo que existieran falsos santeros. De esta forma, hay una crítica hacia la Iglesia en cuanto al dinero, pues también estaba consumida por éste.

Capítulo III. La burla de apetitos: el deseo femenino en *Cornudo y contento* y en el *Viejo celoso*

3.1 La honra en el teatro áureo de los siglos XVI y XVII

La honra formó parte importante tanto en la vida cotidiana de la España de los Siglos de Oro, como para el teatro. Este valor «responde al nombre latino *honor*; vale reverencia, cortesía que se hace a la virtud, a la potestad; [...] Restitución de honra, cosa grave y dificultosa de hazer.»¹⁵⁸ Se relaciona con el honor, el cual «vale lo mismo que honra.»¹⁵⁹ La honra y el honor son términos que están sumamente ligados, pues, según la etimología que ofrece Covarrubias, «honra» viene del latín honor. También está presente en la idea de honra la virtud, lo que toma sentido cuando se relaciona con la mujer, como más adelante abordaré. Además, la información sobre la restitución de la honra es importante para este análisis, pues será cosa difícil de recuperar. Parece que honra y honor son lo mismo; sin embargo, ya en la práctica no era del todo así, tal y como lo señala, Ruiz Ramón:

El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. [...] El honor en la economía del drama español ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto, hasta el punto de que se le equipara a la vida misma. [...] El individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor.¹⁶⁰

La mujer es a quien pertenece la honra, es su portadora y lleva la carga de siempre guardarla celosamente, pues perderla, significa dejar de ser parte de la sociedad. Ruiz Ramón agrega que la diferencia entre honor y «casos de la honra» recae en que el primero es el valor de una persona en la sociedad, mientras que el segundo término refiere al honor maltrecho, destruido o mermado.¹⁶¹ La honra se convierte en una loza pesada que las mujeres deben

¹⁵⁸ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 697.

¹⁵⁹ *Ibidem.* Pág. 696.

¹⁶⁰ Ruiz Ramón. *Op. Cit.* Pág. 142.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem.* Pág. 142

cargar y que están obligadas a cumplir. Además, como la honra no está en uno mismo, sino que otros la dan o la quitan, siempre hay que estar alertas, vigilantes, lo que crea tensión social.¹⁶² ¿Existe remedio para la honra pisoteada? Sí, el derramamiento de sangre,¹⁶³ pues el que la ha perdido tiene el derecho de ajustar cuentas con su ofensor y recuperarla —una obligación masculina, pero que en ocasiones la mujer también realizaba—.

Una distinción más concreta entre honra y honor es la que proporciona el artículo *El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro*, donde el honor es la dignidad del individuo, mientras que la honra es el respeto que le debe la sociedad a este individuo.¹⁶⁴ Por lo tanto, el honor dependía directamente de la persona que lo portaba, mientras que la honra dependía de los demás y eran ellos los que podían ensuciarla.

¿Y cómo se trataba el tema de la honra en el teatro? Una primera aproximación es lo que ya ha apuntado Ruiz Ramón, sobre la importancia que tenía este valor en el tablado. Así como se concebía la honra para la sociedad del momento, también se expresaba en el teatro, pues en las comedias era común que apareciera como uno de los asuntos predilectos para el público. La comedia de capa y espada es un buen ejemplo del uso de este valor. De acuerdo con Ignacio Arellano, está «protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador. [...] Sus objetivos son fundamentalmente lúdicos.»¹⁶⁵ En esta definición Arellano informa sobre los elementos más importantes que van a definir una comedia dentro de esta clasificación; resaltan el uso de

¹⁶² Cf. *Ibidem*. Pág. 142.

¹⁶³ Cf. *Ibidem*. Pág. 142.

¹⁶⁴ Cf. José Rodríguez-Campillo, *et alii*. «El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro». *Triangle: Language, Literature, Computation*. Publicacions Universitat Rovira i Virgili. Nº 4, 2011. Pág. 73.

¹⁶⁵ Ignacio Arellano. «Excurso a modo de ejemplo sobre la importancia de la taxonomía y la delimitación genérica: las lecturas trágicas de las comedias cómicas» en *Historia del teatro español del siglo XVII*. Quinta edición. Madrid: Cátedra, 2012. Págs. 138-139.

caballeros, la acción amorosa y la cercanía al espacio y tiempo del espectador, es decir, el uso de los valores (el honor y la honra) que los espectadores conocían y que facilitaba la comprensión de la pieza.

No obstante, la comedia de capa y espada no era la única representación en que se trataba el tema de la honra; también el espectador disfrutaba del drama de honor, el cual contiene «la presión de una ideología —dramática— convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas en diversos grados del código del honor.»¹⁶⁶ Como advierte Arellano, hay una diferencia puntual entre el drama de honor y la comedia de capa y espada, que corresponde al desenlace mortal,¹⁶⁷ puesto que, en la segunda cabe la risa, mientras que en el primero no y la tragedia se respiraba durante toda la representación. De esta manera, ante la pérdida de la honra, el marido podía asesinar no sólo al burlador, sino también a su mujer, lo que protagonizaba feminicidios sobre el tablado.

Además, aunque el tema ya tenía mucha importancia desde siglos antes en el teatro, en el XVII Lope de Vega lo aborda y sugiere que «Los casos de la honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente».¹⁶⁸ El que Lope de Vega lo haya teorizado significa que realmente era muy popular en el teatro en general y su uso aseguraba el éxito de la pieza, pues era gustado y aplaudido por los espectadores.

Sobre el tablado también se abordaba la cuestión de la honra en poder de los demás y que dependía de ellos respetarla o no.¹⁶⁹ De esta forma, su pérdida y su venganza se transformaron en la trama predilecta del público. ¿Cómo se perdía la honra en el teatro? Por

¹⁶⁶ *Ibidem*. Pág. 469.

¹⁶⁷ Cf. *Ibidem*. Pág. 500.

¹⁶⁸ Vega. *Op. Cit.* Pág. 149.

¹⁶⁹ Cf. Defourneaux. *Op. Cit.* Pág. 39.

medio de la infidelidad de la esposa o un ataque contra su virtud.¹⁷⁰ La mujer se convierte en el personaje clave de las comedias, pues es ella la que desencadena, con la pérdida de su honra, la trama de la acción o, mínimo, esta situación es parte importante de la obra. Aparece entonces el caballero, el hombre que debe recuperar la honra perdida por la dama:

La figura del caballero tiene varias formulaciones escénicas: padre-viejo, esposo, hermano, galán. Las tres primeras figuras tienen como atributo definitivo el honor, a cuyo inflexible código se encuentran sometidos. Ello los lleva a vigilar celosamente a la dama, bien en su figura de hija, hermana o esposa, y a realizar la venganza, si el honor ha sido machacado. [...] La persona del padre, del esposo y del hermano coinciden en ser autoridad, y su misión dramática es la de salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia, como el rey y el poderoso al nivel de la “polis”.¹⁷¹

El hombre que se encuentre a cargo de una mujer será quien deba vigilar que la honra no se pierda y, en caso de que pase, vengarla. Todas las representaciones de este caballero son la autoridad, pues, la mujer no tiene voz ni voto y debe preocuparse únicamente por la honra —¡como si fuera poca cosa!—, ya que el recuperarla es cosa exclusiva del mundo varonil y no importa si el padre es viejo y se le dificulte batirse en duelo, él debe salir a resarcir este valor. Todas las figuras del caballero tienen la misión de salvaguardar el orden social dentro de la comedia, esto para reforzar la importancia de este valor en la sociedad.

Sin embargo, el padre-viejo, el hermano o el esposo no son los únicos que pueden recuperar la honra. También lo puede hacer la mujer agraviada. Aparece la mujer vestida de hombre sobre el tablado, una figura que se acopla a la visión patriarcal del momento y que gustaba mucho al público. Rodríguez- Campillo afirma que «la mujer de los Siglos de Oro tiene prohibida una serie de comportamientos (vengarse, batirse en duelo, conquistar...) relacionados con una retórica masculina también vetada a las mujeres. Para vencer esas prohibiciones, la estrategia es disfrazarse de hombre.»¹⁷² De esta forma, la mujer debía no

¹⁷⁰ Cf. *Ibidem*. Pág. 40.

¹⁷¹ Ruiz Ramón. *Op. Cit.* Págs. 137-138.

¹⁷² Rodríguez-Campillo. *Op. Cit.* Pág. 69.

sólo tomar el hábito masculino, sino también sus actitudes y sus privilegios. El estudioso agrega cómo la mujer podía resarcir su honra por sí misma:

Si una mujer era deshonrada, sólo un hombre podía restituirle su honor a través de la venganza de la afrenta. Ella por sí sola no podía hacer nada para recuperar el honor perdido. Por ello, cuando las mujeres querían asumir el papel de propias vengadoras de su honra, lo único que podían hacer en esa época era disfrazarse de hombres, esto es, adquirir un rol masculino. Debían cambiar su género para que sus acciones no fueran mal vistas por la sociedad en que vivían. Este cambio de género aparece reflejado en el teatro de la época a través de la técnica del disfraz varonil.¹⁷³

La mujer debía «convertirse» en un hombre para hacer lo que tenía vedado, incluida la restitución de su honra. Así, el tema del honor y su recuperación eran una cuestión meramente masculina, pues sólo los hombres podían resguardar y vengar la afrenta de su pérdida. La mujer sólo importaba aquí al malograrse este valor o al tomar el rol masculino para resarcirlo.

A pesar de que la mujer adquiría poder con este disfraz, esta condición sólo se justificaba cuando tenía que vengar su honra, pero no podía permanecer así para siempre, una vez que restituía su honor, debía volver a su rol femenino.¹⁷⁴ Esto mismo lo afirma Lope de Vega cuando señala que

Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.¹⁷⁵

Aunque parece que la mujer tiene libertad una vez que muda su ropa, siempre sigue bajo las condiciones patriarcales del momento, puesto que debe alcanzar el privilegio de resarcir el valor perdido —cuestión que ya de por sí es meramente patriarcal— sólo si deja de lado su condición femenina. Una vez que consigue su venganza, debe volver a comportarse y vestirse como mujer. Siempre se encuentra en desventaja con respecto al varón, aún cuando supuestamente se ve privilegiada.

¹⁷³ *Ibidem*. Pág. 73.

¹⁷⁴ Cf. *Ibidem*. Pág. 74.

¹⁷⁵ Vega. *Op. Cit.* Pág. 146.

Lo anteriormente dicho corresponde a la comedia, porque la honra y el honor se abordan con mucha seriedad y con el cuidado que merecen para el pensamiento de la época. No así en los entremeses, en que el carnaval y el mundo al revés lograban el efecto contrario. Existe una parodia a estos valores importantes para la época y se relacionará con los engaños conyugales, específicamente los que realiza la mujer a su marido. Pérez de León agrega que «la aparente parodia del drama del honor en los entremeses de engaño conyugal se lleva a cabo utilizando personajes de clases bajas incapaces de defenderse ante afrentas contra su honor.»¹⁷⁶ Así, en los entremeses batirse en duelo para recuperar la honra es impensable, puesto que los personajes representados son inferiores y el honor no interesa mucho.

Si se toma en cuenta que los maridos agraviados en las obras jocosas son ancianos, resulta casi imposible que éstos, llenos de achaques y de enfermedades, quieran entrar en duelo contra el mozo que ha deshonorado su hogar. Que lo haga, no resultaría propio del honor, más bien sería ridículo. También, si tomamos en cuenta la idea de la renovación del carnaval, que se «destrone al rey», el cual es el marido viejo, está completamente permitido y avalado. En su papel de bobo, el marido cornudo normalmente no es capaz de comprender la burla amorosa de la que ha sido víctima. El tema del honor era recurrente en las obras menores, pero no para glorificarlo, sino para reír de él, ya que el entremés ofrece la inversión del honor, como demuestran las abundantes piezas que desarrollan burlas amatorias y adúlteras.¹⁷⁷

Esta situación también ocurría en la vida real y así lo anuncia Erasmo de Rotterdam cuando habla de los matrimonios y de la habilidad que tienen las mujeres para engañar a sus maridos, así como la destreza de los hombres para fingir que nada ocurre o simplemente no

¹⁷⁶ Pérez de León. *Op. Cit.* Pág. 62.

¹⁷⁷Cf. Javier Huerta Calvo. «*Stultifera et festiva navis* (de bufones y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 34. Nº 2, 1986. Pág. 697.

se enteran: «¡Y cuántos menos permanecerían unidos [matrimonios] si muchos de los actos de las esposas no quedasen ocultos gracias a la negligencia y estupidez de los maridos!»¹⁷⁸ Esto es un indicativo de que existía un fingimiento sobre la situación para no cumplir con la obligación de resarcir la honra. No obstante, Rotterdam trata con mucha misoginia a las mujeres, pues, si bien son los maridos idiotas, las mujeres son adúlteras y hábiles para engañar, de acuerdo con la visión patriarcal de la época.

Los entremeses en los que se aborda la honra no sólo resultan transgresores por poner en las tablas a maridos cornudos que son incapaces de defender su honor, sino también por representar esposas livianas que no miran el decoro con el que se deben manejar. Esta idea de mujer adúltera se contraponía a lo que estaba ocurriendo en la vida real, pues era bien visto por la sociedad áurea que los hombres nobles tuvieran amantes y, de hecho, se consideraba elegante;¹⁷⁹ sin embargo, el prestigio que concedía tener una amante sólo estaba dado a los hombres nobles, por lo tanto, que una mujer pobre, como las que aparecían en los entremeses, expresara su sexualidad con tanta libertad era una situación muy transgresora.

Otro aspecto a tomar en cuenta es la expresividad de la sexualidad que en la vida real estaba reprimida precisamente por estos códigos de honor en los que había que cuidar la honra de la hermana, amada o esposa. Tal aspecto lo aborda Ruiz Ramón:

La relación amorosa auténtica es reducida a sus esquemas elementales; el galán y la dama, más que el hombre y la mujer, son el varón y la hembra. Cada uno agazapado en su instinto, prestos a dispararse, encubre sus impulsos bajo la cobertura social de la palabra. Al idealismo de la palabra no corresponde al idealismo de la acción. Tras el concepto se esconde el instinto.¹⁸⁰

El instinto se tiene que ocultar y expresar por medio de palabras. El galanteo se convierte en la primera forma de acercamiento y de manifestación de la sexualidad, por el

¹⁷⁸ Erasmo de Rotterdam. *Op. Cit.* Pág. 46.

¹⁷⁹ Cf. Defourneaux. *Op. Cit.* Pág. 70.

¹⁸⁰ Ruiz Ramón. *Op. Cit.* Págs. 139-140.

que la dama y el caballero intentan desfogar el deseo. No obstante, se debe manejar de acuerdo con el decoro y siempre cuidando la honra y el honor, lo que reprime los deseos de ambos. Esto se ve reflejado en la comedia, en donde la sexualidad se oculta y, si se deja salir, habrá consecuencias graves para los infractores. En cambio, en el entremés la sexualidad se puede abordar de forma más o menos explícita (tampoco tendrían verdaderas relaciones sexuales sobre el tablado, simplemente se haría referencia al hecho con un lenguaje subido de tono y habría expresiones que referirían al adulterio).

Si el entremés de burlas amatorias fue un éxito sobre el tablado se debió a la naturaleza transgresora con que tomaba una de las cuestiones más importantes para la época. Romper con la regla impuesta resultaba bastante atractivo. Sobre todo cuando el realizarlo no tenía tantas consecuencias como sí lo tendría en la vida real, es decir, se podían romper las reglas de una forma permitida, dado el carácter risible del entremés. Esto no significaba que existiera una libertad total, pero sí mayor a la que tenían las comedias.

3.2 La casada y la malmaridada

Las mujeres podían desarrollar dos caminos muy dignos en la sociedad española de la época: ser esposa o ser monja. Si una mujer no se casaba, siempre podía desposarse con Dios. Sólo estos caminos eran bien vistos para la mujer, ya que las brujas, las prostitutas, las gitanas, las judías o las «moras» no contaban ni como roles ni como mujeres ejemplares. Por lo tanto, únicamente ser esposa o monja resultaba de gran honra para la mujer, pero sobre todo, para su familia dentro del contexto cristiano. Aquí sólo abordaré el papel de la casada.

Esto, no obstante, no implicaba que no estuvieran sujetas a determinadas reglas, por lo que el adquirir la honra que estos dos papeles sociales ofrecían no siempre significaba una mejor vida o libertad. Esto es claro cuando en la dedicatoria de fray Luis de León a doña

María Varela Osorio en *La perfecta casada*, el autor advierte: «en lo cual se engañan muchas mujeres, porque piensan que el casarse no es más que, dejando la casa del padre, y pasándose a la del marido, salir de servidumbre y venir a libertad y regalo.»¹⁸¹ Por lo tanto, la mujer no disfrutaba del «privilegio» que representaba la honra de casarse, sino que salía del hogar de su padre —y nótese cómo siempre era masculina la figura de autoridad: del padre al marido— para entrar a la jurisdicción del esposo y estar a sus órdenes.

