

La mujer en los *Entremeses Nuevos* (1643)

JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA
Universidad Islas Baleares

Desde que el teatro empezó a reglamentarse y durante la primera mitad del XVII el papel de la mujer en las tablas suscitó todo tipo de recelos, sobre todo por parte de religiosos o moralistas intransigentes que en no pocas ocasiones tachaban sus apariciones de pecaminosas. Todavía durante el reinado de Felipe IV los detractores sobre la licitud de la mujer y del teatro mismo no cejaron. El célebre obispo Juan de Palafox y Mendoza expresa furibundamente en 1645:

El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la República, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos, hijos de la idolatría y gentileza¹.

Si estos enajenados beatos se escandalizaban ante la comedia, ¿qué no dirían ante la banalización del adulterio, los insultos, amores ilegítimos, engaños continuos o sacristanes libidinosos de las piezas cortas? Con la mujer como epicentro en esta forma de entretenimiento, nunca se podía ver con buenos ojos la escenificación del pecado también en forma de prostituta, celestina, jóvenes rebeldes, beatas, mujeres casadas insatisfechas o jóvenes travestidos. Toda la deshonestidad y los vicios cabían en esta revista satírica, por ello abominaron tanto de las comedias, porque representaban un auténtico «venenoso contagio de la ociosidad y juventud cristiana»². El padre Ignacio de Camargo, afirmaba en 1689:

1. Cotarelo y Mori (1904: 495).
2. Crespi de Borja, 1649, en Cotarelo y Mori (1904: 197).

De los entremeses y burlas aplaudidas en los teatros no se puede hablar sin rubor, porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones [...] ¿Qué cosa más fea y vergonzosa que ver representar con chanzas, con bufonadas, y risas la industria de la mujer torpe que tiene tres o cuatro galanes y a todos los deslumbra para que no sepa uno de otro? ¿la destreza de otra mugercilla vil en estafar a los mozos deshonestos? ¿el ingenio del adúltero para robar la mujer casada, o la astucia de la adúltera para engañar al marido?³.

Pero no todo eran opiniones contrarias. El abogado Cabrera y Guzmán consideraba que:

los entremeses y bailes son llenos de moralidad, y tales que con capa de sainetes y entretenimientos reprehenden los vicios y defectos públicos tan sin agravio particular quanto lo ha mostrado la experiencia⁴.

¿Qué privaba entonces: la reprensión o el panegírico del «pecado»? El propio Quiñones de Benavente también terció en la polémica y en *Las nueces*⁵, por boca del gracioso, define:

Entremés es una salsa
para comer la comedia;
entremés es un donaire,
hablando con reverencia,
que hay muy pocos que le acierten
y infinitos que le muerdan.
Hay cual y cual que le alabe
y nadie que le agradezca
(vv. 64-71)

La *salsa* apunta hacia su función de «dama de compañía» de la comedia; el *donaire*, hacia su consabido humor; pero el «hablar con reverencia», hacia sus detractores moralistas y a sus compañeros de profesión que tanto afearon el estilo. No olvida tampoco en sus versos la controversia sobre la licitud que hasta ahora venimos apuntando. No obstante, el éxito de su propuesta fue arrollador y el imaginario colectivo ya había asimilado de tal manera sus tipos, que algunos de sus personajes llegaron a gozar de cierto estatuto de privilegio, como el caso de la «mujer de entremés» de *El barbero* (Benavente), donde una joven, atosigada por la autoridad paterna, contesta: «hija soy de entremés, basta» (v. 70).

En cuanto a la popularidad de las colecciones de entremeses, cabría situar su cenit entre la década de los cuarenta y finales del siglo con extensión hacia la centuria siguiente⁶. Allí apareció nuestro repertorio⁷, con dos ediciones (1640 y 1643), junto a otros tan

3. Cotarelo y Mori (1904: 124).

4. 1646, en Cotarelo y Mori (1904: 96).

5. La pieza ocupa el lugar nº 10 de los *Entremeses Nuevos*.

6. Madroñal (2004: 459).

7. *Entremeses Nuevos de diversos autores para honesta recreación*, Alcalá de Henares, Francisco Roper, 1643.

conocidos como la *Flor de entremeses* (1657, 1676, 1718), la *Floresta de entremeses* (1680, 1691), los *Rasgos del Ocio* (1661, 1664) o los *Verdoses del Parnaso* (1668, 1697). La nomenclatura de ingenios variaba según la impresión, siendo nuestro caso uno de los más significativos por la calidad de los componentes que allí se reunieron. De un total de veintidós composiciones, Francisco Roperó, el editor, incluyó catorce de Quiñones de Benavente, tres de Quevedo y Calderón, una de Antonio Solís y otra de Navarro de Espinosa.

