

EL CUENTO DEL SACRISTÁN Y EL MORTERO: DE LA NOVELA DEL *DECAMERÓN* AL PLIEGO DE 1597 Y AL ENTREMÉS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

Los pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII, esos breves impresos de dos o cuatro hojas en general, han desempeñado un papel importante en el desarrollo y difusión de esa poesía llamada posteriormente “poesía de cordel”, entre todas las capas de la sociedad, por lectura directa o colectiva, y por oralidad, en particular gracias a la intervención de los ciegos que la cantaban y la vendían¹.

El proceso se acentúa todavía más después de los años 1570 ya que las “relaciones de sucesos” —esa verdadera prensa primitiva—, escritas en prosa en un prin-

¹ Sobre los pliegos sueltos poéticos, véanse los trabajos siguientes: ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia, 1970; JULIO CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Taurus, 1969; MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTE-RRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; VÍCTOR INFANTES, “Los *pliegos sueltos poéticos*: constitución tipográfica y contenido literario”, en P. Cátedra y M^a Luisa López Vidriera (eds.), *Libro antiguo español, I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 237-248; Id., “Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial”, en R. Chartier y H. J. Lüsebrink (eds.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVII-XIXE siècles*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 1996, pp. 283-298; etcétera. Véanse asimismo los diversos volúmenes publicados en Madrid por “Joyas Bibliográficas” sobre los pliegos poéticos españoles custodiados en diversas bibliotecas (reproducción en facsímil y estudio por el colector).

cipio, han venido a presentarse con frecuencia bajo una forma versificada, utilizándose a menudo para ello el verso de romance, el más prosódico, el que permitía la mejor memorización².

En 1597, sale en Sevilla uno de esos pliegos, que encierra dos obras ejemplares, la una de carácter misógino, siguiendo una tradición muy bien representada, la otra acerca de las posadas sevillanas, de tonalidad satírica. Pero, como para divertir al receptor, después de estos trozos de orientación didáctica, vienen dos “juguetes” placenteros, por una parte un “gracioso chiste” y por otra, un romance del Cid³.

² Sobre las “relaciones de sucesos”, véanse los estudios siguientes, con referencia a contenidos, estructuras e ideologías: AUGUSTIN REDONDO, “Les *relaciones de sucesos* dans l’Espagne du Siècle d’Or: un moyen privilégié de transmission culturelle”, en *Les médiations culturelles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, pp. 57-67; Id., “Las *relaciones de sucesos* en prosa (siglos XVI y XVII)”, en *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*, pp. 51-59, volumen coordinado por María Cruz García de Enterría, *Anthropos*, n^o 166-167, mayo-agosto, 1995; HENRY ETTINGHAUSEN, “The news in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV”, *European History Quarterly*, 14 (1984), pp. 1-20. Véanse, además, las actas de los dos coloquios internacionales reunidos sobre el tema: *Les “relaciones de sucesos” (canards) en Espagne (1500-1750)*, María Cruz García de Enterría et al. (eds.), Paris-Alcalá, Publications de la Sorbonne / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, “Travaux du CRES”, XII; *La fiesta. Actas del II Seminario de “Relaciones de sucesos”*, S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999 (Col. SIELAE). Cf. también la tesis de DIDIER RAULT, *Les “relaciones de sucesos” en Espagne au XVIII^e siècle (1598-1665)*, 2 vols., Montpellier, Université Paul Valéry, 1999. Véanse, además, diversos elementos útiles, sobre el particular, en los libros ya citados de Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* y de María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Véase también, de esta última, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.

³ Véase la portada del pliego correspondiente, que hemos reproducido. Es posible que el impresor sea Fernando de Lara. Hemos utilizado un ejemplar de la Biblioteca de Thomas Croft. Véanse los

Aquí se cōtinenē do sobras de cēpio
 la primera trata de muchos amigos y confesores para todos los
 hombres aficionados a mugeres, para que entiendan el por-
 que y se salvan de la vida, de que se de aver gastado su
 hacienda. **En** el de mucho por que yo para no ser engañados de
 uno. **De** también en uno que un gentil hombre de la ciudad
 cambio a un amigo su propia villa de Madrid, para darle a este
 de el trato de las bodas de Sevilla, y como se a de seguir
 el que viniere a Sevilla. **De** también en gracioso chiste de
 un sacristán que se pasó con una marredada suya. **En** el vieno
 mancebo de la alcoba. **En** el estafio de 1597.

O y de amantes por tales
 los que en medio del invierno
 cinco lea once y la vna
 andáya de los estrechos
 de todos quatos bobes falta
 de esperiencia y de serbe lo
 según vuestros apellidos
 veni, paros e vn conite
 de omes bobes e bica enñado
 de las acciones de tiempo
 que a los que se toa quita
 y de lengua a los necios.
 de los que se toa quita
 que no pretendo de otros
 lo que yo de pasar en por
 de los que se toa quita
 se o por que se toa quita
 como se salvan de el templo.
 de los que se toa quita
 de los que se toa quita
 de los que se toa quita

**Entremés famoso del Mortero y
 chistes del Sacristán.**
 COMPUESTO POR FRANCISCO DE ÁVILA,
 VECINO DE MADRID

HABLAN LAS PERSONAS SIGUIENTES
 El Sacristán, Guisado, | Práctico, amigo del Sacristán,
 Pedro Dato, amigo, | y a
 Guisado, el amigo. | Niñero.