Ella, hiciera lo que hiciera, nunca se pertenecía, siempre estaba en función del hombre. Esto se debía a que había que ceñirse a determinadas reglas que la convertirían en la «perfecta casada». Por ejemplo, el tema de la honra está presente en el matrimonio, pues a las mujeres se les pide que sean muy recatadas y que no atenten contra el honor de su marido. Todo esto llegaba hasta los extremos de buscar esposas cada vez más jóvenes, al grado de casarse con doncellas de catorce años, porque, entre más pequeñas, más posibilidad había de que fueran vírgenes y, así, que los hijos que pariera realmente fueran de su marido.¹⁸² Para justificar esto se argumentaba que todas las mujeres son livianas y, por tanto, entre más entradas en años, más posibilidades había de que no fueran vírgenes y de que estuvieran experimentadas.

Existían cuatro reglas fundamentales para llevar a cabo un matrimonio exitoso: *a)* que los padres eligieran a los esposos; *b)* que los novios pertenecieran al mismo nivel social; *c)* que los novios fueran del mismo lugar (aunque esta podía o no cumplirse) y *d)* que la mujer llegara virgen al matrimonio.¹⁸³ De todas estas reglas resalta la última, dado que en ésta se le exige a la mujer una condición específica. Las demás reglas atañen a otras cuestiones, pero la última sólo está dirigida a la mujer. No hay reglas dedicadas sólo al hombre, lo que marca

¹⁸¹ Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Séptima edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1957. Pág. 9.

¹⁸² Cf. Fernández Álvarez. *Op. Cit.* Págs. 88-89.

¹⁸³ Cf. *Ibidem*. Pág. 96.

la libertad con la que se movía en el matrimonio y la enorme responsabilidad impuesta a la mujer desde antes de casarse. Para Fernández Álvarez, la obligada sexualidad a la mujer y benévola para el hombre no sólo se quedaba en las reglas prematrimoniales, sino que trascendía al casamiento, ya que esto permitía no sólo que el varón pudiera llegar bastante experimentado en temas sexuales al matrimonio, sino que le daba la libertad de continuar con sus lances amorosos extramaritales, mientras que a la casada se le exigía fidelidad.¹⁸⁴

¿Cuáles eran las actividades que la casada debía realizar? Las relacionadas con el hogar: «la esposa ha de ser sumisa a su marido, pero este deja en sus manos el gobierno del mundo doméstico, de forma que a ella le queda encomendada la doble tarea del cuidado de los hijos y del gobierno de la casa».¹⁸⁵ De esta forma, las labores femeninas estaban relegadas únicamente al hogar, es decir, el cuidado de los hijos y a todas las actividades domésticas. Resultaba impensable que una mujer trabajara, ya que esta actividad era considerada masculina. Esto no significa que las ocupaciones hogareñas fueran sencillas y de poco esfuerzo; sin embargo, lo femenino era desdeñado y no se consideraba tan importante como para equipararlo al trabajo masculino.

Otras características que la mujer debía tener eran:

Ser complaciente con el marido, siempre fiel y con buen semblante, entre sumiso y enamorado; con carácter firme ante los hijos, más bien severa que tierna y bondadosa, a fin de enderezarles en sus principios; vigilante con el servicio, para que cumpliera con sus obligaciones, y diligente en el gobierno de la hacienda. Sin olvidar una de sus mayores obligaciones: ser buena paridera, en especial de hijos varones.¹⁸⁶

Como se ve, las obligaciones femeninas eran múltiples y no reconocidas, pero sobre todo saltan a la vista dos muy importantes: la administración de las riquezas y que fuera muy fértil para así asegurar el linaje de su marido, el cual únicamente se depositaba en los hijos

¹⁸⁴ Cf. *Ibidem*. Pág. 97.

¹⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 99.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Pág. 104.

varones, por lo tanto, era deber de la mujer parir hombres. Al respecto también habla fray Luis de León, quien señala que la mujer, por un lado, debe ser varilla de virtud, siempre tiene que responder con gusto, aunque no la esté pasando muy bien, también hinchará el deseo de su marido y será una compañía alegre y dulce. Por otro lado, será un consuelo amoroso cuando la tristeza toque a la puerta del marido; la mujer también será una fiel consejera y en los trabajos, regalo; además, será en las faltas socorro y medicina en las enfermedades. La cuestión de acrecentar la hacienda también la menciona el fraile. Además, debe cumplir como esposa y ser ejemplo de sus hijos. No debe caer en excesos y siempre —en las veras y en las burlas, en lo próspero y en lo adverso, en la juventud y en la vejez, en la vida en general— ella debe demostrar dulce amor, paz y descanso.¹⁸⁷

Es visible que la esposa tiene muchas obligaciones, todas relacionadas con el cuidado del hogar, de los hijos y del marido. Algunas de esas ocupaciones son sumamente egoístas, pues sólo apelan a las necesidades de los otros miembros del hogar, dejando de lado a la mujer. Otra vez fray Luis de León enseña que la casada debe sonreír siempre y ser una dulce y cariñosa compañía aún cuando ella no se sienta bien, es decir, pase lo que pase, la perfecta casada siempre debe estar feliz y, si no es así, tiene que fingir, ya que de esta forma le hará más sencilla la vida a su marido. Además, cuando el autor de este manual indica que la esposa no debe caer en excesos, hace referencia a la humildad de las ropas femeninas, ya que la perfecta casada no necesita de lujo, pues aquellas mujeres que buscan arreglarse de más para parecer bonitas, en realidad siguen siendo feas.¹⁸⁸

La esposa no salía de la casa de su padre para vivir en la alegría de su propio hogar, sino que cambiaba de «dueño» y entraba a un ambiente más violento y de mayor sumisión y

¹⁸⁷ Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 29.

¹⁸⁸ Cf. *Ibidem.* Pág. 38.

tristeza. Sólo ella podía hacerse la vida más sencilla y esto pasaba cuando se comportaba de manera sumisa y obediente, ya que esto provocaba que hubiera menos querellas en su vida. De su paciencia dependía la felicidad propia.¹⁸⁹ Mas no estoy de acuerdo con este postulado, dado que, no importaba si la mujer seguía todas las reglas que a su rol correspondían, siempre había una manera de culpabilizarla, satanizarla o violentarla.

Un aspecto curioso es que, si la esposa cumplía con estos deberes, dejaba de ser mujer y se convertía en un saco de virtudes.¹⁹⁰ Esto habla de la mala percepción que se tenía de la mujer en ese momento, pues, de acuerdo con esta idea de fray Luis de León, ella representa todo lo malo, por lo que, si una casada llegaba a ser virtuosa —y lo pone en duda—, entonces deja de ser mujer, es decir, la maldad pura y se convierte en saco de virtudes. Sin embargo, esto no es lo peor cuando se «alaba» a la mujer: también el autor advierte que una mujer de valor, es varonil¹⁹¹ y se refiere a la virtud de ánimo y a la fortaleza de corazón, industria, riqueza, poder, aventajamiento y a ser perfecto y cabal, cuestiones todas que sólo se consideraban propias del hombre, por eso, cuando una mujer las adquiría, se le consideraba varonil. De esta forma, el hombre representa todo lo bueno y digno.

Además, de lo anteriormente dicho, la perfecta casada debe soportar a su marido, pues «por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz.»¹⁹² No importan los malos tratos que el marido dé a su esposa, él tiene ese derecho y ella adquiere la obligación de aguantar, porque en el momento en que contrajeron nupcias, se hicieron uno solo y así deben permanecer para toda la eternidad.

¹⁸⁹ Cf. Fernández Álvarez. *Op. Cit.* Pág. 107.

¹⁹⁰ Cf. Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 29.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem.* Pág. 26.

¹⁹² *Ibidem.* Pág. 43.

¿La mujer en algún momento recibe reconocimiento o una recompensa por comportarse de forma adecuada? La respuesta es sí, según fray Luis de León: «como el hombre está obligado al trabajo del adquirir, así la mujer tiene obligación al conservar y al guardar; y que aquesta guarda es como paga y salario que de derecho se debe a aquel servicio y sudor».¹⁹³ Esta paga es una burla hacia la mujer, dado que ella no es dueña de esa hacienda; su obligación es administrarla, sí, pero ese cuidado siempre debe estar dirigido al bien de toda la casa y no para que ella lo disfrute. Sobre todo porque el mismo fray Luis de León estableció que la esposa debe ser limpia pero nunca vestirse con lujo, pues si lo hace, luego de usar todos los afeites que en la época eran comunes, quedan feas y asquerosas.¹⁹⁴

Pareciera que el hecho de que las mujeres quisieran poner un poco de color en su cabello o pintar su rostro no tuviera nada que ver con la honra, pero, según lo advertido por el fraile, el ataviarse era una forma de engañar al marido, pues la casada se presentaba ante su esposo con una máscara que evitaba que el hombre viera el rostro real de su mujer. Pero la reflexión del autor va más allá cuando explica que el afeite es un engaño menor, pero que puede dar pie a engaños más grandes,¹⁹⁵ es decir, una esposa no se adorna para su marido, sino para despertar malos deseos en otros hombres, lo cual es «ramería y adulterio».¹⁹⁶

Lo más importante para la perfecta casada es la fidelidad. Fray Luis de León instruye sobre cómo debe comportarse la esposa, no sólo de acción sino también de pensamiento. Una esposa no debe ni siquiera imaginar la infidelidad. La perfecta casada debe parecer y, sobre todo, ser honesta.¹⁹⁷ ¿Qué debe pensarse de las que no cumplen con este dote importantísimo?

¹⁹³ *Ibidem*. Pág. 43.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*. Pág. 85.

¹⁹⁵ Cf. *Ibidem*. Pág. 90.

¹⁹⁶ Cf. *Ibidem*. Pág. 92.

¹⁹⁷ Cf. *Ibidem*. Pág. 32.

Son dignas de los peores vituperios: una mujer que no es honesta se convierte en alevosa ramera, vilísimo cieno, la basura más hedionda de todas y la más despreciable.¹⁹⁸ Una esposa adúltera representaba lo peor de la sociedad española de los siglos XVI y XVII. La mujer que decidía ejercer su sexualidad, como lo hacían los hombres, era vituperada, porque en ella estaba la honra de la familia, cuando era soltera, y del marido cuando estaba casada.

El peso de este valor social sobre sus hombros la sobrepasaba, porque ella debía conformarse con los encuentros sexuales que su marido pudiera ofrecerle, mientras que él podía buscar placer en otros lados. Pero, el que una esposa fuera fiel a su marido no le aseguraba la tranquilidad, pues siempre existían las sospechas infundadas que vecinos u hombres despechados imponían en la mente del marido y, como las habladurías —y más si venían de un hombre— tenían más peso que su palabra, entonces no había forma de que saliera airosa de una situación de difamación. Además, siempre estaba la cuestión de la desconfianza del marido, dado que él no podía controlar los pensamientos de su mujer, entonces el esposo no podía estar seguro de la suprema fidelidad de su mujer, por lo que siempre cabía la posibilidad de que su esposa, no le fuera leal.

La mala fortuna de las esposas no estaba forjada sólo por la sociedad, de hecho, se fundamentaba en las creencias de la Iglesia, pues con sus enseñanzas reforzaba las ideas patriarcales de la época. Para corroborar esto, tan sólo hay que recordar lo que se dice en la *Biblia*: «Igualmente ustedes, mujeres, obedezcan a sus maridos»¹⁹⁹, «sométanse así las esposas a sus maridos, como al Señor. [...] El hombre es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia. [...] Que la esposa, pues, se someta en todo a su marido, como la Iglesia

¹⁹⁸ Cf. *Ibidem*. Pág. 31.

¹⁹⁹ *La Biblia*. 1 Pedro, 3:1. <https://www.sanpablo.es/biblia-latinoamericana/la-biblia/nuevo-testamento/cartas-pastorales/primera-carta-de-pedro/3>. Biblia Latinoamericana.

se somete a Cristo»,²⁰⁰ «Esposas, sométanse a sus maridos como conviene entre cristianos.»²⁰¹ En todas las citas bíblicas se le ordena a la mujer que se someta a su marido, pues es él quien tiene el entendimiento para dirigir la vida familiar. La esposa cristiana no tenía otra opción que obedecer porque esto es la palabra de Dios, se debe cumplir y no se puede cuestionar. Había una permisión celestial para someter a la mujer en el matrimonio.

Quiero retomar el asunto de la fidelidad en el matrimonio. Debían existir razones fuertes para que una mujer decidiera romper con esa regla sagrada y existía una que principalmente ocurría en ese tiempo: la diferencia de edades. Anteriormente revisé la cuestión de la honra y cómo se creía que las mujeres, entre más grandes, menos posibilidades de ser vírgenes poseían, por lo que los hombres buscaban esposas cada vez más jóvenes. Esto no sólo era practicado por mozos, sino también por viejos que buscaban una esposa joven, pero, al estar ya entrados en años, estas mozas se veían transformadas en enfermeras y, por su puesto, no podían gozar de las mieles del matrimonio ante la impotencia de su marido. Surge así la «malmaridada».

La malmaridada es un personaje que viene desde la tradición medieval cancioneril, en la que siempre es una voz masculina la que narra los hechos, pero en la posición de la mujer. En un primer punto, se habla del sufrimiento de la malcasada a causa del maltrato que el marido ejerce sobre ella y luego se narra el adulterio y la deshonor del marido.²⁰²

Huerta Calvo manifiesta que «dentro del matrimonio revivifica el tipo folklórico de “la Malmariada”, casada con un marido viejo e ignorante, incapaz de satisfacer sus apetencias

²⁰⁰ Efesios, 5:22-24.

²⁰¹ Colosenses, 3:18.

²⁰² Cf. María del Pilar Puig Mares. «Palo y mala vida (el tema de la malmaridada)» en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo López, Laura Mier Pérez (coords.). Salamanca, 2008. Pág. 749.

sexuales y que se ve obligada por ello a buscar consuelo en manos ajenas (casi siempre las del Sacristán).»²⁰³ Con esta definición, el estudioso informa que este personaje realmente existía en la sociedad, pero que se teatralizó. La malmaridada se encuentra en su mejor momento para disfrutar de la vida sexual, pero debe buscar desahogo en otro lado. Huerta Calvo comenta que normalmente es el sacristán quien satisfará a la malmariada; sin embargo, no es el único que llevará a cabo esta tarea.

Cabe recordar que el vejete no es sólo impotente, sino que se le relaciona con otros males, como hernias o sífilis. Además, es avaro.²⁰⁴ Con respecto a la enfermedad, la moza también debía cargar con esto. Si la joven no disfrutaba de las mieles del matrimonio, menos disfrutaba del verse convertida en una enfermera. A esto se agrega el espíritu tacaño del marido, el cual, podía incluso matar de hambre a todos los que estuvieran cerca de él.

Retomando la acotación de Huerta Calvo sobre la realidad de este personaje, también Erasmo de Rotterdam da una descripción cruel del anciano:

Es beneficio especial mío que podáis ver por doquier a viejos de nestórica senectud en los que ya no sobrevive ni la figura humana, balbucientes, chochos, desdentados, canosos, calvos, o, para describirlos mejor, con palabras aristofánicas, «sucios, encorvados, miserables, calvos, llenos de arrugas, sin dientes», pero que se deleitan con la vida y aun aspiran a rejuvenecerse, de suerte que uno se tiñe las canas, el otro disimula la calva con una cabellera postiza, el de más allá se vale de los dientes que acaso adquirió de un cerdo y aquél se perece por alguna muchacha y supera en tonterías amatorias a cualquier adolescente, pues es frecuente, y casi se aplaude como cosa meritoria, que cuando están ya con un pie en la tumba y no viven sino para dar motivo a un ágape funerario, se casen con alguna jovencita, sin dote, que tendrá que ser disfrutada por otros.²⁰⁵

En este párrafo, Erasmo de Rotterdam se encarga de destrozarse la imagen de los ancianos al dar una descripción por demás escatológica y burlesca para los viejos, aunque no por ello menos cierta. También, hace referencia a lo ridículos que se ven requebrando mozas peor que como lo hacen los jóvenes. Pero lo que más me interesa para este estudio es que el

²⁰³ Huerta Calvo. *Teatro breve. Op. Cit.* Pg. 33.

²⁰⁴ Cf. *Ibidem.* Págs. 37-38.