Los entremeses, como género literario, se someten a unas convenciones que vienen delimitadas por su función lúdica a modo de marcador estructural. Así, el espectador al entrar en el corral de comedias sabía de antemano el motivo por el que pagaba: quería divertirse, nada de novedades. En virtud de esa exigencia genérica se estableció una técnica básica, la burla; un tema recurrente, el amor, con toda su casuística; y unos personajes tipificados con los que identificarse, nada de sicologismo. Son ingredientes consustanciales al género, indicadores de esa complicidad entre el público y el escenario.

Los procedimientos de la risa también son conocidos. Centrados en la mujer, la proverbial misoginia, los defectos morales y otras taras (engañadas, ladronas, chismosas, pedidoras, bebedoras, crédulas, miedosas...), y el vehículo lingüístico armado de pullas, ideoctos, ironías, juegos verbales y todo el arsenal de insultos, dan como resultado una intromisión de lo deforme, de la debilidad, la flaqueza, el yerro, la caída, la imprudencia... en el mundo de lo correcto. Finalmente, los gestos, sobre todo aquellos que conlleven carga erótica. En fin, una inversión típica de la risa popular cuyos resultados llegaron a convertirse en verdaderos iconos de la inmoralidad, caricatura de tipos, situaciones o estados: una vuelta de tuerca más allá de las comedias y una incisión más profunda en el retrato de la sociedad española del Seiscientos.

En cuanto a las convenciones textuales, los principios que podían escandalizar mayormente a los guardianes de la fe se centraban en los argumentos poco edificantes, en las conductas que «enseñaban a pecar a los hombres» y en el lenguaje inmoral. Pero, ¿cuál era el papel de las mujeres en estos cuadros de costumbres? Según Huerta Calvo era el *leitmotiv* del género⁸, quedando sometida a la visión masculina de la sociedad. Los *Entremeses Nuevos*, en este sentido, constituyen una crónica, a lo burlesco, de esa realidad. Las distintas atribuciones o posibilidades de la mujer quedaban reducidas sólo a una: la de objeto erótico; no se valoraba su inteligencia, aunque acusaba ingenio para resolver situaciones críticas. En su obligada prisión doméstica, no tenía acceso a la cultura ni a la elección de marido, su formación intelectual era muy limitada⁹. En *El amolador* (Benavente) se observa una consecuencia de esa educación: «Yo soy aficionada a buenos ratos, / a la comedia, al baile y a la música, / a la conversación y a la merienda, / ¿pues cómo quiere que a leer aprenda?» (vv. 26-29). Recordemos también las sátiras contra las damas cultas o sabihondas de Quevedo y otros tantos. Fray Luis de León, en *La perfecta casada*, enuncia: «la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; [...] por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de

8. Huerta Calvo (1999: 32).

9. Gómez-Centurión (1999: 178).

dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones»¹⁰. Siempre relegada a un segundo plano, encontraba trabas permanentes, y a menudo insalvables, en sus aspiraciones. Así que en no pocas ocasiones tuvo que hacer gala de la creatividad, la agudeza y el ingenio para sortear sus enormes dificultades. Y aunque hay mujeres resignadas a su suerte, herederas de la tradición occidental misógina, también vemos en los entremeses aquellas que sabían aprovechar sus recursos femeninos. El mundo de las burlas amorosas, el más repetido de la compilación, se convertirá en el auténtico núcleo de trazas y enredos.