*Sale el Sacristán Guisado con un morro, un morro y un morro, y
 un morro, un morro y un morro, un morro y un morro, y un morro.*

SACRISTÁN: **En** qué me, señores,
 qué me, señores,
 que soy una ramera,
 Mira que San Lázaro
 va buscando a los
 por el mundo lobero.
 Descubre esas lamparas,
 mira aqueste atrolongo,
 que con esos átomos
 me dejas atontado
 de tus ojos adobados,
 que es de gente pilada
 amar a su prójimo.
 Abre esa recámara,
 no me des más tósigo,
 que yo me voy a casa
 me volqué los zapatos.
En. Canones.
 témplesen esos órganos,
 porque con tu música
 viva aqueste incógnito
 Ablandate, Circe.

El texto que nos interesa aquí es el del “chiste”: se trata de un cuento sacado del *Decamerón* de Boccaccio, sea a través del texto italiano, sea a través de la traducción castellana, prohibida no obstante en el *Índice* de 1559⁴. En este cuento aparece el triángulo clásico: el marido, la mujer y el amante de ésta. De modo anónimo, se narra en él una festiva burla, de trasfondo erótico, llevada a cabo por un astuto sacristán, burla que bien debió de provocar el regocijo de lectores y oyentes⁵. Hubiera podido aislarse y presentarse bajo forma

facsímiles facilitados, hace casi veinte años, por PEDRO CÁTEDRA y VÍCTOR INFANTES, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, 2 vols., uno de facsímiles y otro de Estudio, Valencia, Albatros Ediciones, 1983. Se trata del pliego nº 11.

⁴ El *Decamerón* se tradujo al castellano en 1496 (siguiendo de cerca al original). El libro se publicó cinco veces por lo menos, con muy pocas diferencias entre las diversas ediciones (1496, 1523, 1539, 1543, 1550), antes de figurar en el *Índice* de Valdés de 1559. Posteriormente, en el *Índice* de Quiroga de 1583, se autorizó la lectura del texto expurgado, en lengua toscana, que había salido en 1573. Sin embargo, no hay que olvidar que las novelas boccaccianas primitivas siguieron circulando, de manera más o menos solapada, y, además, que las élites españolas conocían el italiano... Sobre el influjo del *Decamerón* en España, véanse las páginas escritas por MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO en sus *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, CSIC, 1961, III, pp. 5 y ss.; CAROLINE BROWN BOWLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-231. Véase también FRANÇOISE VIGIER, “Difusión y proyección literaria de la novela IV, 1 del *Decamerón* de Boccaccio en la España bajomedieval y renacentista”, en *Formas breves del relato*, Zaragoza, Ediciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 87-103.- Sobre el impacto de Boccaccio en la novela española del Siglo de Oro, véase por ejemplo: JEAN-MICHEL LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier, Publications de la Recherche de l’Université de Montpellier, 1987.

⁵ Véase, en el título general del pliego, el texto nº 3: “Lleva también un gracioso chiste de un Sacristán q[ue] le passó con una martelada suya”. Nótese que el texto de este “chiste”, lo había reproducido ya, pero sin dedicarle ningún estudio, ALAN C. SOONS, en 1976, en su libro *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*, Londres, Tamesis Books, XII, pp. 72-73 (había utili-

de uno de esos cuentos que llenaron un pliego suelto entero⁶.

El relato lo recupera unos años después, a principios del siglo XVII, Francisco de Ávila, para escribir un entremés más complejo pero que juega con los mismos elementos⁷.

En el presente trabajo deseamos poner de relieve, a partir de la novela de Boccaccio (sirviéndonos de la vieja traducción castellana)⁸, el doble proceso de reescritura que permite pasar al breve y festivo relato del pliego y de éste al jocosos texto teatral, sacando de ello una serie de consideraciones sobre las características y consecuencias de esta intertextualidad.

* *

*

zado un ejemplar del pliego que se encuentra en la Houghton Library).

⁶ Véase por ejemplo: *Cuento muy gracioso que sucedió a un arriero con su muger, y fue porque no se santiguava de las mugeres, quando andava fuera, su misma muger le hizo una burla...* Compuesto por Francisco de Medina, impreso con licencia, 1603 (el pliego está en la British Library).

⁷ Véase el principio del texto reproducido al lado del frontispicio del pliego. El entremés salió impreso por primera vez, según parece, en la *Octava parte* de las *Comedias de Lope de Vega*, publicada en Barcelona en 1617.- Utilizamos la reproducción hecha por EMILIO COTARELO Y MORI en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, 2 vols., Madrid, Ed. Bailly-Baillièrre, 1911, n.º 53, I, pp. 203 b-208 a.- Francisco de Ávila, que parece haber sido cómico, debió de escribir loas y entremeses. Dos de éstos han llegado hasta nosotros: el que nos interesa y *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (*ibid.*, n.º 52, I, pp. 198 a-208 a).