²⁰⁵ Rotterdam. *Op. Cit.* Pág. 62.

autor advierte sobre la impotencia del anciano y como, inevitablemente, su joven esposa terminará disfrutando de placeres sexuales con otros. Sin embargo, hay otro aspecto que desvela Erasmo de Rotterdam: la pobreza de las jóvenes que caían en las garras de estos viejos ridículos. La moza no tenía una dote que ofrecer, por lo que su casamiento —o entrada al convento— era difícil. Sólo un viejo se animaría a aceptarla sin dote y esta cuestión resultaba ventajosa para los padres, pues la propuesta del desdentado se volvía una gran oportunidad para deshacerse de su hija. Por lo tanto, los viejos se aprovechaban de la pobreza de las jóvenes para abordarlas y esclavizarlas como enfermeras.

Durante los Siglos de Oro, la malmaridada no sólo era tratada en la poesía, sino también la novela y en el teatro. Así, la mujer es una «inocente sacrificada por un marido brutal y conecedor de su honestidad. Por lo tanto, el desenlace trágico lejos de afianzar el código del honor que le da derecho al marido sobre la mujer, hace de ésta una víctima de la irracionalidad o el egoísmo de aquél.»²⁰⁶ En el entremés se hacía escarnio del honor, pues se mostraba al viejo cornudo, es decir, cuando la moza decidía vivir su sexualidad fuera de casa. De esta forma, se cumple la idea de derrocamiento del rey, como Bajtín lo plantea, pues debe existir un nuevo acto de concepción que sólo se puede dar con un hombre joven.²⁰⁷ Dentro del carnaval no hay espacio para lo viejo, porque el mismo proceso de renovación exige que lo vetusto esté fuera y se dé la bienvenida a lo nuevo.

Podría parecer que la senectud del marido se considerara una disculpa para la infidelidad de la mujer, pero la malmaridada no estaba exenta de ser vista como una ramera. Después de todo, a pesar de cualquier situación, era una mujer casada y debía comportarse como tal. En un matrimonio, quien tenía el poder era el hombre, por lo que la mujer estaba

²⁰⁶ Puig Mares. *Op. Cit.* Pág. 751.

²⁰⁷ Bajtín. *Op. Cit.* Pg. 216.

completamente sometida a él y no había manera de zafarse de todas las cargas y responsabilidades que la sociedad y la Iglesia le imponían. Aunque en la fiesta del entremés no hay recriminación hacia la casada, en la vida real la cuestión era muy diferente.

La malmaridada no era un personaje que tuviera empatía por la mujer, simplemente era otra forma más de legitimar las ideas patriarcales del momento y, de esta forma, el castigo representa parte importante en la ejecución de una obra teatral.²⁰⁸ Como mencioné ya, la situación era diferente en el entremés, en donde el escarnio era contra el honor; sin embargo, la misoginia también estaba presente en este teatro breve. No obstante, los casos de Cervantes y Lope de Rueda no siguen esta línea y existe reivindicación de ciertos aspectos femeninos.

*3.3 ¿Y el holgarnos, tía? Análisis de la burla de apetitos en *Cornudo y contento* y en *el Viejo celoso**

La burla de apetitos —cuando las esposas cometen infidelidad— fue un tema muy recurrente en el teatro menor áureo. Sobre el tablado, por un lado, el marido fuerte, voluntarioso, opresor y empoderado se convertía en el pelele de su mujer, en un cornudo y en un viejo lleno de enfermedades y que no puede satisfacer a su esposa. La descripción erasmiana del vejete se convertía en realidad. El hombre no era figura de autoridad y se transformaba en un fantoche. Por otro, la mujer era la dueña del tablado y podía comportarse como no lo haría una perfecta casada: su forma de expresarse no es recatada, parlotea y se secretea con su criada, se queja de su marido y, sobre todo, expresa abiertamente su sexualidad sin decoro. Sin embargo, que la mujer pudiera mostrar su corporalidad sobre el tablado no significaba que estuviera empoderada y mucho menos que estas acciones buscaran la reivindicación de la mujer.

²⁰⁸ Puig Mares. *Op. Cit.* Pág. 753.

La casada adúltera sigue estando dentro de las ideas patriarcales del momento, así lo señala Pérez de León: «el tema del *mundo al revés* sirve en el siglo XVII para criticar los elementos más débiles de la sociedad como la mujer.»²⁰⁹ De esta forma, que se vituperara al hombre para ensalzar a la mujer, no implicaba que ésta fuera superior, sino que seguía dentro de un marco misógino en el que ella sólo realizaba los actos de los que se le acusaba por el simple hecho de haber nacido con ese sexo: ser liviana, con el apetito de la carne muy interiorizado y sin el suficiente seso como para discernir entre lo «bueno» y lo «malo».

De este mismo parecer es Huerta Calvo, quien señala que «en su proceder iconoclasta, el entremés se ocupa —¿cómo no?— de derribar el estereotipo, si bien no siempre con propósito feminista, antes bien de modo misógino.»²¹⁰ Conuerdo con que definitivamente la manera en que las obras de teatro menor representaban a la mujer en el tablado no era una visión feminista, dado que sería anacrónico asegurarlo; no obstante, eso no significa que no haya existido reivindicación de ciertos aspectos femeninos durante los siglos XVI y XVII.

Lope de Rueda y Miguel de Cervantes también se ocuparon del tema de los cuernos y de la reivindicación femenina. Para el estudio y comparación de *Cornudo y contento* y del *Viejo celoso*, haré una división de los momentos importantes de sus tramas. El paso ruedista, muy corto con respecto a otros, lo reparto en dos:

- Presentación de la burla
- Triunfo de la burla de apetitos

En el caso del entremés cervantino, la división es de seis puntos:

- Quejas de Lorenza y urdimbre de la burla
- Presentación del viejo celoso, Cañizares

²⁰⁹ Pérez de León. *Op. Cit.* Pág. 50.

²¹⁰ Huerta Calvo. *Femenil bureo. Op. Cit.* Pág. 22.

- Reclamos de Lorenza
- Ejecución de la burla
- Consumación de la burla
- Chantaje y baile

El primer momento de *Cornudo y contento* lo he demoninado «Presentación de la burla», e inicia con el médico Lucio quejándose en latín de que en todo el día no ha ido nadie para que lo recete. En estos llantos se encontraba, cuando aparece ante él un viejo de nombre Martín que buscaba una consulta. Cuando el médico lo ve, le habla al público para informar la situación de deshonra en la que se encuentra ese desdichado: su mujer le ha hecho creer que está enferma de gravedad, todo con la intención de refocilarse con un joven estudiante, cuestión importante a resaltar puesto que, según la descripción que proporciona Huerta Calvo, el estudiante proviene de la tradición cuentística, en la cual es hambriento, tracista, burlón, ladrón, mujeriego, holgazán, listo, pícaro y con mucho tiempo para el ocio. Todas estas propiedades las adquiere en el entremés.²¹¹

La cualidad de ser un mujeriego en este paso toma sentido; sin embargo, no es la única característica que retoma Rueda, pues, como lo señalaré a lo largo del análisis, también es hambriento y burlón. En esta obra, el estudiante no resulta tan listo como el que aparece en *La cueva de Salamanca*, ya que la que tiene todo el control siempre es la mujer y será ella la que urda los planes y los escapes ante las fallas que puedan ocurrir.

Era el viejo al que se le caracterizaba lleno de enfermedades —sátira de estados—, mas, en este caso, su mujer es la enferma y es el anciano quien tiene que ocuparse de cuidarla. Un achaque que normalmente aqueja al viejo, es el instrumento para llevar a cabo la burla

²¹¹ Cf. Huerta Calvo. *Teatro breve. Op. Cit.* Pág. 37.

amatoria: ella se finge enferma para poder estar con su amante. La mujer se ha apropiado de uno de los males que debe sufrir por su casamiento con un anciano y lo juega en su favor.

El médico comenta que no le importa mucho el engaño de que es víctima el viejo, ya que, por día, mínimo Martín asiste a consulta médica tres veces para que le dé un remedio con el fin de sanar los males de su mujer. Estas consultas eran pagadas con aves de corral, así que resultaba muy provechoso para el médico. Lucio sería un alcahuete, quien ciertamente también continúa la burla amatoria por la paga, aunque no como la Celestina, porque él no unió a los amantes, sino que simplemente guarda silencio para que el esposo no se entere y siga yendo a verlo. Así, las medicinas que da Lucio a Martín, son verdaderas, pero sabe que ella nunca las va a tomar, aunque sí le cobra al cornudo. De esta forma, el médico se convierte en uno de los burladores del viejo. La misma opinión tiene la estudiosa Ángeles Cardona de Gibert, quien señala que en este paso se contraponen la miseria y la ética profesional, controversia que finaliza con el triunfo de la primera cuestión.²¹²

Apenas entra el anciano, Lucio lo saluda con alegría, aunque yerra en el nombre a lo que el bobo inmediatamente contesta que «Martín de Villalba me llamo para toda su honra»,²¹³ lo cual resulta hilarante para el espectador/lector, dado que ya conoce el deshonor en que se encuentra. El saludo en latín macarrónico (y con muchos errores) del médico corresponde a la sátira de estados y al supuesto letrado, pues el médico quiere hacer una distinción entre él y el cornudo dado su profesión, pero yerra al hablar en un latín por demás erróneo. El uso de esta lengua también lo utiliza para burlarse del cornudo: «*Salus adque vita in qua Nestoreos superetis dias*».²¹⁴ Según la nota cuatro del paso, Néstor es un personaje

²¹² Cf. Rueda. *Teatro completo. Op. Cit.* Pág. 30.

²¹³ Rueda. *Pasos.* Pág. 138.

²¹⁴ *Ibidem* Pág. 138.

muy longevo, así que el médico hace referencia a que Martín está viviendo más tiempo del que le toca. El saludo también es una burla para el médico, ya que demuestra no saber muy bien latín por la forma conjugada del verbo y por el equívoco de *dias* por *dies*. Al respecto, Ruffner asegura que estos son usos cómicos del sevillano para provocar la risa:

This language device is used occasionally by Rueda and always with comic effect when it is a simple or lacayo who uses such phrases. Most of the words used in this phrases are recognizable as Latin words, but the phrases taken as a whole are garbled and nonsensical. Latin phrases, garbled or not, coming from the mouth of a vulgar character could not help but be funny.²¹⁵

Concuero con Ruffner sobre el latín confuso y sin sentido, pero no así con el hecho de que las palabras sean pronunciadas sólo por personajes bajos, pues también las decían los «letrados». En el caso concreto de *Cornudo y contento*, el médico Lucio no es un rufián, sino que tiene un conocimiento reconocido, por lo que este latín mal hablado hace mofa a los médicos más que a los personajes «baxos».

Martín informa que su mujer ha pasado buena noche a causa de que un primo de ella durmió en la casa y, como es un buen ensalmador, su esposa no se ha quejado en toda la noche. El espectador/lector sabe lo que ha pasado en la propia casa del vejete. Sobre el ensalmo, cabe resaltar la idea que Lope de Rueda tenía sobre éste, pues, de acuerdo con la comedia *Armelinea*, este remedio casero está hecho de «enxundia de gallina» y levadura, lo que finalmente forma un «empastro».²¹⁶ Esta mezcla sirve para dar refriegas en las partes afectadas del cuerpo, por lo que el ensalmar significaba, de acuerdo con Lope de Rueda, forzosamente tocar el cuerpo del otro. Así, es comprensible que el amante sea un ensalmador.

²¹⁵ Ruffner. *Op. Cit.* Pág. 42. [Este mecanismo de la lengua es usado ocasionalmente por Rueda y siempre con un efecto cómico cuando es un simple o un lacayo quien usa tales frases. La mayoría de las palabras usadas en estas frases son reconocidas como latín, pero las frases tomadas en su conjunto son confusas y sin sentido. Las frases latinas, confusas o no, provienen de la boca de un personaje vulgar, que no pueden evitar ser divertidas. La traducción es mía.]

²¹⁶ Cf. Lope de Rueda. «Comedia llamada Armelinea» en *Las cuatro comedias*. Alfredo Hermenegildo (ed.). Madrid: Cátedra, 2001. Pág. 139.

Posteriormente se habla del estudiante como si fuera un demonio:

MARTÍN.— ¡Guárdenos Dios del diablo!

LUCIO.— ¿Y queda en casa?

MARTÍN.— Pues si aquesso no huesse, ya sería muerta.²¹⁷

El médico pregunta al cornudo si el diablo (el burlador) se queda en su casa, lo que ayuda a comprender lo que ha sucedido en esa casa. Con respecto a este pasaje, Juan María Marín Martínez señala que hay una tradición literaria del pariente que «sana» a la mujer «enferma», aunque también puede tratarse sólo de un «sanador» cualquiera. Además revela que el amante disfrazado de sanador era un tópico en este tipo de burlas, que viene desde Boccaccio y que pasa a la literatura española, en donde autores como Timoneda, Antonio Gil Enríquez y Lope de Rueda, claro está, van a desarrollarlo.²¹⁸

Lucio pregunta si la purga que ha dado a su mujer le ha servido, a lo que el cornudo confiesa que ni siquiera ha querido olerla. Esto es obvio, la mujer no va a tomar una medicina que no necesita y que posiblemente le provoque un daño real. Sin embargo, el «primo» sugiere que Martín debe consumirla y el cornudo acepta. Así «argumenta» para que lo haga:

Díxome: «Mirad, Martín de Villalba: vuestra muger está de mala gana, y es imposible qu'ella beva nada d'esto. Vos dezís que queréis bien a vuestra mujer.» Dixe yo: «¡Ah, mi madre! No estéis en esso, que juro a mí que la quiero como las coles al tozino». Dixo él entuences: «Pues tanto monta. Bien os acordáis que, cuando os casaron con ella, dijo el crego ser unidos en una misma carne.» Dixe yo: «Assí es verdad.» Dixo él: «Pues siendo verdad lo qu'el crego dixo, y siendo todo una misma carne, tomando vos essa purga, tanto provecho le hará a vuestra muger como si ella la tomasse.»²¹⁹

El bobo informa que de inmediato tomó la purga. Marín Martínez asegura que esta burla es posible gracia a la estupidez del cornudo, lo que considera uno de los componentes principales de este paso y por eso va a interpretar literalmente la cita bíblica.²²⁰ Al respecto,

²¹⁷ Rueda. *Pasos. Op. Cit.* Págs. 139-140.

²¹⁸ Cf. Juan María Marín Martínez. «Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda» en *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 9, 1986. Pág. 173.

²¹⁹ Rueda. *Pasos. Op. Cit.* Págs. 140-141.

²²⁰ Marín Martínez. *Op. Cit.* Pág. 173.

estoy medianamente de acuerdo, pues es evidente la estupidez del marido; sin embargo, no creo que sea así sólo para hacer más risible la situación, sino que el autor en este pasaje invierte la opresión en el matrimonio de una forma cómica: se usa la religión como medio para engañar al marido. Como ya anoté en el apartado anterior, para la Iglesia, en el matrimonio, la mujer era la que debía someterse a su marido y es la que debe sufrir los desplantes y malos tratos del esposo, de acuerdo con lo visto en fray Luis de León; sin embargo, aquí es Martín quien está sometido por la religión a la voluntad de su mujer.

El médico no saca del error al bobo e incluso celebra su acción, así, se convierte en un burlador conveniente, puesto que para él es beneficioso que Martín siga creyendo que su mujer está enferma y de esta manera pueda seguir obteniendo aves de corral como pago. El médico continúa la burla que ha sido iniciada en casa del propio engañado. La medicina obviamente no le cayó bien al cornudo, quien se queja de la mala noche que ésta le hizo pasar, pero asegura que valió la pena, puesto que su mujer amaneció muy bien y con mucha hambre. La alegría de ella remite a que ha podido yacer con su amante y, por la actividad física, ha despertado con apetito. Martín cuenta que los amantes tomaron una gallina, la desplumaron y cocinaron para luego comerla; él intentó comer junto con ellos, pero se lo negaron, pues podía provocarle un daño a su mujer. El bobo cree la mentira, la cual no tiene ningún sentido, dado que la esposa sí está comiendo. El médico concluye que, para curar a la mujer, será necesario únicamente curarlo a él: «Heziste muy bien. ¡Mirad quién ha de bivar seguro de aquí adelante! Según me paresce, a vos basta que curemos.»²²¹

Esto le asegura al médico las aves de corral como pago. El cornudo acepta regresar al día siguiente para que le den una dieta necesaria para curar los padecimientos de su mujer.

²²¹ Rueda. *Pasos. Op. Cit.* Pág. 142.

De esta forma, Martín se va muy contento a su casa. Por el camino, se encuentra a su esposa, Bárbara, y a su amante el estudiante Gerónimo. A partir de este momento inicia el segundo punto divisorio que he propuesto para este análisis, el cual he llamado «Manipulación femenina y triunfo de la burla de apetitos», en el cual la calle tendrá mucha relevancia.