La primera de nuestras paradas tiene que ver con la institución del matrimonio, blanco fácil por el juego que ofrecen los diferentes conflictos familiares. Sin embargo, curiosamente, siendo como era el fin primero y fundamental de la unión conyugal la procreación, no existen argumentos con mujeres embarazadas o madres cuidando o educando a sus hijos. Lo que interesaba no era tanto ennoblecer el sacramento, sino cuestionarlo. La relación no armónica de pareja a escena: riñas, adulterios, engaños, burlas, hombres lascivos, mujeres deshonestas..., índices también del fracaso matrimonial. Los adulterios se convirtieron en uno de los motivos más frecuentes de estas piezas¹¹, como denunciara el carmelita Fray José de Jesús María: «...dar trazas e inventar caute-las cómo se puedan hacer hurtos con sutileza, o se pueda violar el tálamo conyugal sin estorbo del marido»¹². Lozón Urueña insiste en que «la familia no tenía, en principio, una función afectiva, o no la tenía como asunto exclusivo o prioritario»¹³, aludiendo a la cantidad de uniones forzadas. Como veremos en las siguientes piezas, lo serio de las comedias queda aquí desdramatizado, invertido, parodiado, ya sea el honor o el código petrarquesco-amoroso, su estereotipo o la *descriptio puellae* con un lenguaje popular o incluso vulgar que mueva a risa¹⁴, todo rebajado a un resorte cómico.

Para estas «perniciosas recreaciones»¹⁵ sirvanos como ejemplo el entremés de *Las Nueces*, de Quiñones de Benavente. Partiendo de la base del sometimiento de la mujer al indiscutible e indiscutido varón, se presenta una situación arquetípica: mujer en clausura doméstica y marido que visita a su amante. Esposa furiosa («Mujer mía, la cólera reporta, / que voy a cierta cosa que me importa», vv. 9-10); compañero impaciente («No seas pesada, hermana», v. 13). Las notas de humor provienen de los disparatados disfraces del marido y su acompañante para no ser descubiertos en la obscuridad de la noche y de lo escarmentados que salen de su aventura erótico-desdichada. El marido portugués, burlador burlado, pertenece al arquetipo de los portugueses enamoradizos y cantarines¹⁶. El valor moralizador se impone.

En *El boticario*, del mismo Benavente, una mujer insatisfecha y encerrada en su casa embauca a su marido buscando consuelo en un boticario. Es un ejemplo gráfico del «peligro que hay en la mujer hermosa»¹⁷, y constituye un caso de honra conyugal con

10. *La perfecta casada* (1980: 124).

11. Asensio (1971: 134) y Cotarelo (1911: CXLV).

12. 1600, en Cotarelo (1904: 380).

13. Lozón Urueña (2004: 145).

14. *El toreador*, vv. 178-198; *La casa holgona*, vv. 10-13; *El alcalde de sacas*, vv. 55-57.

15. *Vid.* nota 13, p. 372.

16. Cotarelo (1911: CLIII).

17. Pedro de Guzmán, 1613, en Cotarelo (1904: 349).

la variante «engaño denunciado – testigo castigado»¹⁸; parodia del código dramático, a través del cual, en vez del castigo a la mujer adúltera pero avispada, se castiga la voz denunciadora, un vejete que descubre el engaño, aporreado con el inconfundible «matapecados». La pieza ilustra la astucia de la mujer en el mundo varonil, liberándose así de la fuerte sumisión sexual a la que se sometía.

La caza de marido es recurrente en varias piezas, y suele presentar casi siempre casos similares por el interés de las damas en asegurarse su futuro sobre todo económico. Representan un nuevo espacio de libertad para la mujer, encorsetada en su rol social, y una inversión del código dramático del galanteo, por cuanto la búsqueda de pareja en el Siglo de Oro era actividad exclusivamente masculina. *El examen de maridos* (Benavente) se adscribe a la popular y carnalesca estructura de desfile, por presentar una revista de personajes estereotipados ante una dama-juez que busca marido, maltratadora de criadas, músicos y pretendientes, más o menos ridículos. Aquí, la «mal contenta» cede no ante las cualidades de los aspirantes sino ante la bolsa de uno de ellos (éste «trae los requisitos necesarios», alega, v. 115); nada de afectos, pues, sólo amor realista y material. El sometimiento es aquí masculino. El galán elegido acaba manifestando al final: «tengo yo mucho miedo, sí, sí, sí, / de ver los toros» (vv. 147-148). Este miedo visceral al matrimonio también aparece en otros entremeses ante personajes femeninos enérgicos como éste. En *Don Pegote* (Calderón) el protagonista, un lindo, termina afirmando: «Pues yo no sufro, no, que a ser sufrido / ya ocupara una plaza de marido» (vv. 142-143).