⁸ La novela que ha inspirado al autor del "chiste" es la segunda de la octava jornada, que se titula: "Cómo un clérigo campesino se enamoró de una parroquiana suya, y de lo que aconteció con ella". Utilizamos la versión castellana de 1496 (cf. *supra* nota 4), levemente actualizada por Marcial Olivar: GIOVANNI BOCCACCIO, *Decamerón*,

El título del relato del *Decamerón* da ya el tema de la narración pues Pánfilo va a contar al corro de damas que le están escuchando el caso de un clérigo campesino enamorado de una de sus parroquianas, con lo que les aconteció. Esto quiere decir que en el ambiente que corresponde a las novelas boccaccianas, el lector espera una historia en la que el erotismo ha de desempeñar un papel importante. Por otra parte, según lo que implica el discurso sobre la obra (las cien novelas se vinculan a un momento histórico, el de la gran peste de 1348), la ilusión realista sigue desarrollándose en este texto ya que se halla unido estrechamente no sólo a un tiempo sino a un espacio preciso: "Varlunga, aldea de aquí muy cercana".

El clérigo es la única persona que no tiene nombre, lo que hace de él un verdadero tipo, connotado como tal, en particular por su apetito carnal. La feligresa de la cual se enamora se llama Belcolor, lo que ya la define como una mujer atractiva, "placiente y fresca campesina", y su marido se apellida Bientevenga, lo que irónicamente prepara el desenlace burlesco⁹.

Sin embargo, esa campesina es también una mujer liviana, amiga de "tañer el pandero y cantar, y danzar", lo que la predispone a ser infiel al marido, como lo indica el texto al jugar con la disemia del verbo *majar* [= *futuerre*]: "con más buena disposición para majar que ninguna otra"¹⁰.

Barcelona, Planeta, 1982; véase el texto de la novela en las páginas 432-436. Puede confrontarse el texto español con el italiano a través de la edición crítica del *Decameron* por Vittore Branca, publicada en Torino, Einaudi, 1980.- Como lo señala Branca, el tema de la novela había cuajado ya en un viejo *fabliau*: *El clérigo y la dama*.

⁹ Los nombres son los mismos en italiano: *Belcolore* y *Bentivegna*.

¹⁰ El texto italiano utiliza el verbo *macinar* que significa *moler* en sentido general. Remite pues tanto al universo de la molienda (*moler*) como al del mortero (*majar*). Posteriormente, bien se tratará de un *mortero* en la novela de Boccaccio.- Sobre el universo erótico de la molienda, véase nuestro estudio: "De molinos, molineros y moli-

El clérigo bien prepara el terreno, ofreciéndole a Belcolor algunas producciones de su huerta y cuando la ocasión se presenta (el marido sale para la ciudad con motivo de un negocio, y el sacerdote está al tanto de ello pues se lo encuentra en el camino), llega a casa de la campesina.

El relato se transforma ahora en un verdadero diálogo. El clérigo le confiesa a la mujer que se muere de amor por ella y le incita a concederle lo que él desea, subrayando, de paso, su capacidad viril: sabe "hacerlo mejor que otros hombres". Ella quiere venderle sus encantos y le pide cinco libras (finge que es para desempeñar una vestidura sin la cual no puede ir a la iglesia). Como él no trae dinero, le deja en prenda el tabardo que lleva. Ya puede gozar a sus anchas de Belcolor.

Empieza entonces el segundo momento de la narración, el que corresponde a la preparación y realización de la burla. En efecto, el sacerdote echa cuentas y bien ve que sus rentas anuales apenas si alcanzan cinco libras, cuando ha entregado un tabardo que vale siete. Muy astuto, fragua un plan para recuperar la prenda, sin dar ningún dinero.

neras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro", en J. L. Alonso Hernández (ed.), *Literatura y folklore*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad de Göttingen, 1983, pp. 99-115, y más directamente, pp. 107-110. Lo mismo se puede decir acerca de esa "molienda" que se lleva a cabo en el mortero. Sobre los valores eróticos correspondientes, véase PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES e YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. [= PESO], Barcelona, Crítica, 1984: *majar* [= *futuere*], *mortero* [= *cunnus*], *mano del almirez* [= *penis*]. Véase también lo que indica JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 540 b: *mortero* = *cunnus*; *mano de mortero* = *penis*; *machacar*, *machucar* = *futuere*. Nótese que un viejo refrán indica de manera reveladora: "majo, majo, dama, agua en el mortero" (en que tanto *agua*, como *majar* y *mortero* tienen un sentido erótico, al referirse al acto sexual); el refrán lo ha recogido ELEANOR S. O'KANE, *Refraanes y frases proverbiales de la Edad Media*, Madrid, Anejo II del *Boletín de la Real Academia Española*, 1959, p. 44 b.

Como el día siguiente es fiesta, el clérigo envía a un muchacho a pedirle a la campesina un mortero de piedra que ella posee, porque él va a tener convidados y quiere prepararles unas salsas. Ella se lo presta. Cuando él cree que ya es hora de comer y que Bientevenga y Belcolor tienen que estar juntos, les manda al mozo con el mortero y le indica que pida a la mujer el tabardo que le dejó en prenda por el préstamo de dicho mortero.