Los adúlteros divisaron primero al viejo, por lo que el joven amante se pone nervioso y no sabe cómo actuar, así, Bárbara tiene que urdir de inmediato un plan para salir de esa situación espinosa. La esposa inventa que irán a cumplir ciertos votos para la salud de ella. Gerónimo duda y pregunta a Bárbara si esa simpleza funcionará, a lo que ella contesta que sí, que conoce a su esposo y que caerá. La mujer es quien tiene el completo dominio de la situación y de los dos hombres que la rodean.

El estudiante se acerca a Martín y lo saluda con ánimo. Bárbara estaba a su lado, pero cubierta incluso del rostro, por lo que el marido pregunta quién es esa mujer; Gerónimo replica que es una lavandera del pupilaje a quien lleva a casa de unas beatas a unas oraciones para que sane de sus jaquecas. El bobo ofrece su ayuda, pero el amante no la acepta y le dice que deben irse. Cuando se van alejando, Bárbara comenta «¡Oh, grande alimaña, que aun no me conoció!»,²²² con este comentario se confirma el control que tiene la mujer sobre su marido, ya que el conocimiento de su personalidad y su estupidez provocan que la mujer pueda urdir planes tan sencillos como estos para burlarlo.

Cuando los amantes se van alejando, el cornudo tiene un momento de lucidez y reconoce una prenda de su mujer en aquella «criada», por lo que se dirige al supuesto primo para reclamarle a dónde lleva a su mujer. Sólo en este punto el cornudo se preocupa por la pérdida de su honra, por la forma en la que interpela a Gerónimo: «hola», que según la nota

²²² *Ibidem*. Pág. 144.

35 de esta edición, es una forma de llamar la atención de una persona inferior. Hasta aquí parecería que el cornudo se ha enterado de toda la verdad, pero la mujer hábil de nuevo salva la situación y comienza a sollozar para chantajear a su marido: «¡Ah, don traidor! ¡Mirad qué memoria tiene de mí, que topa su muger en la calle y no la conoce!»²²³ esta acción tan astuta, por la cual Bárbara llena de culpas a su marido, provoca que el cornudo se olvide de que su mujer iba muy oculta quién sabe a donde con un hombre que no era él. De inmediato, Martín se conmueve y le pide a su mujer que deje de llorar pues eso le parte el corazón.

La situación se suaviza con las lágrimas de Bárbara, en un momento en que Gerónimo se queda completamente paralizado, sin saber cómo responder a la injuria del marido, lo que demuestra que la única dueña de la situación y de ambos hombres es Bárbara. Luego de que el bobo olvida por completo que su mujer iba por la calle con otro hombre, le pregunta a dónde va y cuándo regresará. Bárbara confiesa que asistirá a unas novenas de una santa a la que le tiene mucha devoción. El marido torna a ser bobo y pregunta qué son las novenas, esta ignorancia ayuda a Bárbara revelar su deseo de irse de casa por unos días para «rezar» por su salud, en los cuales estará en completo encerramiento. Martín nuevamente pregunta lo obvio: si Bárbara no podrá ir a casa en esos días, a lo que ella replica que efectivamente no.

Sin embargo, la mujer no se va de su casa sin antes hacer una última burla a su marido:

Bárbara.— Pues conviene una cosa.

Martín.— ¿Y qué, muger de mi corazón?

Bárbara.— Que ayunéis vos, todos estos días que yo allá estuviere, a pan y agua, porque más aproveche la devoción.

Martín.— Si no es más que aquesso, soy muy contento. Ve'n buen ora.²²⁴

Bárbara tiene tanto control sobre su marido que, incluso, se puede dar el lujo de mofarse de él en su cara y hacerle una última burla antes de irse con su amante a un lugar muy

²²³ *Ibidem*. Pág. 145.

²²⁴ *Ibidem*. Pág. 146.

diferente del que ha anunciado. El bobo no hace otra cosa más que obedecer sin sospechar absolutamente nada. Resulta curioso que todo esto ocurra en la calle, puesto que, según fray

Luis de León sobre la esposa:

Su natural proprio pervierte la mujer callejera. Y como los peces, en cuanto están dentro del agua, discurren por ella y andan y vuelan ligeros, mas si acaso los sacan de allí, quedan sin se poder menear; así la buena mujer, cuanto para de sus puertas adentro, ha de ser presta y ligera, tanto, para afuera dellas, se ha de tener por coja y torpe.²²⁵

El fraile habla de la torpeza de la mujer en la calle; no obstante, algunos años antes ya se le había adelantado Lope de Rueda para demostrar que las mujeres también pueden ser hábiles y moverse con destreza en la calle: Bárbara es dueña y señora de todas las situaciones que se le presentan tanto en su casa como en la calle, pero en este último caso resulta más transgresor que las acciones en las que participa activamente la mujer se desarrollen fuera del hogar, pues es cuando la personalidad y la habilidad de Bárbara se explotan.

Lope de Rueda escribe un paso donde la mujer deja de ser sumisa y no como lo hacían otras obras similares, sino que verdaderamente es quien tiene todo el poder no sólo sobre su marido, sino también sobre su amante, punto muy importante a tomar en cuenta dado que era común encontrar al amante al mismo nivel que el de la mujer o por encima en cuanto al aspecto no sólo intelectual, sino también de control de las situaciones. En este caso, el estudiante Gerónimo realiza acciones mínimas para burlar al marido, pero Bárbara soluciona todos los inconvenientes y es quien tiene las ideas incluso en la calle, donde puede desenvolverse de forma perfecta y darse el lujo de no sólo irse con su amante frente a su esposo, sino también burlarlo una última vez.

Otra habilidad que demuestra Bárbara, y que no era posible que una mujer poseyera, es el poder de la palabra. Según lo dicho por fray Luis de León, la mujer debe permanecer

²²⁵ Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 129.

callada, ya que la palabra no es capacidad que se le haya otorgado, dado que el hablar es cosa del entendimiento y la mujer carece de él;²²⁶ sin embargo, Bárbara hace un uso excelente de este recurso, ya que con él logra engañar a su marido y someter a su amante. La palabra, y por tanto el entendimiento, no está peleada con la mujer y, de hecho, sabe explotar este recurso de la mejor forma posible.

Un aspecto más a resaltar es la idea de la risa que podía expresar la mujer en la Edad Media y que, seguramente continuó durante los próximos siglos: «la risa (más propiamente la sonrisa) ha de reservarse para el hogar, para el marido. Una risa benévola y paciente, obvia muestra de sumisión y dedicación hacia su esposo. Nunca mostrada en público y, mucho menos, con la intención de burlar o escarnecer a nadie. Eso es competencia del varón.»²²⁷ Bárbara se apropia de una habilidad que está reservada para los hombres y la desarrolla con maestría. La mujer no se limita a sonreír ni tampoco a reír, sino que también burla y es quien lleva el mando de esta acción.

Para la estudiosa Ángeles Cardona Gibert, Lope de Rueda se encuentra dentro de la tradición misógina de la época:

Tampoco hay que desdeñar el conocimiento y juicio que de la mujer tiene. Una suave oleada de jocosa misoginia adereza algunas de sus piezas más conocidas, sin que la punzante ironía de los grandes misóginos medievales —un arcipreste de Talavera, por ejemplo— tenga aquí cabida, porque ya el Renacimiento ha dulcificado la pluma de cuantos se ceban en las artes y mañas de la mujer que, ahora, es un ser humano, dotado de defectos y virtudes, igual que su compañero inseparable, el hombre.²²⁸

No estoy de acuerdo en absoluto con ella, puesto que, a lo largo del análisis que he realizado sobre este paso, puedo asegurar que la actitud ruedista hacia la mujer no resulta parecida a la concepción que se tenía, pues es Bárbara quien triunfa siempre y tiene la

²²⁶ Cf. Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 124.

²²⁷ Xavier Theros. *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media.* Barcelona: Ediciones la Tempestad, 2004. Pág. 134.

²²⁸ Rueda. *Teatro completo. Op. Cit.* Pág. 16.

habilidad de desenvolverse con destreza en cualquier momento y lugar, apropiándose de actitudes y destrezas que se creían eran propias del mundo varonil. Además, Cardona Gibert habla de un relajamiento en cuanto a las ideas misóginas de la época; sin embargo, tal como pude dejar en claro en el apartado anterior, existían autores y tratadistas, tanto en España como en Italia, bastante misóginos que seguían abogando por la sumisión de la mujer al hombre. Por lo tanto, lo que ella nota como dejar atrás la «punzante ironía de los grandes misóginos medievales» es en realidad la visión diferente que tenía Rueda de las mujeres.

El entremés del *Viejo celoso* de Cervantes es otra obra de teatro breve en la que se aborda la burla amatoria. También tiene particularidades muy específicas en las que las mujeres se ven favorecidas ante los hombres. En este entremés el autor no sólo retoma algunos recursos ruedistas de la burla de apetitos, sino que supera a su ejemplo y crea una obra que sobresale tanto por el atrevimiento que se verá sobre el tablado, como por sus reflexiones con respecto al matrimonio desigual entre un viejo y una moza.

El primer momento, «Quejas de Lorenza y urdimbre de la burla», inicia cuando Lorenza, la joven que fue casada con el viejo Cañizares, alaba el hecho de que finalmente tenga a alguien «de fuera» para platicar, refiriéndose a Ortigosa, la vecina. La muchacha se queja de su marido, puesto que es tan celoso que no le permite hablar con personas externas y tampoco nadie puede entrar en la casa, por lo que esa representa la primera vez que ha hablado con alguien de la calle desde que se casó con Cañizares.

En este diálogo, Lorenza también revela que en realidad no tuvo opción a la hora de desposarse con el anciano, lo que nuevamente remite a Erasmo de Rotterdam cuando apunta que los viejos buscan mozas pobres para casarse. Cervantes esboza desde este punto el problema de desigualdad económica en la sociedad, la cual hacía que este tipo de actos se realizaran: los pudientes se aprovechaban de los desafortunados. La queja de Lorenza resulta

muy significativa: «[...] ¡Que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete! ¿De qué me sirve a mí todo aquello, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre?»²²⁹ Lorenza desvela el problema mayor que tiene en su vida: tiene riquezas, pero no puede yacer con su marido; de esta forma, ella le da mayor importancia a la sexualidad que a las riquezas, por eso se siente hambrienta en medio de la abundancia.

A este comentario interviene Cristina, la sobrina de Lorenza, quien se conmueve con la situación de su tía y comenta que ella preferiría andar con un trapo adelante y otro atrás pero tener un marido mozo.²³⁰ La chica está expresando su deseo sexual, pues

La alegre y viciosa mujer de entremés se adivina ya en las precoces niñas y adolescentes que aparecen en sus piezas. El prototipo más ajustado de éstas sería la Crística de *El viejo celoso*, esa muchacha que, además de incitar a Lorenza al adulterio, pide para sí un juguete tan poco edificante como un frailecico.²³¹

Más que la representación de una mujer viciosa, como señala Huerta Calvo, creo que en realidad hay una expresión de esa sexualidad reprimida para las mujeres que estaba tan en boga durante los siglos XVI y XVII. Además, si encontramos mozas «alegres y viciosas» en la época es porque la misma sociedad se encargaba de desvelarles qué era la sexualidad, tan sólo hay que recordar la idea de que un mujer entre más joven mejor, pues así había mayor probabilidad de que fuera virgen. No se puede calificar de precoces a unas chicas que han sido sujetadas a su género desde el momento en que nacen, muchachas a las que desde temprana edad se les habla de cuidar la honra. Por tanto, el hecho de que existieran mozas que, como Cristina, expresaran su sexualidad nos habla de un apropiamiento de su parte de las prácticas que para ellas eran vedadas hasta el matrimonio, aunque con reservas, pues su

²²⁹ Cervantes. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 257.

²³⁰ Cf. *Ibidem.* Pág. 258.

²³¹ Huerta Calvo. *Femenil bureo. Op. Cit.* Pág. 29.

función era exclusivamente la procreación. La expresión de Cristina resulta transgresora porque es proferida por una moza que busca el placer carnal antes que la procreación.

La conversación continúa y Cristina agrega que ella preferiría tomar un mozo que al viejo que tiene Lorenza, a lo que contesta la interpelada con un discurso bastante interesante:

¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, díomele quien pudo, y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años.²³²

Lorenza, por un lado, denuncia la nula elección que las mujeres tenían cuando de matrimonio se trataba, pues eran otros —normalmente el padre— los que elegían al marido. A las chicas no les quedaba otra opción que obedecer. Hay una crítica al silencio que la sociedad exigía a la voz femenina en este tipo de actos. Por otro lado, Lorenza se queja de la represión sexual hacia la mujer y advierte que este sentido de honra y virginidad en las mozas las pone en desventaja en el matrimonio, pues, al no tener conocimiento de esto, la mujer se debe conformar con lo que puede ofrecerle su esposo. En el caso de los viejos, poco.

A esta cuestión Cristina responde que las noches las pasa en vela atendiendo al anciano, pues es cuando le llegan toda clase de enfermedades y dolores que lo hacen estar despierto y con él, la criadilla. Aquí también Cristina se queja de que su juventud la ha pasar cuidando a ese viejo «clueco, potroso y celoso». Cañizares es un enfermo, aunque en este caso, lo cuida otra mujer joven que no es su esposa: su criada. De esta manera, el viejo de este entremés no sólo roba la vida de una mujer, sino de dos: por un lado ofrece mala vida sexual y celos a su esposa y, por otro, le da vida de enfermera a su criada.

Luego de escuchar todas las querellas de ambas mujeres, la vecina Ortigosa les informa que existe una solución a sus males: engañar al viejo y holgarse con un mozo. Para justificar

²³² Cervantes. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 258.

el adulterio, Ortigosa apunta que el culpable de todo es Cañizares, pues sus celos y sus achaques no dan lugar a demandas ni respuestas. A pesar de que se podría pensar que estamos ante otro caso de vituperio contra las vecinas y mujeres que van a los hogares a «pervertir a las casadas», la realidad es que Ortigosa se presenta como una solución al problema de Lorenza, pues no es la vecina quien llega para deshacer ese matrimonio, sino que ella sólo ofrece un remedio a lo que el propio Cañizares provoca dentro de su casa. En esta burla amatoria, el único responsable de su propia deshonra es el vejete.

Cuando Ortigosa habla del mozo, lo describe como un «ginjo verde», lo cual, según Huerta Calvo tiene una connotación sexual, pues se habla del fruto, el cual hace alusión al semen y, por tanto, a la juventud.²³³ Cañizares no es joven así que no tiene fruto. Esto hace referencia a la impotencia del viejo. Ante el ofrecimiento de la vecina, Lorenza advierte que se siente insegura porque sería la primera vez que realiza un acto como ese y es su honra la que está de por medio. A pesar de sus deseos por salir de la opresión y disfrutar de lo que no puede con su anciano esposo, el yugo de la honra aún ronda por su cabeza. Interviene de nuevo Cristina, quien anima a su tía a decidirse de una vez por todas a llevar a cabo la burla:

Lorenza. ¿Y la honra, sobrina?

Cristina. ¿Y el holgarnos, tía?

Lorenza. ¿Y si se sabe?

Cristina. ¿Y si no se sabe?²³⁴

Existen dos visiones: una liberal y una conservadora; una que tiene una forma distinta de concebir a la mujer y otra que se mantiene dentro del orden social. Lorenza se preocupa por el valor de la honra y Cristina se preocupa por el placer femenino, el cual tenían vedado. En este diálogo se contraponen dos formas de ver la vida mujeril en cuanto a los sexual.

²³³ Huerta Calvo. *Femeil bureo*. Op. Cit. Pág. 53.

²³⁴ Cervantes. *Entremeses*. Op. Cit. Págs. 259-260.

Ortigosa interviene en favor de Cristina para señalar que con diligencia, sagacidad e industria nadie se enterará del adulterio y Lorenza podrá disfrutar de aquello que tiene negado por la impotencia de su marido. Al respecto, Jesús G. Maestro advierte que

Las mozas sopesan, y se interrogan mutuamente al respecto, la imposibilidad de incurrir en adulterio, con la consiguiente burla frente al vejete Cañizares, y la intervención final de Ortigosa, asegurando el éxito de la aventura, que basan en su propia astucia. Las dudas de doña Lorenza tratan de ser contrarrestadas por su sobrina con los alicientes de la burla y la “holgura”. La astucia se configura como la única forma de superar las limitaciones de la libertad.²³⁵

Maestro advierte el valor más importante de este entremés: la libertad —la que aparecerá a lo largo de la obra cervantina—. Lorenza carece de ella y se encuentra sujeta a los deseos y disposiciones de su esposo. La denuncia principal de esta obra es la poca o nula libertad sexual que las mozas poseen al casarse con un vejete, pero no sólo eso, además, Lorenza tampoco es dueña de su ser y está a merced de las decisiones que tome su marido sobre ella y sobre su vida. La única manera de poder burlar al viejo es urdir un plan con mucha astucia, dadas las circunstancias en las que se encuentra Lorenza: vigilada día y noche por el anciano, encerrada en su casa a merced de los muchos celos de Cañizares; sin poder siquiera tener muebles y adornos con figuras masculinas. Aislada, pues sólo puede platicar con Cristina y, obviamente, con Cañizares. Lograr el adulterio cuando el vejete tiene el control total de todo, es una hazaña que sólo puede lograr Ortigosa con su ingenio.