La elección de marido en *Los gigantes* (Benavente) toma igualmente forma de concurso. Es la obra con mayor número de pullas, insultos, juramentos... En fin, cierto tipo de violencia que, como acierta a definir Eugenio Asensio, se queda en movimientos de pasión, en exuberancia retórica, no en violencia física sino en violencia del lenguaje, verdadera finalidad de estas «cascadas de imágenes e insultos»¹⁹. En la pieza las contiendas verbales se articulan sobre dos ejes: el de la autoridad y la rebeldía, representado por el enfrentamiento entre el tío-cura y su sobrina; y el de la competición entre dos sacristanes, convocados por el fraile para ver quien toca mejor el órgano, y así llevarse la mano de la joven. No hay galanura del sacristán, sino puro interés y simple rivalidad en aras a conseguir un trofeo. La retahíla de pullas es interminable. Del cura a su sobrina: «¡Que os tuesten esa cara relamida! / ¡Mírenla qué mirlada y qué fruncida! / Y, ¡por Dios, que es demonio con pellejo!» (vv. 2-4). De un sacristán a otro: «Mientes como bellaco chichumeco, / sacristán del Japón, boca de alnafa, / más sucio que la calle de Getafe. / Sal aquí, cara de morcilla ahumada» (vv. 44-47)... Poco importan las apariencias. En realidad, el sacristán es un tipo comunísimo en las piezas cortas, y casi siempre se distingue por su latín macarrónico y su natural enamoradizo y pullista. Como en casi todos los entremeses no falta el alfilerazo misógino: «¡Ah, mujeres!, yo os vea chamuscadas. / ¿Qué es chamuscadas? Hechas chicharrones, / y después de sacada la manteca, / sirváis de hacer guisados dentro en Meca» (vv. 93-96).

El dinero se convierte en fuerza motriz y recurrente de numerosas acciones como consecuencia de la necesidad materialista de aquella época: «huye de aquí, rapaz, / que no das, y en este tiempo / todo es dar», concluyen unos músicos en *Las habladoras* (vv.

18. Chauchaudis (1980: 167).

19. Asensio (1971: 146).

La Aguilita y sus alegres compañeras de *La casa holgona* (Calderón), dejan desplumado a un inocente capigorrón ante la imposibilidad de estafarle («Abernuncio Satán, si no hay dinero / no tienes parte en mí», apostilla la meretriz calderoniana, vv. 47-48). El transvase del campo semántico erótico al del dinero más el lenguaje de la niña, trufado de equívocos y alusiones sobre todo en la velada carga erótica del trato comercial, es otro ejemplo del innegable olfato ingenioso de la mayoría de mujeres entremesiles.

Las tretas femeninas no siempre acababan con el esperado éxito. En *Don Pegote* (Calderón), una dama finge estar embarazada para obtener cien reales. El galán, que sospecha, no se aviene al ardid femenino. Su duelo contra la pedidora se resuelve con pinchazos de alfileres, ante la negativa del caballero «estreñido y mordido» (v. 113) a picar la «gatada» de doña Quínola. La pieza es una invectiva contra los galanes mequetrefes, acicalados, petulantes y tacaños («A las damas / [...] / cortesés siempre, dalles del sombrero, / mas de la bolsa no, ni del dinero», vv. 33-36), trasunto de la figura quevedesca del caballero don Tenaza, con la variante estructural: 1) *engaño sospechado*; 2) *burlado castigado*.

El desacato y la rebeldía de las jóvenes, deseosas de emanciparse con su galán, pero sujetas al código de la autoridad del padre o tío del que intentan escaparse, es otro señalado argumento de burla. El personaje femenino suele resultar ingenioso y decidido gracias a sus ardidés y su astucia. Es el caso de *El barbero* (Benavente), donde la hija sometida al padre desea escapar con su galán. El enfrentamiento con el padre ilustra mediante la estructura de debate y repetidas pullas, la consabida oposición entre dos conceptos de entender el mundo diferentes. Al progenitor, celoso guardián de la honra familiar, le cuesta someter el juvenil atrevimiento de su hija, y acude a los principios tradicionales de la educación masculina para sostener su autoridad: «Hija mía, las doncellas, / quebrada la pierna en casa», alega, mientras su hija le contesta con un «No tengo de estar en ella / aunque me las quiebre entrambas» (vv. 47-50). Este padre vejete viene a ser una parodia de su papel en las comedias dramáticas, simboliza una figura ridícula, regañona y crédula, burlado y robado.