El marido se enoja porque su esposa no se ha fiado del sacerdote. Exige que devuelva el tabardo y añade: "Para mientes que de cosa que él demande no le sea dicho que no, aunque pidiese el asno", lo que festivamente incita a Belcolor a entregar al clérigo todo lo que éste pueda desear, inclusive su propio cuerpo...

Vienen entonces dos réplicas que acentúan todavía más el tono erótico y festivo del relato. La campesina le dice al mozo que repita al clérigo que, a partir de entonces, jamás majará salsa en su mortero, a lo cual el sacerdote contesta que si ella no le presta su mortero, él tampoco ha de prestarle la mano del almirez¹¹. El juego con el doble sentido de ese vocabulario "marcado" que se refiere a los atributos sexuales femeninos y masculinos y al acto sexual acrecienta el erotismo del trozo, así como la bobería del marido, cornudo y despreocupado, que no entiende el sentido verdadero de lo que se está diciendo.

El relato hubiera podido acabar aquí pero tiene un desenlace diferente ya que la mujer burlada y sañuda y el sacerdote astuto se reconcilian de manera que hacen

¹¹ El texto español habla de "mortero" y de "majadero". El majadero es efectivamente la mano del almirez, como lo indica a las claras Sebastián de Covarrubias: "Majadero. El instrumento con que se maja. Llamamos majadero al necio por ser voto de ingenio, como lo es la mano del mortero, a que se haze alusión" (*Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, p. 781 a).- Nótese que el texto italiano emplea de la misma manera: *mortaio* (= mortero) y *pestello* (= mano del mortero).

“gran fiesta en uno”. Ello les permite reanudar sus ilícitas relaciones, si bien Belcolor, como buena esposa, no hace más que seguir escrupulosamente las instrucciones del marido al concederle al clérigo lo que éste le pide, alcanzando de tal modo un “bien” que poco tiene que ver con el que corresponde al nombre de su cónyuge...

Cuento erótico y divertido, concentrado en tres personajes tópicos de la narración en las novelas italianas (el clérigo lujurioso y astuto, la mujer liviana y codiciosa, el marido bobo y cornudo) y en tres momentos fundamentales, con un final perfectamente amoral, apartado de todo didactismo. Estamos en un mundo al revés, en que triunfan los valores opuestos a los propugnados por la religión cristiana y el que lo ilustra mejor es el sacerdote, ministro precisamente de esa religión. El texto enlaza, de tal manera, con un anticlericalismo y una misoginia tradicionales pero ampliamente difundidos.

La narración, por su fluidez, su perfecta organización y progresión, pero asimismo por la burla realizada, el tono ligero y festivo, el juego con el vocabulario disémico, encanta a los receptores, tanto a los que están escuchando el relato dentro del texto (“Acabada la novela de Pánfilo, de la cual tanto se rieron las damas...”) como a los que están fuera de él, o sea los lectores.

No es de extrañar que este cuento agradara y que, en un período en que la novela “al itálico modo” estaba en plena expansión en España¹², unos años antes de que Cervantes escribiera sus propias *Novelas ejemplares*, se volviera a trasladar la narración al español, ahora en

¹² La versión castellana del *Decamerón* no pudo reimprimirse pues el texto figuraba en el *Índice* de 1559. No obstante, Boccaccio sigue siendo el punto de referencia en cuanto se habla de novela, como lo atestigua SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, en 1611: “Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocacio” (*Tesoro*, p. 381 a. Entre los años 1580 y 1590, se traducen al español, después de haberlas purgado de algunas obscenidades para hacerlas aparentemente “ejemplares”, tres colecciones

verso, pero tomando unas cuantas precauciones frente a una posible censura, en la Castilla de la Contrarreforma. Por ello, acaso, el texto al cual aludimos (el que aparece en el pliego de 1597) viene después de dos textos ejemplares, como si se protegiera tras ellos el autor, que prefiere quedar anónimo.

Es el proceso correspondiente de reescritura el que deseamos examinar ahora.

* *

*

Nótese, en primer lugar, que el relato del pliego es mucho más reducido que la novela, lo que implica una concentración de los elementos narrativos. Además, se pasa de la prosa al verso, con el empleo de versos de romance alternando, de manera irregular, con versos más cortos, de estructura variable, y utilizándose la rima, lo que ha debido de contribuir a una buena memorización y difusión oral del texto.

Por otra parte, el título del cuento es ya muy significativo: "un gracioso chiste de un sacristán que le pasó con una martelada suya".

El clérigo se ha transformado en sacristán, lo que no es sorprendente, dada la ideología contrarreformista. El sacristán, en efecto, no es un sacerdote, pero tiene un pie en la Iglesia, lo que le capacita para ser el nuevo blanco del anticlericalismo que ya no puede expresarse

célebres de novelas, las de Straparola, Bandello y Giraldi Cinthio). Sobre su impacto en la narrativa española, véanse: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC, 1961, pp. 34 y ss.; WALTER PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1972; J.-M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Publications de la Recherche de l'Université de Montpellier, 1987, etc. Recuérdese que Mateo Alemán, en su *Guzmán de Alfarache*, echará mano de la novela "al itálico modo".

sino con rodeos¹³. Verdad es que no goza de buena fama y, en ambientes unidos al mundo clerical, ha de encarnar al tipo del amador lujurioso¹⁴.