Cristina habla por su tía y le pide a la vecina que traiga un galán «limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo»,²³⁶ de esta forma, se esbozan las características del objeto de deseo de las mujeres: todo lo contrario al viejo Cañizares. Ortigosa agrega que el joven tiene todo eso y que también es rico y liberal. A lo que Lorenza replica que riquezas no quiere porque esas ya las tiene con Cañizares. Luego relata el mayor problema de ese

²³⁵ Maestro. *Op. Cit.* Pág. 532.

²³⁶ Cervantes. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 260.

anciano, además de los ya dichos: los celos. A continuación, Lorenza se desahoga de la desconfianza que siente el anciano:

Lorenza. No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas horas la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que a trueco de que no hiciera esto y otras cosas no vistas en materia de recato yo le perdonara sus dádivas y mercedes.

Ortigosa. ¿Que tan celoso es?

Lorenza. ¡Digo! Que le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio, y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras por mayor precio, aunque no era tan buena. Siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche.²³⁷

Los celos del viejo Cañizares se nos muestran como exagerados, insufribles y molestos. Hago un paréntesis aquí para resaltar la cuestión monetaria que se muestra a lo largo de todo este apartado. Según fray Luis de León, la perfecta casada debía ser austera,²³⁸ no obstante, en este caso no es Lorenza la que gasta sin control, sino Cañizares y muchos de esos gastos son innecesarios y completamente injustificados pues son sus celos los que hacen que no compre una tapicería adornada con figuras humanas y prefiera otra de verduras por un mayor precio. Además, de acuerdo con lo que relata Lorenza, Cañizares no escatima en el adorno de su esposa: ella tiene vestidos y joyas hasta para regalar. Entonces, es Cañizares quien rompe la regla familiar de la austeridad impuesta a la mujer. Pero esto no es gratuito, se trata de una compensación por los otros deberes maritales que no puede cumplir.

También las mujeres comienzan a hacer uso de un lenguaje sexual muy propio del entremés cuando Cristina informa que la llave con la que puede abrir todas las cerraduras de la casa el viejo se encuentra oculta debajo de su almohada. Con mucho ingenio y befa, Lorenza responde que «yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna».²³⁹ Huerta Calvo ha estudiado que la llave es una referencia al pene.²⁴⁰

²³⁷ *Ibidem*. Pág. 260.

²³⁸ Cf. Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 37.

²³⁹ Cervantes. *Entremeses*. *Op. Cit.* Pág. 261.

²⁴⁰ Cf. Huerta Calvo. *Femenil bureo*. *Op. Cit.* Pág. 58.

Los diálogos anteriores, que versan sobre la inconformidad en que viven las mujeres atadas a las reglas patriarcales, corresponden a los discursos que Cervantes entremecía en su obra para hacer crítica, de acuerdo con Ludovik Osterc: «Cervantes gusta del chascarrillo, o el cuentecillo sacado con alguna pulla de carácter social, moral o político, que suele lanzar después de un discurso de ideas muy elevadas para contrastarlo.»²⁴¹ Esta misma cuestión la vemos aquí, pues, luego de que Lorenza denuncia la opresión hacia las mujeres, tanto ella como su criada comienzan a hablar de «la llave», con el contexto sexual que ya expuse.

Finalmente, Lorenza acepta la propuesta de su vecina y, después de que Ortigosa promete retornar con un mozo, se despide; sin embargo, Cristina le pide que a ella también le lleve un frailecico con el que pueda holgar. Ortigosa promete que así lo hará y se va. Una vez que la vecina ya no está, la sobrina hace un comentario que resultaría atrevido: “mire, tía: si Ortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si señor los viere, no tenemos más que hacer sino cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza».²⁴² ¿Podría ser que Cristina lo diga enserio? ¿O sólo hace referencia a la muerte del rey viejo? Hay elementos para creer en ambos, pues Cristina es una moza decidida que sabe lo que quiere, aunque mencionar una muerte no festiva en el entremés puede resultar chocante.

La burla ha sido pensada y, como señala Pérez de León: «la trama urdida entre las tres mujeres contra el viejo celoso rompe el estereotipo de la mujer de “mudable, ambiciosa, etc.” y la equipara a otros personajes de Cervantes que utilizan su ingenio para conseguir sus propósitos.»²⁴³ De esta forma, ellas no son rebajadas a sólo sus instintos, sino que tienen inteligencia que les ayuda a conseguir lo que desean.

²⁴¹ Ludovik Osterc. «El humorismo como sátira sociopolítica en el *Quijote*» en *Acta Neophilologica*. Vol. 33 Nº 1-2, 2000. Pág. 61.

²⁴² Cervantes. *Entremeses*. *Op. Cit.* Pág. 262.

²⁴³ Pérez de León. *Op. Cit.* Pág. 320.

En el momento dos, «presentación del viejo celoso, Cañizares», aparecen el anciano y un compadre suyo. Esta escena que Cervantes proporciona, me remite a la exposición de la voz masculina dentro de sus obras, pues aquí ocurren las reflexiones y los comentarios patriarcales. La interacción inicia cuando Cañizares se queja de haberse casado con una moza y lo presenta como carecer de entendimiento o, incluso, como la muerte. El viejo reflexiona sobre el error que cometen los ancianos al desposarse con una muchacha. El autor del *Quijote* hace una crítica velada hacia la permisión de la sociedad sobre los matrimonios desiguales.

Cañizares expone las razones por las que se casó con Lorenza: «pensando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte».²⁴⁴ Una justificación egoísta, pues desde que concibió la idea de casarse con una joven veía en ella no a un ser humano con dignidad, sino a una acompañante mortuoria y a una enfermera. Al viejo Cañizares no le importa la infelicidad de Lorenza, sólo le interesa que haya alguien preocupado por su persona. Sin embargo, pronto se da cuenta de que las cosas no son como las había planeado, pues tiene a un ser humano, no a un pelele; así, la chica tendrá su forma de ser y de pensar, que se sale completamente del ideal que había creado en su cabeza. El viejo tropieza con la realidad y todo su mundo utópico se viene abajo. De esta manera, inician las dudas, los pesares, las preocupaciones, pero sobre todo, los celos.

El compadre escucha al viejo, pero su comentario sólo refuerza sus ideas patriarcales: le dice a Cañizares que no es error casarse, pues peor es abrasarse, como lo dice el evangelio. Con esto, el compadre hace referencia a cometer el pecado de la carne, pues «abrasarse» significa «arder en deseos», como se puede advertir en Corintios 7:9. Por tanto, el compadre indica que es mejor casarse sin amor para poder disfrutar del sexo sin restricciones. Esto

²⁴⁴ Cervantes. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 263.

resulta ridículo y es una befa más del autor, ya que Cañizares no puede ofrecerlo a su esposa; sin embargo, es reveladora la idea que se tenía de la mujer como objeto sexual y que estaba justificada falazmente con la *Biblia*. Cañizares contesta «¡Qué no había de abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza!»,²⁴⁵ lo cual es una forma burlesca de decir que no puede cumplir como marido en cuanto al sexo.

La conversación ahora gira en torno a los celos, por lo que Cañizares da muestras de qué tanta inseguridad guarda, cuando el compadre le pregunta si los siente:

Cañizares. Del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulan.

Compadre. ¿Dale ocasión?

Cañizares. Ni por pienso, ni tiene por qué, ni cómo, ni cuándo, ni a dónde: las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren: vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida.²⁴⁶

De esta forma, queda muy claro que el propio Cañizares es consciente absolutamente de todo el mal que provoca a su joven esposa. Luego comienza a hablar de las vecinas, porque las ve como el mal de los matrimonios; no obstante, lo que él mismo admite al enunciar toda la opresión en que mantiene a su esposa lo hace consciente de cómo realiza prácticas que lo llevarán a su propia destrucción. El imputar defectos a la vecina no es más que una elucubración para deslindarse de responsabilidades y culpar, dentro de esa tradición misógina, a otra mujer de lo que él viene labrando desde que se casó. Cañizares ve a las vecinas como las liberadoras de la opresión en que tiene a su mujer.

El compadre nuevamente, como si hiciera un ejercicio de mayéutica, le pregunta al viejo cómo es que desconfía de su mujer si ella no sale y nadie entra en su casa, a lo que Cañizares responde que, como mujer, Lorenza en cualquier momento va a caer en el adulterio. A todo esto, advierte el compadre que esa desconfianza está bien justificada, dado

²⁴⁵ *Ibidem*. Pág. 263.

²⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 263.

que Lorenza no tiene en casa lo que un mozo sí podría ofrecerle.²⁴⁷ Con este comentario, aunque el compadre apela al apetito insaciable de la mujer, también apunta a la impotencia de Cañizares y cómo tiene la culpa de un futuro engaño de Lorenza. El mismo vejete, en el diálogo siguiente, reconocerá que no puede satisfacer a su mujer. El compadre le recalca que ése es el problema, pero Cañizares, aunque lo sabe bien, se niega a admitir que él es el causante de su propio mal y apela a la inocencia de Lorenza, la cual no sabe de estos asuntos. Dicha afirmación es una contradicción, pues tan sólo unos diálogos antes aseguraba que Lorenza caería en la deshonestidad por ser mujer. Cañizares es completamente consciente de lo que está provocando y por eso cae en incoherencias.

Finalmente el vejete se va y el compadre comenta que «en mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso ni más impertinente; pero éste es de aquellos que traen la soga arrastrando y de los que siempre vienen a morir del mal que temen»,²⁴⁸ lo que indica que el hombre sostiene la culpabilidad de Cañizares en el adulterio que Lorenza pueda cometer a falta de la libertad que el viejo le niega; es el mismo viejo el procurador de su propio mal.

El momento tres, «Reclamos de Lorenza», inicia con Lorenza y Cristina discutiendo el asunto que se traen entre manos con Ortigosa, pues aún se encuentra la primera confusa y dudosa, mientras que la segunda insiste en que no debe tener miedo a «hombres armados» y continúa invitándola a que goce de su juventud. En este coloquio se encontraban, cuando aparece Cañizares y lo primero que hace al entrar es demostrar los celos que lo tienen atrapado y que también encarcelan a Lorenza: «¿Con quién hablades, doña Lorenza?»²⁴⁹ El anciano no saluda al entrar, simplemente escucha que su mujer dialoga con alguien y los

²⁴⁷ Cf. *Ibidem*. Pág. 264.

²⁴⁸ *Ibidem*. Pág. 265.

²⁴⁹ *Ibidem*. Pág. 265.

celos se apoderan de él. Lorenza responde que habla con Cristina, y Cañizares duda de que esto sea verdad; su mujer insiste y le reprocha que no puede hablar con nadie más que no sea ella, puesto que él la mantiene encerrada y sin persona que entre para platicar.

Cañizares demuestra una vez más sus celos, alegando que también es cosa de cuidado el hecho de que Lorenza tenga soliloquios que vayan contra su honor. De esta forma, el celoso extremeño demuestra que nunca estará conforme con lo que haga su mujer, pues siempre la duda de un adulterio lo asaltarán. En este caso, Cañizares siente celos al entrar y escuchar que Lorenza habla con alguien más para luego rematar diciendo que siente celos de los pensamientos de su esposa. En este pasaje, Lorenza se muestra harta de la situación y este hastío es el preludio del adulterio que finalmente decidirá la joven como forma de actuar.

El cuarto momento, «Ejecución de la burla», inicia cuando Lorenza siente desesperanza ante la situación en la que vive; luego, tocan la puerta. Cañizares le dice a Cristina que vaya a ver quién es, la moza así lo hace y descubre a Ortigosa, la cual regresa para cumplir el pedido de la encarcelada. Cuando Cañizares escucha que llama Ortigosa vecina, entra en pánico. Los nombres en Cervantes nunca son casualidad. Ortigosa viene de ortiga que, según Covarrubias, es «yerva muy conocida y que nace por los adarves y detrás de los muros; en latín se llama *urtica*, *ab urendo*, porque a la parte que os toca abrasa levantando ronchas. [...] Con todo eso, esta yerva desechada y aborrecida tiene en sí virtud para socorrer mil necesidades.»²⁵⁰ Por un lado, esta planta emite un líquido urente, es decir, que provoca ardor, irritación e inflamación; esto representará Ortigosa en la vida del vejete. Por otro lado, a pesar de ser repudiada, esta planta también tiene muchas virtudes y remedia diferentes males. De esta forma, Ortigosa resulta irritación para el viejo, pero una solución para Lorenza.

²⁵⁰ Covarrubias. *Op. Cit.* Pág. 701.

Inicia aquí un diálogo, con Cristina como intermediaria, entre el viejo y Ortigosa en el que ella pide que la dejen entrar pues necesita de las bondades del anciano, mientras que él se rehúsa a admitirla a causa de que con eso su honra se perdería. Con esto se enoja grandemente Lorenza y reprende a su marido diciéndole que no tiene razón para ponerse así, dado que la tiene justo en frente y sería disparatado pensar que ella pueda faltarle teniéndola ante sus ojos. Con los reclamos de su esposa, el viejo accede a que entre la vecina. Este punto resulta importante si se recuerdan las palabras de fray Luis de León:

Mas si dice que abra sus manos y su casa a los pobres, es mucho de advertir que no le dice que la abra generalmente a todo género de gentes. Porque, a la verdad, una de las virtudes de la buena casada y mujer, es el tener grande recato acerca de las personas que admite a su conversación y a quien da entrada en su casa; porque, debajo de nombre de pobreza, y cubriéndose con piedad, a las veces entran en las casas algunas personas arrugadas y canas, que roban la vida, y entiznan la honra, y dañan el alma de los que viven en ellas, y los corrompen sin sentir, y los emponzoñan, pareciendo que los lamen y halagan.²⁵¹

La mujer debe tener cuidado con las personas que entran en su casa, de hecho, es preferible que la perfecta casada no introduzca alcahuetas; sin embargo, en este caso Ortigosa entra porque Cañizares se lo permite. Ciertamente Lorenza argumenta para que su marido deje pasar a la vecina, mas es el propio viejo quien al final permite la entrada de la mujer. De esta forma, el vejete falta al recato y recibirá el castigo de esta grave falta.

Una vez que ha entrado Ortigosa, la burla comienza: la mujer pide a Cañizares que le compre un guadamecí —adornado con Radamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso, personajes del *Orlando furioso*—, porque su hijo ha caído en manos de la justicia y no tiene dinero con qué pagarle al médico para que declare en favor del muchacho. Le pide que lo vea bien, para que así se dé cuenta de que es nuevo y bueno, por lo que la vecina se dispone a desplegar el guadamecí con la intención de que lo pueda apreciar mejor. En el momento en

²⁵¹ Fray Luis de León. *Op. Cit.* Pág. 77.

que el guadamecí se alza y se desdobla delante del viejo, entra por detrás de éste un joven del que no se percata Cañizares por estar entretenido viendo el producto que se le ofrece.

Cristina comete una indiscreción, que casi pone en peligro la industria: «Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa; que a mí, el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase. No, en mi conciencia; aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada.»²⁵² La moza señala que el único culpable de que haya entrado el joven es el viejo. Además, la chica se deslinda de responsabilidades por si se llega a saber el adulterio. El diálogo siguiente del anciano revela que él cree que se habla de las pinturas, a lo que Lorenza replica «Por las pinturas lo dice, Cristinica, y no por otra cosa»,²⁵³ al ver con malos ojos la soltura de lengua de su sobrina.

Spadaccini advierte que hay un aparte entre sobrina y tía en los siguientes diálogos:

Cristina. [...] ¡Ay, Dios sea conmigo! Vuelto se me ha el ánimo al cuerpo, pues ya andaba por los aires.

Lorenza. ¡Quemado vea yo ese pico de once varas! En fin, quien con muchachos se acuesta, etc.

Cristina. ¡Ay, desgraciada, y en qué peligro pudiera haber puesto toda esta baraja!²⁵⁴

Se confirma la indiscreción de Cristina, aunque el viejo cree que ella habla de los personajes del guadamecí; no obstante, en los diálogos posteriores, cuando ocurre el adulterio, la moza hará juegos de palabras con plena consciencia.

Finalmente el viejo rechaza el guadamecí pero le da un doblón a Ortigosa y le pide que se vaya inmediatamente de su casa. La vecina se pone muy feliz por aquella moneda y hace halagos al viejo; luego se dirige a Lorenza para ofrecerle sus servicios, aunque finge que no sabe cómo se llama. Cañizares se desespera y corre a la mujer, pero ella lo ignora y continúa ofreciéndole su sabiduría a Lorenza. En este momento se muestra como una Celestina, pues

²⁵² Cervantes. *Entremeses. Op. Cit.* Pág. 268.