La misoginia sustenta la ideología de no pocas de estas piezas, como ya hemos visto. Para el mundo masculino era una orientación esencial en su justificación o crítica ante determinadas conductas femeninas. El motivo de la volubilidad, por ejemplo, toma cuerpo de forma alegórica en *El mundo al revés*, entremés de auto de Benavente, donde una dama que representa al mundo afirma: «Yo soy el mundo, señores, / figurado en una hembra, / pues por lo inconstante y vario / no hay quien más se le parezca» (vv. 33-34); o donde otra dama insiste: «todas somos mudanzas» (v. 17). Otro vicio capital para la ideología misógina era el del comadreo. La escenificación de las parlanchinas o murmuradoras son asunto central en dos entremeses, *Las habladoras* (Benavente) y *Las vecinas* (Antonio Solís). El primero ilustra una de las circunstancias que más reticencias despertaban en los varones de aquel tiempo, las reuniones femeninas y el chismorreo («en lengua y paladar tengo cosquillas», v. 100). El temor queda cumplido en la pieza pues las mujeres demuestran mayor inteligencia que los hombres y saben cómo divertirse a costa de un confiado galán. *Las vecinas* apunta hacia la torpeza de las damas poco discretas («que los secretos es fuerza / que no los guarden, costumbre / siempre en mujeres», vv. 74-76).

En esta galería de retratos hay una predilección lógica por los estratos menos favorecidos socialmente e incluso marginales, porque quizás, como señala Javier Huerta, «la sinceridad de los instintos aflora con más fuerza a medida que descendemos en el escalafón social»²². Entre esos tipos sociales destacan las criadas gandulas de *El examen de maridos* o las vendedoras ambulantes, pregonando a voz en grito su mercancía. Éstas, acostumbradas al lenguaje de la plaza pública, parecen instaladas en la dinámica pullista, dominando sin rubor los sentidos maliciosos, y en la rapacería que les caracteriza. El debate entre un aceitunero, una mondonguera y una manjarblanquera en *El aceitunero* (Benavente), da pie a un verso ágil y dinámico bien acondicionado a la conversación de personajes populares. La estructura de debate está llena de réplicas continuas donde unos a otros se insultan o descubren la mezquindad del adversario, dejando al descubierto su catadura moral, donde la preocupación mayor es cómo robar al cliente:

Y aunque vendo tantas pellas,
 en mi vida hurté con ellas,
 si no es que las eche
 más agua que leche;
 o por la gallina,
 tres partes de harina,
 ganando doblado
 con lo que no he echado.
 Y luego protesto
 que no es hurto esto.

(vv. 95-104)

Por último, se da el caso de personajes femeninos procedentes del romancero o del refranero. En el primer caso, la cautiva esposa de *Don Gaiferos* (Benavente), Melisendra; y, sobre todo, un personaje curioso, la Marizarpa de *Las jácaras*, de Calderón, especie de jácara entremesada con visos de mojiganga²³, por la reproducción de textos populares y el desfile de personajes. Escenifica una incursión en el mundo de la jacaesca por parte de una dama que se cree cada uno de los personajes que lee. Además, el intento de curarla por parte de un vejete nos remite a la misma locura quiijotesca. Finalmente, con análogo tono paródico, Quevedo escribió en *Las sombras* una diatriba contra el abuso del refranero, sacando a escena personajes populares como Maricastaña, doña Fáfula, la dueña Quintañoña o doña Marta con sus pollos.

Bibliografía

- ASENSIO, E. (1971): *Itinerario del entremés*, 2ª ed., Madrid, Gredos.
 BUEZO, Catalina, ed. lit. (2005): *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 579).

22. Huerta Calvo (1983: 27).

23. Buezo (2005: 33).

- COTARELO Y MORI, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Ed. facsímil de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997.
- (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, ed. facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000.
- CHAUCHAUDIS, C. (1980): «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, pp. 165-185.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (2002): *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas*, Madrid, Espasa Calpe (Ensayo y Pensamiento).
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C. (1999): «La familia, la mujer y el niño», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dir. José N. Alcalá-Zamora, Madrid, Temas de Hoy. Historia, pp. 169-194.
- HUERTA CALVO, J. (1999): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva (clásicos de biblioteca nueva, 17).
- (1983): «Cómico y femenino bureo», *Criticón*, 24, pp. 5-68.
- LOZÓN URUEÑA, I. (2004): *Madrid, Capital y Corte*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- LUIS DE LEÓN, Fray, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 51), 11ª ed., 1980.
- MADROÑAL, A. (2004): «Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», *Arbor*, 699-700, p. 460.