Desde el título, se pone de relieve que se trata de recrearse, como si, después del “aprovechar” (las dos primeras obras), viniera el “deleitar”. La duplicación utilizada bien lo subraya: *gracioso* (o sea divertido) y *chiste* que, como lo indica Covarrubias, “vale donayre y estos chistes le tienen quando se dizen con mucha agudeza”¹⁵, es decir que remite al universo de la burla verbal¹⁶, lo que aleja el relato de la narración “realista” de Boccaccio. Y en efecto, en el texto del pliego, no hay ninguna referencia espacio-temporal.

El tema tampoco lo adelanta el autor anónimo, tal vez para respetar al decoro, pero más bien para encandilar el interés del receptor. No obstante, es muy posible que el término “chiste” haya remitido más o menos a una orientación erótica, como lo sugiere Corominas¹⁷. De ser así, tanto lectores como oyentes bien hubieran sabido a qué atenerse antes de adentrarse en el texto.

Además, el término *martelada*, no registrado en los diccionarios, tanto antiguos como modernos, se ha de vincular al adjetivo *amartelado* que se aplica a los enamora-

¹³ Lo ha subrayado muy bien EUGENIO ASENSIO en su *Itinerario del estremés. De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p. 25: “Tiene el sacristán —tal vez aspirante a clérigo y con órdenes menores— un pie en la Iglesia, lo que le habilita para cabeza de turco del anticlericalismo muy vivaz en la Edad Media y soterrado en el Siglo de Oro, que perturba tantas almas católicas cuando parangonan al sacerdote ideal con el que a su lado actúa”.

¹⁴ Véase lo que indica JAVIER HUERTA CALVO en el estudio preliminar (p. 36) a su edición del *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.

¹⁵ *Tesoro*, p. 437 b.

¹⁶ Sobre las características del chiste, véase MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation. Espagne, 16e-17e siècles*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1982, pp. 165-171.

¹⁷ Véase JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1954, artículo “chiste”.

dos muy exaltados y se utiliza en el texto para calificar al sacristán que se muere de amor¹⁸. Es decir que dicho término (es posible que haya que leer en realidad *amar-telada* en el título) aumenta el interés del receptor.

Si después de haber recorrido el texto, volvemos al título, nos damos cuenta de que, además de lo dicho, hay un juego paronomásico con el objeto que provoca la burla, el mortero: la burla es una *mortorada*. No hay que olvidar la afición por la paronomasia manifestada por los hombres del Siglo de Oro, según lo apuntado por Correas¹⁹. Bien comprendemos entonces la sugerencia del título y el juego lingüístico (*martelada/mortorada*) muy perceptible por los receptores, sobre todo si el cuento era ya conocido y corría en boca de la gente.

Sin embargo, cuando se llega al texto, dentro del pliego, hay un resumen del tema, pero presentado de una manera bastante inexacta y sin aludir directamente a la sensualidad del sacristán. Lo que sí se pone de relieve es la astucia de éste gracias al empleo de tres adjetivos, presentado el primero como un "adjetivo de esencia" de modo que esa astucia viene a ser inseparable del personaje:

¹⁸ Covarrubias no registra el término en su *Tesoro*. Francisco del Rosal, a principios del siglo XVII, introduce el verbo *amartelar* y apunta: "parece de Martyrio" (cf. *Diccionario etimológico*, ed. de Enrique Gómez Aguado, Madrid, CSIC, 1992, p. 76). El *Diccionario de Autoridades* inserta *amartelar*: "enamorar, solicitar y acariciar a alguna persona, especialmente mujer" y *amartelado*: "el que quiere y ama mucho a otro" (cf. la ed. facsímil de la de 1726, 3 vols., Madrid, Gredos, 1964).

¹⁹ Véase lo que escribe Correas al comentar el refrán: "Al buen kallar, llaman Sancho": "... en la lengua española, usamos mucho la figura "paronomasia", ke es semexança de un nombre a otro, porke para dar grazia kon la alusión i anbigüedad a lo ke dezimos, nos kontentamos i nos basta parezese en algo un nombre a otro para usarle por él; i ansi dezimos: [...] "está en Peñaranda" una kosa para dezir ke está empeñada; i ke es "ladrillo" para llamar a uno ladrón..." (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de L. Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967, p. 41 b).

Un *mañoso* sacristán
 por ser *astuto* y *artero*
 y aver hurtado un mortero
 a cobrado un balandrán.

Como puede verse, se trata de una aproximación al tema, sin indicar de ningún modo que el balandrán es suyo ni de qué burla se ha valido.

Desde el principio, el sacristán, que no lleva nombre —viene a ser un tipo como el clérigo en la novela de Boccaccio—, va unido estrechamente al mundo de la clerecía ya que se dice “que pretendía ser cura”, o sea que el autor se aleja lo menos posible del texto del *Decamerón*. Se le caracteriza no sólo por su astucia, lo que sería positivo, sino por otras particularidades negativas: es *entornado* (o sea engreído) y *enamorado* (o sea aficionado a mujeres), es decir que lo malo supera lo bueno.