²⁵³ *Ibidem.* Pág. 268.

²⁵⁴ *Ibidem.* Págs. 268-269.

no sólo le ha conseguido amante a la joven esposa, sino que también sabe curar muchas enfermedades: «Si vuestra merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos; y si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano.»²⁵⁵ Además, conoce de palabras mágicas para quitar dolores. Cañizares se desespera más y vuelve a echar de su casa a la mujer, pero esta vez la interpela como «Ortigosa, diablo o vecina», tres palabras funestas para el viejo. La mujer accede y sale finalmente del lugar.

El quinto momento, «Consumación de la burla», inicia una vez que se han quedado solos en la casa Cañizares, Lorenza, Cristina y el galán oculto. Entonces, Lorenza y Cañizares comienzan a reñir pues a la esposa no le parece cómo ha tratado su marido a la pobre vecina y menciona que «¡Dístele dos docenas de reales, acompañados con otras dos docenas de injurias! ¡Boca de lobo, lengua de escorpión y silo de malicias!»²⁵⁶ A lo que responde Cañizares que no le parece normal que defienda tanto a la vecina, por lo que parecería que el anciano está sospechando de que ya hubo un contacto entre su mujer y Ortigosa con anterioridad. Para evitar que el anciano se dé cuenta del tramado, Cristina interviene y, con su comentario, también propicia que se continúe la burla:

Cristina. Señora tía, éntrese allá dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.
Lorenza. Así lo haré sobrina, y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehuse.²⁵⁷

Cristina logra que las sospechas de Cañizares se detengan e insita a Lorenza a que vaya a encontrarse con el mozo. La esposa, harta de la situación, comprende el mensaje y continúa el juego. La mujer apunta cuánto tiempo estará refocilándose con el joven: dos horas; también, que lo hace como forma de venganza hacia su marido porque es un celoso.

²⁵⁵ *Ibidem*. Pág. 269.

²⁵⁶ *Ibidem*. Pág. 270.

²⁵⁷ *Ibidem*. Pág. 270.

Una vez que Lorenza ha entrado en su habitación, y ha cerrado con tranca, el adulterio inicia. Lorenza no sólo quiere gozar del joven, sino que también desea vengarse de su marido, por lo que comienza a narrar lo que está ocurriendo detrás de esa puerta. Así, llama a Cristina y, primeramente, le comenta cómo es el muchacho: «¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares.»²⁵⁸ De inmediato esta descripción resalta como una contraposición al viejo Cañizares, representación de lo grotesco y risible.

Cristina comienza un juego de simulación, en el que finge que su ama dice mentiras, todo con la intención de que Cañizares crea que son sólo provocaciones causadas por el enojo de su esposa. De esta forma, emite el siguiente diálogo: «¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala, tío, porque no se atreva ni aun burlando, a decir deshonestidades.»²⁵⁹ Los argumentos claves de Cristina son que Lorenza habla burlando, por lo que eso que ocurre dentro de la habitación es mentira y sólo se trata de la esposa molesta tratando de hacer enojar a su marido.

Las palabras de Lorenza surten efecto en el celoso extremeño, por lo que de inmediato inquiere si lo que está diciendo su mujer es verdad y que pare, puesto que no está para burlas en ese momento (ni nunca). Lorenza contesta que no está burlando y que todo lo que dice son veras. Cristina vuelve a exclamar con sorpresa, pero ahora también pregunta si no se encuentra ahí su frailecito, lo que revela que, ante lo bien que lo está pasando Lorenza, Cristina siente deseo y también quiere encontrarse en la misma situación en la que está su tía. Sólo aquí Cristina no juega para disimular, sino que habla verdaderamente, producto del deseo. La contestación de Lorenza provoca que se sepa quién ha logrado que se lleve a cabo esa burla, pues menciona que seguramente la próxima vez que Ortigosa las visite llevará el

²⁵⁸ *Ibidem*. Pág. 271.

²⁵⁹ *Ibidem*. Pág. 271.

regocijo para la sobrina. La mención de la vecina obviamente enoja sobremanera a Cañizares, quien de inmediato reprende a su mujer. En este momento se revela el acto sexual que ha estado ocurriendo en la habitación y del que ya se sospechaba:

Cañizares. Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

Lorenza. También me tiemblan a mí por amor de la vecina.²⁶⁰

Lorenza expresa la excitación en que se encuentra inmersa gracias al acto sexual que lleva a cabo con el mozo y es tanto su placer, que se anima a vituperar a su marido al decirle que «¡Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo!»,²⁶¹ que demuestra que Lorenza no había podido gozar de buenas relaciones sexuales con su marido (si es que las hubo) y que ahora conoce el placer gracias a ese mozo. Después de esto, al parecer, el acto termina, ya que Lorenza advierte que ahora lavará las barbas de ese galán en una bacia llena de agua de ángeles.

Cristina continúa fingiendo que todo aquello es una mentira, por lo que le pide a su tío que destrozase a Lorenza a lo que el anciano contesta que destrozará la puerta, pues sus celos ya no soportan más las palabras de su esposa. Su mujer abre la puerta y dice que no hay necesidad de eso, pues ella misma le permite entrar para que vea que todo lo que ha dicho es verdad. Cañizares acepta pues sus muchos celos le han metido la duda y, aunque señala que seguramente todo es burla, mejor pasará para inspeccionar.

En el punto seis, «Chantaje y baile», el escape del mozo se lleva a cabo gracias a un plan bien urdido: el viejo Cañizares está a punto de entrar al cuarto y ver que todo lo que su esposa narraba era realidad; sin embargo, a penas pone un pie en la estancia, el agua de ángel le cae de lleno en los ojos y lo cega por unos instantes. Las mujeres corren a auxiliar al viejo,

²⁶⁰ *Ibidem*. Pág. 271.

²⁶¹ *Ibidem*. Pág. 271.

mientras que el mozo aprovecha para huir. Cañizares se queja de lo que le ha ocurrido y

Lorenza aplica el mismo método para salir de dificultades que ya vimos con Bárbara:

¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dió crédito a mis mentiras, por su..., fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! ¡Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo! ¡Llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito! ¡Mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones! ¡Ay, que se me arranca el alma!²⁶²

Las lágrimas y las lamentaciones hacen que Cañizares se retracte de los celos y de los malos pensamientos que había tenido, pues no sólo no encuentra al supuesto mozo, sino que la indignación en las palabras de Lorenza finalmente le hacen creer que todo ha sido tal y como ya lo anunciaba Cristina: una burla. Esto se descubre cuando el alguacil, ante todo el escándalo que había hecho Lorenza, llega a las puertas de la casa y exige una explicación. Lorenza le dice a Cristina que deje pasar al hombre para que todo mundo sepa cómo ella es honrada, pero el malo de su marido la acusa de adúltera. Cañizares, al no tener pruebas y al ver que sería denunciado públicamente como un mal marido, repite que él de verdad pensaba que estaba mintiendo y que su mujer no debía revelar nada a los demás.

Entran el alguacil, los músicos, un bailarín y Ortigosa. El representante de la justicia pregunta por las voces que se han dado, a lo que Cañizares contesta que no es nada, pues sólo se trata de pequeñas pendencias entre marido y mujer y que pronto pasará el enojo que producen. Uno de los músicos interviene diciendo que ellos acudieron al pensar que se trataba de algo más. Ortigosa advierte lo mismo, a lo que Cañizares la culpa de todo el escándalo ocurrido en su casa. Nuevamente el viejo no quiere ver la realidad por más que se le haya presentado y prefiere culpar a otros de los males que él mismo provoca. Esto mismo expresa Ortigosa: «mis pecados lo habrán hecho; que soy tan desdichada, que, sin saber por dónde ni

²⁶² *Ibidem*. Pág. 272.

por dónde no, se me echan a mí las culpas que otros cometen.»²⁶³ De esta forma, la vecina recalca que es el viejo quien ha provocado toda la situación, pero que le resulta más cómodo culparla a ella que hacerse responsable.

Cañizares les pide a todos que se vayan, pues el problema ha culminado. Seguramente este gesto es una vez más producto de sus celos, pues hay varios hombres en su casa y, sobre todo, está la vecina; sin embargo, Lorenza pone una condición para que todo termine de una vez por todas: que el viejo Cañizares le pida disculpas a Ortigosa por todo lo malo que ha dicho de ella. A regañadientes, el anciano lo hace y la vecina otorga el perdón. Uno de los músicos ofrece sus servicios para que su ida no haya sido en vano, a lo que evidentemente el celoso extremeño se niega; no obstante, los músicos ignoran al hombre y comienzan a tocar.

El canto de los músicos tiene partes importantes para el análisis que propongo. Los versos siete y ocho dicen lo siguiente: «No hay labrador que gobierne/ Bien sus cubas y paneras»,²⁶⁴ lo cual significa que el marido no puede controlar a su mujer, tal como se ha visto en este entremés: el viejo Cañizares podrá creer que tiene el dominio completo del cuerpo, del pensamiento y del carácter de su mujer; no obstante, lo único que hace es reprimirla para así destruir el supuesto matrimonio que estaba destinado al fracaso, pues el que se casen un viejo y una moza no puede tener buen fin. Otros versos expresan lo siguiente:

Las riñas de los casados
Como aquesta siempre sean,
Para que después se vean,
Sin pensar, regocijados.²⁶⁵

Hay un guiño irónico de Cervantes, pues, aunque parecería que los músicos se refieren a la «facilidad» con que se solucionó el problema, para el público/lector, que ha seguido el

²⁶³ *Ibidem*. Pág. 273.

²⁶⁴ *Ibidem*. Pág. 274.

²⁶⁵ *Ibidem*. Pág. 274.

entremés, esto resulta risible, pues significaría que las riñas (engaños) siempre deberían ocurrir para luego reconciliarse con alegría.

Cuando termina el cantar, Cañizares insiste una vez más en que todos sus males vienen de una vecina, por lo que su esposa replica que ella tiene mucho que agradecer a las vecinas y el público/lector se convierte en cómplice de este gesto. Cristina finaliza el entremés señalando que ella también besa las manos de las vecinas, pero les tendría mayor afecto si le llevaran el frailecico que pidió.

Es clara la reivindicación de algunos aspectos femeninos en los entremeses cervantinos, pues existen varios momentos en los cuales se denuncia la situación de desigualdad en que las mujeres vivían. Cervantes deja de lado las befas y el escarnio misóginos de su época:

Las protagonistas femeninas ya no son un simple mecanismo a través del cual se llevan a cabo las venganzas burlescas del honor, ni son gastadoras ni adúlteras sin una razón, como ocurría en la mayoría de los entremeses barrocos, sino que ahora son capaces incluso de reclamar su lugar en la sociedad. A pesar de las trabas y problemas a que se enfrentan las mujeres, estos personajes son tratados con criterios similares al de los hombres en la mayoría de los entremeses cervantinos, destacando su papel en *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* o *El vizcaíno fingido*.²⁶⁶

La mujer cervantina no sólo denuncia lo que vive, sino que busca el lugar en la sociedad que se le ha negado y que el varón, en cambio, posee. Además, no se le culpa de todos los males de su época y cuando «erra» no es sólo porque «sea mujer», sino que tiene razones para hacerlo y, sobre todo, se mueve con libertad. Estas cuestiones las vio el autor del *Quijote* en los pasos ruedistas, en los cuales, la mujer es completa dueña no sólo de sí misma, sino de su marido y de su amante. Además, «como se aprecia en el teatro breve de Cervantes, ésta [la mujer] goza de un papel privilegiado en la resolución de la trama que contrasta con la de

²⁶⁶ Pérez de León. *Op. Cit.* Págs. 110-111.

ser una mera “herramienta” de la voluntad de los hombres.»²⁶⁷ Y ciertamente en el *Viejo celoso* son las mujeres quienes llevan la batuta de las acciones: Lorenza al revelarse de la represión en la que su marido la tiene metida, Cristina al convencer a su tía de que goce lo que el viejo no puede darle y Ortigosa al ser la hábil urdidora. Cañizares sólo está ahí para representar la misoginia y para caer en la burla.

Además, la ayuda de Ortigosa a Lorenza es gratuita, pues en ningún momento le cobró. Es cierto que ella se gana unas monedas una vez que ejecuta la burla, pero es el viejo Cañizares quien le da el dinero. En este punto, quiero recordar que Ortigosa es plenamente consciente de que el anciano no le va a comprar el guadamecí, dado que éste tiene figuras masculinas y, por lo que ha conocido en las quejas de Lorenza, Cañizares jamás compra objetos con figuras masculinas. De esta forma, Ortigosa conoce desde un principio que no recibirá dinero de su acción, por lo que las monedas de Cañizares son una ganancia fortuita. El auxilio brindado es un mero hecho de sororidad, pues no hay una razón monetaria de por medio para la ayuda brindada, sino el deseo de socorrer a la moza.

Este análisis se contrapone a la idea «demonizadora» que Ignacio Padilla advierte en su estudio *El diablo y Cervantes*, y con el que disiento completamente, en el que señala que Cervantes se dedicaba a escarnecer a los desvalidos de su época. En el caso específico de las dueñas y de las vecinas, por su condición de mujer. Él lo explica de esta manera:

Antes de crear a Marialonso para dar rienda suelta a su demonización de las dueñas, Cervantes ensayó su escarnio en Ortigosa, tan cómica en *El viejo celoso* como perversa en la alcahueta de *El celoso extremeño*. A las obvias semejanzas entre ambas obras, hay que añadir que Ortigosa, sin ser dueña, desempeña el mismo papel que Marialonso: alcahueta y entrometida, la vecina de doña Lorenza favorece la debacle del opresivo castillo de pureza del viejo celoso. En este caso, la alcahueta que algún día será dueña no tiene empacho en facilitar a doña Lorenza a su lujuriosa criada Cristina la compañía de galanes a los que se alude eufemísticamente como trasgos o frailecillos, personajes folclóricos de marcadas connotaciones sexuales. [...] Casi dueña, Ortigosa es también cachidiablo.²⁶⁸

²⁶⁷ *Ibidem*. Pág. 180.

²⁶⁸ Ignacio Padilla. *El diablo y Cervantes*. Primera reimpression. México: FCE, 2017. Págs. 194-195.

La lectura de Ignacio Padilla es una sobreinterpretación de la obra cervantina en general, pues siempre tiene el afán de tachar a Cervantes de xenófobo, misógino y un cristiano recalcitrante, capaz de «demonizar» a todo aquel que no sea considerado un varón y cristiano viejo. Esto se puede ver claramente en la conclusión a la que ha llegado con respecto a la vecina Ortigosa, pues Padilla la tilda de alcahueta y de entrometida, cuestión que el autor alcalaíno nunca menciona en su entremés. Todos los adjetivos con que el propio Padilla «sataniza» a Ortigosa son de su cosecha y no corresponden a la lectura de esta obra de teatro breve. De esta manera, para este estudioso Cervantes expone en Ortigosa a un demonio que acaba con la pureza del hogar de Cañizares, sin tomar en cuenta que mucho antes de las propuestas de Ortigosa, Lorenza ya demostraba hartazgo ante la situación en la que vivía y la vecina sólo le presenta una sugerencia a la desesperada y encerrada mujer.

Otro aspecto a resaltar del estudio de Padilla es la manera en que se dirige en general hacia las mujeres cervantinas, pues no sólo tilda de entrometida y de alcahueta a Ortigosa, sino que también tacha de lujuriosa a Cristina sin comprender que el discurso de la moza es el de la libertad que se les niega a las mujeres. Así, es claro que el problema no se encuentra en el entremés cervantino, sino en el análisis de Padilla, el cual sí contiene la misoginia de que acusa a Cervantes; además, esta pobre interpretación alude a que los galanes ofrecidos a Lorenza —como si Ortigosa hubiera ofrecido muchos amantes a la esposa— se hacen llamar frailecillos o trasgos, lo cual nos habla de una pésima lectura del entremés, dado que en ningún momento se habla de trasgos en la obra y el frailecico es pedido y mencionado por Cristina, no por la vecina, ni por la esposa.

Sin embargo, este análisis tan cargado de adjetivos negativos hacia las mujeres y con elementos añadidos por el propio Padilla, no son una sorpresa, pues él mismo señala que el

pensamiento cervantino está lleno de contradicciones,²⁶⁹ lo que señala que Padilla nunca comprendió que la obra del alcalaíno es un cúmulo de voces, por la cual las distintas visiones de su época se expresaban en los diferentes personajes que se representaban; un ejemplo es el *Viejo celoso*, en que está presente la voz femenina y su deseo de liberación —expresada en Lorenza, Cristina y Ortigosa—, mientras que también aparece la voz masculina o patriarcal —representada por Cañizares y su compadre—, en la que podemos ver claramente las ideas misóginas del momento.