El hombre se ha encaprichado con una de sus *feligresas* como en la novela italiana. Pero bien se ve, por el vocabulario empleado, que el sacristán no es más que la máscara del sacerdote. Posteriormente, se dirá que ha dejado en prenda la *sotana*, lo que refuerza la impresión producida. En efecto, Covarrubias dice a las claras que es “ropa de clérigo larga, que llega a cubrir el tobillo y se ciñe”²⁰.

Del mismo modo que en el relato del *Decamerón*, los otros dos personajes —cuya actividad no se precisa— llevan un nombre, pero adaptado a la onomástica castellana. Ella es Teresa y con relación a las creencias antroponómicas del Siglo de Oro²¹, en contextos “marcados” como éste, es un nombre que va unido, en varias oca-

²⁰ *Tesoro*, p. 946 b.

²¹ Sobre estas creencias antroponómicas, véase lo que hemos escrito en nuestro libro *Otra manera de leer “El Quijote”*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1998², pp. 232, 252, 283, etc.

siones, a actividades eróticas²². De ahí que se la describa con más extensión que en el texto de Boccaccio para poner de relieve su atractivo y propensión a la licencia. Es pues una joven agradable, amiga de tañer el pandero (así lo hacía Belcolor)²³ y vestida con ropa llamativa, de manera que se la define como “mozuela de buen fregado” es decir “deshonesta que se refriega con todos”, dicho con palabras de Covarrubias²⁴. Por ello, como Aldonza Lorenzo, no es nada “melindrosa”, lo que subraya su desvergonzado atrevimiento²⁵.

La evocación de Teresa, más extensa que en la novela, recalca la soltura de la mujer. Bien se comprende que esta evocación acabe irónicamente con la exclamación: “¡O qué donosa!”.

El marido aparece, desde el principio, como “Pedro Vicente, siervo paciente”. El apelativo que lleva es muy significativo dado que el nombre *Pedro* está connotado negativamente con frecuencia²⁶. De la misma manera, *Vicente* apunta al hombre casado con una mujer liviana;

²² Véase *PESO*, p. 82, pp. 234-235, pp. 277-279. Véase asimismo MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1987-1992, p. 792 n^o 1629 A, p. 811 n^o 1669, pp. 828-829 n^o 1704 A-B-C-, p. 879 n^o 1811.

²³ Bien conocidas son las relaciones entre los instrumentos musicales y el universo erótico. Hasta cierto punto, el *pandero* es el símbolo de tal universo, como lo subraya el refrán recogido por Sebastián de Horozco: “la moça loca / más quiere pandero que toca” (*Teatro universal de proverbios*, ed. de J. L. Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, 1986, p. 314 n^o 1437). Además, en algunos casos, *pandero* tiene un sentido más preciso pues se refiere al sexo de la mujer (cf. *PESO*, p. 211 n^o 101, p. 270 n^o 135).

²⁴ *Tesoro*, p. 607 b.

²⁵ Sobre la utilización de la expresión “nada melindrosa” con relación a Aldonza Lorenzo, véase nuestro libro *Otra manera de leer “El Quijote”*, p. 236.

²⁶ Sobre las resonancias suscitadas por el nombre de Pedro, véanse fundamentalmente los estudios siguientes: IRMA CUÑA CUÑA, *Immortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas*, tesis doctoral. México,

así lo subraya el refrán: “¿Hilanderera la llevas Vizente? Kiera Dios que te aproveche”²⁷ y Covarrubias insiste de manera muy clara sobre la fama de las hilanderas²⁸. Todo lo predispone pues a ser un marido cornudo, o, como dice el texto, un “siervo [¿ciervo?] paciente”²⁹.

Hay pues un predeterminismo de los personajes que va a conducir lógicamente a que el sacristán y Teresa tengan relaciones ilícitas.

El texto describe al sacristán enamorado que “anda tan desvelado” y “tan fuera de sentido” que no puede asumir las actividades que corresponden a su oficio, ni siquiera “cantar”. Le revela pues su “pena” y su “congoja” a la dama.

Teresa toma entonces la iniciativa, lo que invierte la trayectoria de la novela y pone de relieve la osadía de la

UNAM, 1964; AUGUSTIN REDONDO, “Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*”, en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, I, pp. 65-88; Id., “De Ginés de Pasamonte a Maese Pedro”, en *Otra manera de leer “El Quijote”*, en particular pp. 256-257; MARGIT FRENK, “Mucho va de Pedro a Pedro (polisemia de un personaje proverbial)”, en *Scripta philologica in honorem Juan Lope Blanch*, vol. III, México, UNAM, 1992, pp. 203-220; JOSÉ MANUEL PEDRAZA, “Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Pero Palo, Fray Príapo, Fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIII-XX)”, *Bulletin Hispanique*, 98 (1996), pp. 5-27.

²⁷ Véase G. CORREAS, *Vocabulario de refranes*, p. 589 a.