Ahora que he finalizado los dos análisis, abordaré los puntos importantes por los cuales hay influencia de *Cornudo y contento* de Lope de Rueda en el *Viejo celoso* de Cervantes:

- Reivindicación de algunos aspectos femeninos
- Mujeres dueñas de las acciones
- Uso de los recursos femeninos para salir de problemas
- Situaciones sexuales frente al marido
- Amante difuminado

Con respecto a la «Reivindicación de algunos aspectos femeninos», la concepción de la mujer activa no era bien vista por la sociedad, así que era frecuente que se le hiciera escarnio, siempre con una visión misógina: «la mujer malvada es retratada, sin embargo, en actitudes activas, tanto si está reprimiendo, seduciendo, provocando mal tiempo, robando la leche del ganado de sus vecinos o golpeando a su marido».²⁷⁰ Todas las acciones activas que lleva a cabo la mujer se relacionan con la maldad, pues son esposas reprobables o brujas endemoniadas; incluso hay un vínculo con la sexualidad incontrolable. Sin embargo, ni

²⁶⁹ *Ibidem*. Pág. 27.

²⁷⁰ Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*. Edición española por Antonio Feros. Madrid: Alianza, 1991. Pág. 240.

Cervantes ni Lope de Rueda crean sus personajes femeninos para representarlos como malvados, que toman acción en su vida, en su cuerpo y en su pensamiento, sino que encarnan la crítica a un sistema patriarcal y, finalmente, escenifican el triunfo de la mujer.

No existe tampoco el vituperio hacia la mujer libre, lleno de misoginia, como sí está en otros autores como Quevedo, por ejemplo. Tampoco se encuentra la visión masculina típica en donde la mujer quiere liberarse de la opresión, pero se hunde más en la misoginia y en el rol que le «corresponde». Para explicar por qué es una visión distinta, basta con analizar las acciones que han realizado las dos mujeres, en las que se convierten en las únicas directrices de sus actos, como ya lo hice en sus respectivos análisis.

En el segundo punto, «Mujeres dueñas de las acciones», Bárbara lo hace cuando finge su enfermedad y se niega a tomar las medicinas. Además, el control que ejerce sobre su marido la lleva a hacerle creer que su amante es su primo; así, Martín acepta al estudiante en su casa y ahí mismo se refocilan, mientras el viejo se encuentra durmiendo —por eso ella amanece muy bien y con mucho apetito—. Aunque todo esto se conoce por boca del cornudo, es claro que él, por su idiotez, desconoce todas estas cuestiones; sin embargo, y gracias a la intervención del médico, el espectador/lector puede reconocer fácilmente el engaño.

Otras cualidades que posee Bárbara es la inteligencia para hablar y enredar todo de forma que su marido no entienda lo que realmente ocurre. Esta habilidad aparece sobre todo en la calle, a pesar de lo dicho por fray Luis de León. Fuera de su casa Bárbara lleva a cabo la burla mayor a su marido, cuando le advierte que se irá por unos días a unos rezos para su sanación e incluso le pide que ayune con pan y agua para un mejor efecto. La mujer es completamente dueña de las circunstancias, pues ella piensa las burlas y las soluciones para salir de los problemas. Podría pensarse que la burla de la medicina fue urdida por el mozo, pero dudo eso, dado que, de acuerdo con el pasaje de la calle, él se asusta cuando ve al marido

y Bárbara mantiene la calma e idea la manera de salir del problema, por medio de unas instrucciones que da a su amante. No me sorprendería que la mujer diera más instrucciones al estudiante simplón para burlar al marido. La máxima burladora en este paso es Bárbara.

Por su parte, Lorenza es un personaje interesante, porque evoluciona durante el entremés: inicia siendo una mujer desesperada que está harta del encerramiento y de los celos de su marido, pero aún se preocupa por las normas sociales relacionadas con la honra. Incluso tiene un diálogo decisivo con Cristina en donde se debate entre liberarse, aunque sea por un momento, del vejete de su marido o continuar con la vida que le imponen tanto la Iglesia como la sociedad. A medida que transcurre el entremés, Lorenza va cambiando de parecer hasta finalmente enfrentarse a su marido en distintos momentos: cuando discuten por los celos de Cañizares, cuando el vejete corre de forma grosera a la vecina y cuando le exige a su marido que pida disculpas a Ortigosa. La rebeldía cumbre ocurre con la relación sexual que Lorenza narra a su marido y a su sobrina.

Ambas mujeres no sólo logran tener el control de las situaciones en que se encuentran, sino que son capaces de burlar a sus maridos en su propia casa y con él presente. Las dos logran por completo sus objetivos al final, pues Bárbara se va con su amante por algunos días, mientras que Lorenza no sólo logra refocilarse con el mozo, sino que también hace que el viejo se disculpe con Ortigosa.

Estoy en total desacuerdo con la visión de Eugenio Asensio en su artículo *Los entremeses*, en donde afirma que las actitudes de los personajes sobre el tablado (la vana precaución del vejete y los urgentes apremios de la sexualidad de la esposa), los convierten en títeres.²⁷¹ Luego del análisis realizado, queda claro que, al menos las mujeres, no son

²⁷¹ Cf. Eugenio Asensio. «Los entremeses» en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Rico, Francisco (dir.). Barcelona: Crítica, 1980. Pág. 648.

figurones creados con la única finalidad de hacer reír al público, sino que tienen un desarrollo que las lleva a expresarse con libertad y con deseo. La manera en que se mueven no es la de un fantoche cómico, sino que esbozan la crítica sobre una sociedad misógina y tienen por completo en sus manos toda la acción del entremés: son quienes mueven el hilo de la historia y quienes deciden cómo se desarrollará y cómo concluirá.

Cuando hablo del «uso de los recursos femeninos para salir de problemas», me refiero específicamente al llanto, el cual está presente en ambas obras y ocurre cuando las mujeres deben salir del problema más grande al que se enfrentan: por un lado, Bárbara, una vez que se ve descubierta por Martín cuando va con su amante por la calle, llora con mucha tristeza el que su marido no la haya reconocido con anterioridad. Esto provoca que el cornudo de inmediato se sienta mal por su falta y olvide el enojo que le había provocado verla con otro. Nuevamente entra en el juego de su mujer. Por otro lado, Lorenza también utiliza esta artimañana cuando el viejo finalmente entra en la habitación para cerciorarse de que no exista el adulterio que ha estado escuchando. Para evitar que el hombre se dé cuenta de lo que ahí pasó, Lorenza comienza a llorar y dice que le tocó el hombre más malo del mundo como marido, capaz de creer en burlas, todo gracias a sus celos. Esto hace que Cañizares se sienta mal por haber creído tal mentira y pida disculpas a su llorosa mujer.

Ambas saben del poder de las lágrimas y, aunque esto podría parecer misógino, en realidad es una muestra más del poderío femenino: una mujer no podría, en ese tiempo, admitir que es infiel y dar sus razones para argumentar en su favor; por esta razón, es mejor echar mano de los recursos conocidos para salir de los problemas y evitar otros mayores. Es decir, ellas conocen sus ventajas y desventajas y aprovechan mejor sus habilidades para salir airadas de cualquier situación. Se apropian de sus herramientas y las explotan en los momentos de crisis.

El cuarto punto es «situaciones sexuales frente al marido». El caso de Lope de Rueda está un poco más velado, pero con atención en la lectura es posible comprender que, durante la visita del «primo», Bárbara y él se refocilaron mientras el viejo estaba en la casa. En un principio, Bárbara no se encontraba muy bien, pero, luego de que llega el estudiante, ella recupera la salud. Esta milagrosa sanación se da entre la noche y la mañana. El «remedio» es tan efectivo, que incluso Bárbara se levanta con mucha hambre —comprensible, luego de la actividad física que ha hecho durante la noche—. En este tiempo es claro que el viejo estuvo en todo momento en la casa, por lo que el acto ocurrió mientras él sufría por la medicina que le hicieron tomar; de esta manera, el acto sexual ocurre con el viejo presente —cuestión que lo convierte aún más en bobo, puesto que no se da cuenta de lo que ha hecho su esposa—.

En cuanto al *Viejo celoso*, la relación sexual frente al marido está aludida, ya que es narrada por Lorenza a su marido y a Cristina al tiempo que ocurre. Cervantes toma la situación sexual que está en Lope de Rueda y la lleva a otro nivel, dado que, en este caso, tanto el espectador como el lector la pueden seguir por medio de la narración. En Lope de Rueda el cornudo cuenta que el primo ha pasado la noche en su casa, por lo que el espectador/lector infiere lo que ha ocurrido ahí. En ambas obras hay sexo delante del marido y en ambos el esposo no cae en cuenta gracias a las habilidades de sus esposas.

Finalmente, el quinto punto es «el amante difuminado». El joven de *Cornudo y contento* aparece más que el del *Viejo celoso*; sin embargo, sólo lo podemos apreciar como el instrumento por el cual Bárbara se desfoga, dado que no se trata del estudiante urdidor que sí está en *La cueva de Salamanca*. Sólo es un títere de la mujer pues la obedece en todo momento y está a sus órdenes. Él no teje burlas, ni sabe cómo actuar cuando la situación se muestra desfavorable. Tan sólo sigue las órdenes de la verdadera burladora del paso: Bárbara.

El caso del amante de Lorenza es peor, pues no sabemos nada de él. Sólo se conocen las características que le asigna Ortigosa, pero desconocemos su nombre. A escena sólo llega para ejecutar la relación sexual con Lorenza y, una vez finalizada, huye de la casa y nunca más se vuelve a saber de él. La razón para que esto ocurra tanto en este entremés como en el paso, es que realmente no importa quién sea el amante, lo que importa verdaderamente es el poderío femenino para llevar la batuta en las acciones que determinarán las dos obras teatrales, de esta forma, cualquiera podría ser el amante, pues su papel se reduce únicamente a objeto de placer. En este paso y en este entremés la significación está en el papel de las mujeres y cómo se desenvuelven ante la adversidad.

CONCLUSIÓN

Luego de realizar los dos análisis comparativos, es claro que ambos autores no sólo conocían la teoría de la risa, sino que tenían un gran conocimiento de los problemas que aquejaban a sus sociedades y, sobre todo, se preciaban de tener empatía, pues el conocer un daño social no siempre implica que se busque abordarlo desde la perspectiva de los más desvalidos. Como ejemplo de esto se encuentran otros autores y otras obras breves en las que la desgracia de los más desprotegidos es tratada sobre el tablado con escarnio.

En cuanto a Lope de Rueda, lo antes descrito se debe a que él

Es, antes que nada y sobre todo, un hombre de teatro. El primer hombre de teatro en España. Del teatro vive y en el teatro aprende lo mejor de su arte. No es un autor que, además de hacer otras cosas, escriba teatro, ni escribe teatro por diversión ni por ganar fama. Escribe teatro para vivir del teatro. Ciertamente que la vida de farándula no da para mucho ni conlleva muchas comodidades. Pero es su vida y tiene hartos alicientes, de los cuales son los más estimados, la libertad y el viajar de un sitio a otro conociendo gentes, costumbres, ciudades.²⁷²

Esta posibilidad de ir a todas partes y de conocer a muchas personas, sus costumbres y sus formas de vida hizo posible que el sevillano pudiera crear pasos con determinados cuadros sociales muy específicos, como la preocupación por el dinero o los casos de honra. De esta forma, podía plasmar en sus obras ese conocimiento que tenía de la sociedad española en los diferentes lugares que visitaba.

El caso de Cervantes es particular, pues él escribe sus entremeses en el siglo XVII, luego de que Lope de Vega se ha alzado con el reinado teatral, por lo que ya existen para este momento la comedia nueva y el entremés nuevo. No obstante, «Cervantes es siempre fiel a su concepción del Arte, así esto implique una caída del favor público, y no se entrega, en

²⁷² Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* tomo 1. Novena edición. Madrid: Cátedra, 1996. Pág. 97.

consecuencia, a las nuevas fórmulas dramáticas con que Lope electriza los corrales de comedias». ²⁷³ En el teatro cervantino están plasmadas sus ideas de cómo se debe hacer un entremés, pero no sólo eso, también están las opiniones del autor acerca de las situaciones sociales del momento. Cervantes nunca hace escarnio de los más desvalidos, como sí lo hacía el entremés nuevo; ésta es la principal separación que el autor alcalaíno realiza en su obra.

Posiblemente el hecho de que el teatro cervantino no siga los preceptos del arte nuevo de hacer comedias y entremeses, sea la razón por la que críticos como Juan Bautista Avall-Arce sólo sepan hablar del «fracaso sobre el tablado» de Cervantes. Este caso en especial me parece sumamente lamentable, pues el análisis de este estudioso sólo trata sobre aquello que «dejó de hacer» Cervantes, a quien constantemente compara con Lope de Vega para desacreditar su teatro. Esta poca comprensión de la visión cervantina provoca que efectivamente se pueda afirmar lo obvio: Cervantes no es Lope de Vega.

Lope de Rueda y Cervantes mantienen una empatía por los desposeídos de su época, por lo que sus obras menores no versarán sobre el ataque de éstos, pero sí realizarán una crítica a las estructuras que los mantienen bajo ese yugo. Como mencioné en el primer capítulo, estas denuncias nunca serán una apología al levantamiento social, pero sí pondrán el dedo sobre la llaga para señalar el malestar de sus sociedades, sus preocupaciones impuestas o la infelicidad con la que tienen que vivir a causa de las normas sociales.

De las preocupaciones más grandes, y que se pueden ver a lo largo de muchas de sus obras, encontramos las supersticiones y los casos de honra. En el primer tema, queda clara la incredulidad con la que se maneja, pues esconde las verdaderas problemáticas sociales de la época. En cuanto a *La carátula*, en el momento en que Salzedo se disfraza de fantasma y

²⁷³ Juan Bautista Avall-Arce. «Cervantes y el “Quijote”» en *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo II. Francisco López Estrada (coord.) Francisco Rico (dir.). Barcelona: Editorial Crítica, 1980. Pág. 600.

luego busca a Alameda para asustarlo, el mensaje dado es que estas supercherías no existen y que no debemos temer de los muertos, sino de los vivos, quienes sí pueden engañarnos y provocarnos diversos males.

La preocupación que siente Alameda por el dinero también rompe con el ambiente tétrico que un tema de fantasmas requeriría para su tratamiento. De esta manera, Rueda no sólo una vez más minimiza el asunto fantasmagórico, sino que también advierte cuál es la verdadera inquietud de su época: a pesar de que existía un gran esplendor en los reinos españoles, gracias a las riquezas que arrebatában a las colonias, los pobres en España continuaban siéndolo, además, estaban sujetos al nuevo modelo económico, por lo que debían buscar una manera de ganar dinero para sustentarse o morir de hambre. Por eso en el paso ruedista era más importante la cuestión monetaria que la fantasmagórica.

En el caso de *La cueva de Salamanca*, el demonio es víctima del ingenio entremesil cervantino, por lo que el autor toma su figura y no la presenta con su imagen aterradora, sino como unos diablillos humillados y tan humanizados que hasta comen y cantan. La humanización de los demonios no es gratuita, pues en ésta se demuestra que todo lo que se ha dicho del enemigo, es decir, su inmensa maldad para pervertir a las personas y para causar daño a la sociedad, es realmente la imagen del propio ser humano.

Rueda nuevamente influye en Cervantes, pues no es un ente sobrenatural el que tiene la capacidad de provocar el mal, sino el mismo ser humano, porque tanto la Iglesia como el Estado habían encontrado comodidad en culpar al demonio de las desgracias del momento: una economía decadente, diversos problemas sociales y la Inquisición. De esta forma, era el maligno quien provocaba dichos daños y no las malas políticas económicas, el nulo interés por el pueblo y las verdaderas intenciones económicas y de poder que la Iglesia tenía. Los defectos humanos que provocaban todo tipo de crisis en el país eran transportados a la figura

del demonio, por lo que unos diablos que comen y cantan son en realidad una parodia muy burlesca de las acciones humanizadas del «diablo real» que presentaban los principales demonólogos de la época. Con esta afirmación no estoy diciendo que Cervantes no creía en Satanás y en sus esbirros, sino que dudaba de esa capacidad tan humana del demonio para hacer diferentes males.

Otra de las preocupaciones de ambos autores era la situación de la mujer en la sociedad. Es clara la misoginia durante los Siglos de Oro, pues la mujer tenía vedado realizar muchas acciones, por lo que sus actividades se reducían a las hogareñas. De esta forma, la educación estaba prohibida para ella a menos de que ésta fuera religiosa, tampoco podía trabajar y su función más importante dentro del matrimonio era el de parir hijos, de preferencia varones. La veían como una máquina de hacer hijos y no como un ser humano.