²⁸ Véase *Tesoro*, art. “algodón”, pp. 86 b-87 a. Sabido es que el vocabulario vinculado al *hilar* y al *tejer*, por su dinámica unida a la actividad sexual, es un vocabulario “marcado” relacionado con el mundo del erotismo. Sobre el particular, véase por ejemplo JACQUES BRIL, *Origines et symbolisme des productions textiles. De la toile et du fil*, París, Clancier/Guénaud, 1984, pp. 51 y ss.

²⁹ Covarrubias señala en su *Tesoro*, art. “paciencia”, p. 843 a: “Paciente [...] en mala significación significa [...] *el cornudo*”. *Ciervo*, a causa de la cornamenta del animal, tiene el mismo significado: véase por ejemplo J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, p. 201 b.

mujer. De ahí que el texto la llame “traydora”. Cuando su marido sale para el mercado (recuerdo del texto de Boccaccio), llama a su enamorado, el cual le suplica que acepte “la batalla del amor”³⁰.

A partir de este momento, el texto sigue de cerca el esquema del relato del *Decamerón*. La dama le pide “cinco reales para un joyel” (aunque dice que es para comprar una joya que ha perdido sin que lo sepa Pedro Vicente, excusa más descarada que la de la novela). Y como él no tiene ni “un cornado”, le deja en prenda la sotana que ella guarda. Muy socarronamente, el narrador indica entonces:

Y lo que de más a pasado
no me entremeto
porque fue con gran secreto

Cuando el sacristán vuelve a su casa, después de haber satisfecho su lujuria, hay un regodeo por parte del narrador en presentarnos al personaje, que va vestido de una manera ridícula y se ha olvidado de sus obligaciones. El trozo correspondiente toma la forma de una *cancioncilla* que bien pudiera haber sido célebre a finales del siglo XVI. En ella, el término balandrán³¹ (que ha sustituido al vocablo “sotana”, demasiado alusivo) apare-

³⁰ El vocabulario bélico se ha empleado con frecuencia para evocar las “batallas de amor”. Sobre el particular, véanse JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ, “Claves para la formación del léxico erótico”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 7-17 y más directamente pp. 12-14; AGUSTIN REDONDO, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, en *Otra manera de leer “El Quijote”*, pp. 153-155.

³¹ El balandrán es una ropa de abrigo larga, que llevaban por ejemplo los letrados. Véanse en nuestro libro *Otra manera de leer “El Quijote”*, p. 457 nota 14, las indicaciones que nos ha proporcionado Carmen Bernís. Véase asimismo la edición del *Quijote*, dirigida por Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, II, p. 630 (1136. 16).- Es muy posible que el autor esté asimismo

ce varias veces y dos versos se repiten a modo de verdadero estribillo:

...se bolvió a su casa
 el sonsorrión
 en calcetas y en jubón
 y sin balandrán
 y ¡qué balandrán!
 amor le haze perder
 las bísperas y maytines,
 amor le haze parecer
 maestro de matachines,
 dançante de procesión
 parece el buen sacristán,
 en calcetas y en jubón
 y sin balandrán.

Sin su sotana/balandrán (símbolo de su oficio), el sacristán no puede salir de la sacristía. Como en el texto de Boccaccio, va a idear una burla para recuperar su prenda. El esquema es el mismo que en la novela y el objeto que va a permitir el engaño también el mismo pues nos enteramos de paso que

avié el sacristán artero
 hurtado un mortero
 y de piedra a su Teresa³².

Es decir que aquí está muy concentrada la preparación de la burla. Lo que importa es el desarrollo de ésta.

Cuando Teresa y su marido están comiendo, pero no se sabe cuánto tiempo ha transcurrido (“un día...”) el

jugando con el refrán recogido por Sebastián de Horozco en su *Teatro Universal de proverbios*: “Desdichado balandrán / nunca faltas de empeñado” (p. 199 n^o 736).

³² Lo del mortero de *piedra* es un recuerdo directo del texto de Boccaccio.

sacristán envía un mozo con el mortero para recuperar la prenda. Como en la fuente italiana, el marido se enfada y Teresa turbada y mohína tiene que devolver el balandrán /sotana. Con palabras muy parecidas a las de Belcolor, indica que le diga a su amo:

que otro día no daría
ni prestaría
el mortero para majar
al regular³³.

Y más directamente que en la novela, es Pedro Vicente el que parece incitar directamente a la relación ilícita y frecuente, como lo pone de relieve el doble sentido de sus palabras:

Y el marido dezía
que sí daría
y sí prestaría
y que por él viniese
hasta que se lo quebrase
y que dél se aprovechase.

O sea que el proceso se halla intensificado, el sacristán ya no interviene (de manera que ha desaparecido la referencia a la mano del mortero) y el marido cornudo es el factor de su propia deshonra.

El texto acaba, sin ninguna prolongación: la burla ha surtido pleno efecto y basta con sacar la seudo moraleja invertida del episodio, que no es más que la recuperación de la copla inicial, a modo de estribillo, una vez más:

y así el bueno del sacristán
por ser astuto y artero

³³ Sobre el sentido erótico de *mortero* y de *majar* (términos ya utilizados en la novela del *Decamerón*), véase *supra*, nota 10.

y aver hurtado un mortero
a cobrado su balandrán.