Las mujeres en esa época sufrían de diferentes momentos de opresión, dependiendo de la edad en la que se encontraran, por lo que las niñas no contaban y eran despreciadas porque habían nacido con ese sexo, las mozas representaban una carga para su padres y eran acosadas por su belleza y por su juventud, las casadas estaban subyugadas a la voluntad del marido y de los hijos varones y las ancianas perdían valor porque ya no podían parir hijos, además, si eran viudas su situación de precariedad aumentaba y si decidían ganarse la vida como curanderas, entonces eran acusadas de brujas. No había forma de escapar del señalamiento social. De todos los casos antes mencionados, Rueda y Cervantes se muestran preocupados principalmente por las jóvenes y por las casadas, en específico, las malmaridadas.

Cornudo y contento es un ejemplo de poder femenino, pues Bárbara maneja por completo la acción del paso: ni el marido, ni el amante y, me atrevo a decir que, ni el médico son dueños de su voluntad, todo está subsumido a los deseos de la mujer. El caso del médico lo señalo porque es posible que Bárbara conozca la ambición de Lucio y la vea como un arma

explotable: sabe que mientras su marido pague al médico por sus servicios, éste no dirá nada del adulterio que conoce, de esta forma, pone a su favor la debilidad monetaria del médico. Además, este paso resulta interesante porque existe una inversión de los papeles marido-mujer de la época, cuando de un matrimonio entre moza y viejo se trataba. Aquí, el viejo no era el enfermo, sino la joven y, en consecuencia, quien se transformaba en enfermero era el anciano. Por unos instantes, el hombre tomaba consciencia de la vida diaria de la mujer sobre atender los menesteres del hogar.

En el *Viejo celoso*, la preocupación de Cervantes por las malmaridadas se ve reflejado en los discursos que las tres mujeres sostienen siempre que toman la palabra: mensajes de inconformidad ante la vida que tienen. Este entremés además resulta interesante pues encontramos las dos visiones plasmadas: la misógina y la femenina; el primer caso ocurre cuando Cañizares platica con su compadre y hablan de los defectos de las mujeres. El segundo pasa con los discursos que denuncian los sufrimientos de las mujeres jóvenes en los matrimonios con viejos.

Cervantes además señala los celos que Cañizares siente. En este caso, es un sentimiento exagerado, pero que critica el grado de posesión que las mujeres sufrían pues, al considerárseles propiedad de sus maridos, les daban el derecho de encerrarlas, prohibirles que hablaran con otras mujeres y, sobre todo, sospechar ante cualquier indicio (la mayoría de las veces sin fundamento) de adulterio. En cuanto a las malmaridadas, estos celos evidentemente eran más notorios, pues los vejetes sabían que, al no cumplir sexualmente, sus mujeres buscarían el solaz que en ellos no encuentran. Entonces, los ancianos se reconocen como el principal problema de su matrimonio, pero aún así deciden continuar culpando a sus mujeres de «livianas» o a otras mujeres, en lugar de asumir su problema y las consecuencias.

Sin embargo, la mayor revelación que hace Cervantes en su entremés no es la denuncia de los celos de Cañizares, sino el egoísmo. Cuando el vejete confiesa que se ha casado con la moza porque quería tener alguien que lo asistiera en su muerte, el autor alcalaíno apunta al individualismo de los ancianos que no ven otra cosa más que sus intereses. Todos estos viejos buscan jóvenes para que actúen de enfermeras y de asistentes para el «bien morir» y se les olvida que meten en esos menesteres a una persona con raciocinio, carácter, sentimientos y necesidades. Para llevar a cabo su cometido se aprovechan de la pobreza de las familias, pues los ancianos ejercían violencia económica sobre las mozas que se convertían en sus esposas y sobre su parentela, ya que ellos sabían que a los padres les urgía deshacerse de sus hijas, por lo que ofrecían desposarse con éstas a sabiendas de que no se las negarían. Esta situación beneficiaría a la familia y al vejete: la primera obtendría un buen pago como venta de la hija deseada por el anciano y el segundo ganaría una enfermera. Todos felices, excepto la moza.

Sobre Lope de Rueda quiero agregar que es claro que su teatro menor ofrece mucho y que no sólo tiene valor en cuanto al lenguaje, como lo ha señalado Emilio Cotarelo²⁷⁴ y Ruiz Ramón. El autor sevillano también se preocupaba por los asuntos de su época y los llevaba al tablado por medio de ingeniosos pasos que provocan risa. No se pueden reducir las obras breves ruedistas únicamente a su valor lingüístico o a que son el antecedente del entremés, pues se dejaría de lado la preocupación por las cuestiones que lastiman a la sociedad.

También el manejo de personajes ruedistas es un tema que no se puede dejar de lado, pues Alameda no es el típico simple que recibe los golpes y las burlas de los demás personajes, su preocupación por el dinero es lo que hace que caiga en las burlas de Salzedo,

²⁷⁴ Cf. Emilio Cotarelo y Mori. *Historia literaria de España*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901. Pág. 276.

por lo que más que atrapado en su tontería, Alameda está atrapado en el monetarismo y en la idea de riqueza naciente de esa época —¿un esbozo a la tontería de endiosar el dinero?—. Una vez que se da cuenta de que ha caído en un engaño y que no habrá una recompensa monetaria, se da el lujo de burlar a su burlador.

Aunque Martín parece un caso de bobo con un nivel de idiotez extremo, al grado de permitir que al final su mujer se vaya con su amante en su cara, su papel va más allá de eso: Martín no es un simple sin remedio con la única finalidad de provocar risa con acciones burdas, sino que debía ser construido de esa manera para que resaltara el papel tan importante de Bárbara, quien es la verdadera dueña del tablado. De esta forma, Martín no es un pelele al que se le puede burlar, sino un personaje necesario para la construcción de este paso.

Otro punto que pude observar versa sobre las burlas y cómo trataron el tema ambos autores. La influencia de Lope de Rueda en Cervantes se puede comprobar con los temas que ambos manejan, aunque, claro está, Cervantes mejora lo que el sevillano realizó en su momento. En la burla supersticiosa, el disfraz que utiliza Salzedo para engañar a Alameda es la simple sábana que representaba al fantasma; en el caso de los «diablos» de *La cueva de Salamanca*, el disfraz pareciera que es más simple que el que encontramos en Rueda, pero Cervantes ingeniosamente pone un elemento sencillo, pero que haría parecer a los adúlteros unos demonios: el polvo de carbón. Cuando los envían a la carbonera para ocultarse, se manchan de negro, por lo que «encarbonados» salen para participar en la burla a Pancracio, de esta manera, sería más creíble que han estado en el infierno.

En la burla de apetitos, la manera de demostrar el poderío femenino en Cervantes está más expuesto que el caso de Rueda, pues los diálogos que las mujeres expresan son ensayos sobre la opresión en la que viven. De esta manera, las necesidades femeninas son descubiertas de forma más explícita en el entremés cervantino que en el paso ruedista. La crítica hacia la

forma de vida de las mujeres se representa en el paso sólo con las acciones, mientras que Cervantes agrega el discurso, por lo que hay palabra y acción en dicha crítica.

Un aspecto a resaltar del teatro de Cervantes, es el uso de personajes, pues la figura del simple en sus entremeses desaparece, ya que no es el típico personaje falto de seso, sino que las burlas son más sofisticadas puesto que los caracteres que van a caer en ellas son personas de la vida diaria. Los engaños ahora se realizarán gracias a la destreza con la que sean creados y ejecutados. En el teatro breve cervantino, cualquier otro personaje puede ser burlado.

Finalmente, luego de realizar este análisis, es clara la influencia de Lope de Rueda en Cervantes. Anteriormente esta cuestión había sido afirmada por Emilio Cotarelo cuando apunta que el sevillano fue para el alcalaíno: «sin disputa su maestro, como puede comprobarse leyendo consecutivamente las obras de Rueda y las *Novelas ejemplares* y aun el *Quijote*, donde hay bastantes frases empleadas por el primero.»²⁷⁵ Sin embargo, el estudioso sólo relaciona la obra ruedista con las *Novelas ejemplares* y con el *Quijote*; no se hace mención de los entremeses, en los cuales hay clara influencia. La cita de Cotarelo me ayuda a conocer otras obras en las que Cervantes también dejó ver la escuela que lo precedió. Aunque el crítico no ahonda en los detalles, este comentario puede servir para realizar futuras investigaciones.

²⁷⁵ Cotarelo. *Op. Cit.* Pág. 276.

FUENTES DE CONSULTA

A) FUENTES DIRECTAS

- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ascencio, Eugenio (ed.). Madrid: Castalia, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *Obras completas III*. Sevilla, Florencio (ed). Edición Guanajuato. México: Museo Iconográfico del Quijote/ Universidad de Guanajuato, 2013.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Spadaccini, Nicholas (ed.). Decimocuarta edición. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rueda, Lope de. *Las cuatro comedias*. Alfredo Hermenegildo (ed.). Madrid: Cátedra, 2001.
- Rueda, Lope de. *Pasos*. González Ollé, Fernando y Tusón, Vicente (eds.). Decimoquinta edición. Madrid: Cátedra, 2018.

B) FUENTES INDIRECTAS

- Asencio, Eugenio. *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Alonso, Dámaso (dir.). Segunda edición revisada. Madrid: Gredos, 1971.
- Canet, José Luis. «Lope de Rueda y el teatro profano» en *Historia del teatro español I*. Huerta Calvo, Javier (dir.). España: Gredos, 2003.
- García-Bermejo Giner, Miguel. «De juego dramático a recurso para la crisis: máscaras y cambios de identidad en los Pasos de Lope de Rueda» en *Actas del Coloquio Internacional "Estrategias picarescas en tiempos de crisis"*. Trier Universität, 2016. Págs. 29-41.
- González Calvo, José Manuel. «Sobre la superlación en el teatro de Lope de Rueda» en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Tomo I. Madrid, 1992. Págs. 479-496.
- Higashi, Alejandro. «La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda» en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Septiembre 2003. Págs. 101-119.
- Maestro, Jesús G. «Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica» en *Con los pies en la tierra*. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008. Págs. 525-536.
- Marín Martínez, Juan María. «Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda» en *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 9, 1986. Págs. 169-177.
- Minic-Vidovic, Ranka. «La poética de la risa en los pasos de Lope de Rueda» en *Bulletin of the comediantes*. Vol. 59, Nº 1, 2007. Págs. 11-38.
- Osterc, Ludovik. «El humorismo como sátira sociopolítica en el Quijote» en *Acta Neophilologica*. Vol. 33 Nº 1-2, 2000. Págs. 61-68.
- Padilla, Ignacio. *El diablo y Cervantes*. Primera reimpresión. México: FCE, 2017.
- Pérez de León, Vicente. *Humor, reforma y contrautopía en los entremeses de Cervantes*. Directores: H. Friedman, Edward; Brotherston, Gordon; Larson, Catherine y

- Barnstone, Willis. Tesis doctoral de filosofía. Universidad de Indiana. 1º de abril de 1998.
- Predmore, Michael K. *Cervantes "Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados": A theater of Tradition and Innovation*. Directores: Schwartz, Lía; Martínez Torrejón, José Miguel y Childers, William. Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 2016.
- Rangel Guzmán, Xareni. *¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los Entremeses*. Directora: Dra. Lilián Camacho Morfín. Tesis de licenciatura. UNAM, 2015.
- Ruffner, Sydney. *An analysis of the comic devices and stage tricks in the plays of Lope de Rueda*. Tesis de maestría, University of Southern California, 1946.
- Vélez-Sainz, Julio. «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda» en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*. Nº 5, 2011. Págs. 17-28.

C) FUENTES GENERALES

- Arellano Ayuso, Ignacio y Roncero López, Victoriano (coord.). *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. España: Renacimiento, 2006.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Quinta edición. Madrid: Cátedra, 2012.
- Aristóteles. *Poética*. García Yebra, Valentín (trad.). Barcelona: Gredos, 2011.
- Azuela Bernal, María Cristina. «Del Decamerón a las Cent Nouvelles Nouvelles. Relaciones y transgresiones en la nouvelle medieval» en *Estudios románicos*. Universidad de Murcia. Nº 23, 2014. Págs. 213-214.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Forcat, Julio y Conroy, César (trad.). Primera reimpresión. Madrid: Alianza, 1988.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Edición española por Feros, Antonio. Madrid: Alianza, 1991.
- Cacho Casal, Rodrigo. «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos» en *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. 51. Nº 2, julio-diciembre, 2003. Págs. 465-491.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano*. Edición especial. Juan Boscán (trad.). España: Bruguera, 1972.
- Cicerón. *Sobre el orador*. Iso, José Javier (ed.). Madrid: Gredos, 2002.
- Ciruelo, Pedro. *Tratado de las supersticiones*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia literaria de España*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Según la impresión de 1611, con las adiciones de Remigio Noydens, Benito de 1674. Riquer, Martín de (ed.). Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1998.
- Defourneaux, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Maniglia, Horacio A. (trad.). Argentina: Librairie Hachette, 1964.
- Diccionario de Autoridades*. España: RAE, 1732. En <http://web.frl.es/DA.html>.
- Díez Borque, José María. «Lope de Vega y los gustos del "vulgo"» en *Teatro: revista de estudios teatrales*. Nº 1, 1992. Págs. 7-32.

- Díez Borque, José María. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Barcelona: Oro viejo, 1996.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Pons Irazazábal, María (trad.). Tercera reimpresión. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Casc (editor digital). Epublibre: 2002.
- Garrigós, Cristina. «Claudio Guillén y los fenómenos naturales en la literatura: estudio de la relación entre tematología y ecocrítica» en *Actas del XVII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Tomo 1. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- González Roldán, Aurora. *Risa y llanto en los tratados de Gracián: de El héroe a La agudeza y Arte de ingenio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- Guillén, Claudio. *Lo uno con lo diverso, literatura y complejidad*. Ponencia inicial del seminario «Reto y oportunidad de la literatura comparada». Celebrado del 7 al 11 de agosto de 1995. Santander: Universidad Menéndez y Pelayo.
- Huerta Calvo, Javier. «Cómico y femenino bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro» en *Criticón*. N° 24. Págs. 5-67.
- Huerta Calvo, Javier. «Stultifera et festiva navis (de bufones y bobos en el entremés del Siglo de Oro)» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 34. N° 2, 1986. Págs. 691-722.
- Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- Joly, Monique. «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas» en *Criticón*. N° 16, 1981. Págs. 7-45.
- López Estrada, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Rico, Francisco (dir.). Barcelona: Crítica, 1980.
- López Pinciano, Alonso. *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía antigua poética)*. México: UNAM, 2009.
- Lucía Esther. *LUDI SCAENICI: Las Representaciones Teatrales. Citarodia, Atelana y Tetimimos en ARTENCORDOBA*. 3 de junio de 2015. <https://www.artencordoba.com/blog/ludi-scaenici-las-representaciones-teatrales-citarodia-atelana-tetimimos/>.
- Morgado García, Arturo. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. España: Universidad de Cádiz, 1999. PDF.
- Morrale, Margherita. «“Cortigiano faceto” y “Burlas cortesanas”, expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa» en *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo 35, cuaderno 144, 1995. Págs. 57-84.
- Ortega Muñoz, Víctor José. «Brujería en la Edad Moderna. Una aproximación» en *Revista Claseshistoria*. Artículo N° 294. 15 de abril de 2012. Págs. 1-20.
- Pueo, Juan Carlos. *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Tropelías, 2001.
- Puig Mares, María del Pilar. «Palo y mala vida (el tema de la malmaridada)» en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. San José Lera, Javier; Burguillo López, Francisco Javier y Mier Pérez, Laura (coords.). Salamanca, 2008. Págs. 749-767.
- Quevedo, Francisco de. *Entremés del marido fantasma*. García Valdés, Celsa Carmen; Arellano Ayuso, Ignacio (eds.). Edición digital a partir de *La Perinola: revista de investigación quevediana*. N° 1, 1997. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-entremes-el-marido-pantasma-de-quevedo-0/>. Págs. 41-70.
- Quiñones de Benavente, Luis. «Los muertos vivos» en *Burlas, veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos en Madrid* por García, Francisco, 1645, folios 225v-233r. Digitalizado en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-muertos-vivos-entremes-famoso--0/html/ffaa2822-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Rodríguez-Campillo, José; Jiménez-López, Dolores; Bel-Enguix, Gemma. «El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro» en *Triangle: Language, Literature, Computation*. Publicacions Universitat Rovira i Virgili. Nº 4, 2011. Págs. 69-85.
- Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Boltes Vou, Pedro (trad.). Cuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* tomo 1. Novena edición. Madrid: Cátedra, 1996.
- Suetonio. Vida de Calígula. Agudo Cubas, Rosa M^a. (trad.). Madrid: Gredos: 2011.
- Theros, Xavier. *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la edad media*. Barcelona: Tempestad, 2004.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. García Santo-Tomás, Enrique (ed.). Cuarta edición. Madrid: Cátedra, 2017.