Como se ha podido comprobar, el cuento castellano versificado reduce y concentra el texto con relación a la novela de Boccaccio, acentúa los efectos, hace más gráfica la burla y más rotunda la disemia del vocabulario, a pesar de las precauciones tomadas frente a la ideología contrarreformista. Lo que importa es la inmediatez de la impresión producida. Los personajes ya predeterminados en parte aparecen con unos rasgos negativos que favorecen el adulterio. Sin embargo, lo que llama la atención es que, si bien el “chiste” ridiculiza al sacristán después del acto sexual, cuando sale sin su sotana, en realidad, en son festivo, conduce a hacer triunfar al personaje, ladrón de bienes y ladrón de mujeres, que se ha valido de su astucia para dominar a los demás. Desde este punto de vista, empalma con el clérigo del *Decamerón*. Estamos otra vez en un mundo al revés, muy cercano al de la picaresca, y muy alejado del didactismo al uso.

La oralidad del texto, la inserción de cancioncillas y estribillos que debieron de alcanzar amplia y festiva acogida, contribuyeron con seguridad a la difusión de este “chiste” que correría por tierras hispánicas, cantado por los ciegos (de ahí que, al principio del texto, se indique: “Letra del Sacristán”)³⁴.

³⁴ La *letra* va asociada al canto, como lo subraya Covarrubias: “Cerca de los músicos, la letra se opone al punto, porque al principio desta arte enseñan a cantar el punto, y después a poner la letra” (*Tesoro*, artículo “letra”, p. 763 b). Pero la letra viene a ser una especie de canción, como lo deja sentado el *Diccionario de Autoridades* (artículo “letra”): “Se llama asimismo la composición métrica que se hace para cantar”. Sobre la “letra”, dentro de esta óptica, véase la tesis de nuestra discípula, SÉVERINE DELAHAYE, *La voix d’Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d’Or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 296-297.

Unos años después, bien se dio cuenta Francisco de Ávila de la teatralidad de la burla y la recuperó en una obra más compleja, un entremés, que constituye una reescritura del texto del pliego. Es lo que vamos a estudiar ahora.

**

*

Una vez más, el título es revelador: “Entremés famoso del mortero y chistes del Sacristán”.

Lo de *famoso* ¿se referirá a una realidad o corresponderá únicamente a esa manera tan trillada de llamar la atención sobre esta clase de “juguete” teatral? De todas formas, lo del “mortero” parece indicar que el cuento corría y el tema era conocido de los espectadores. Lo mismo pasa con lo de “chistes del sacristán” que es la recuperación del título del texto de 1597 (aunque aquí se utilice el plural). Así que los espectadores o los lectores del impreso sabían de antemano a qué atenerse.

En el entremés, además de los tres personajes que aparecen en la novela y en el relato de 1597, y constituyen aquí el obligado triángulo del teatro breve erótico, figuran otros personajes: un amigo del sacristán y unos músicos que desempeñan un papel secundario, y sobre todo un Bobo (el gracioso), criado del marido.

Los personajes están en consonancia con las “normas” entremesiles generales, aunque con algunas modificaciones³⁵.

Los nombres de los personajes son muy significativos.

El sacristán se llama *Gigorro*, es decir que se halla individualizado (lo que le diferencia de sus antecesores de la novela y del pliego). Su nombre hace pensar en

³⁵ Acerca de las “normas” del entremés, véase MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

gorra (que alude a la estafa y también a la infidelidad conyugal)³⁶ y asimismo en *gorrón* (el que vive a expensas de los demás). Aparece como un personaje engreído y mujeriego, con habla grandilocuente (entreverada de algún latinajo) y ridícula desde la primera escena de la obra, o sea que tiene características negativas³⁷. No obstante, y siguiendo la pauta del cuento que sirve de punto de partida, es él quien triunfa, en contradicción con lo que suele pasar en los entremeses en que el sacristán desempeña el papel de amante ridículo³⁸.

La mujer, según lo dicho por su enamorado, posee llamativos encantos, y sobre todo, “bellos ojos”. Se llama *Marina*, lo que ya implica un comportamiento predeterminado. En efecto, define tal apelativo a una moza de mala fama, como lo subrayan varios refranes recogidos por Correas³⁹. De la misma manera, otro proverbio, comentado por Covarrubias: “Si Marina bailó, tome lo que halló”, remite a la misma connotación negativa⁴⁰. Desde ese punto de vista, bien continúa la caracterización pues-

³⁶ Véanse J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo*, p. 409 b y S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, art. “gorra”, p. 650 a (final de la página).

³⁷ Estas características sobresalen en muchos entremeses: véase M^a JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés*, pp. 114-115.

³⁸ *Ibid.*, p. 114.

³⁹ Cf.: “Ni mula mohína, ni moza Marina, ni poio a la puerta, ni abad por vezino, ni mozo Pedro en kasa, ni moral ni higer a en el korral” (G. CORREAS, *Vocabulario de refranes*, p. 238 b); “Ni moza Marina, ni adivina, ni muxer latina, ni mozo Pedro en kasa...” (*ibid.*, p. 238 a); etc. Sobre el particular, véase M. JOLY, *La bourle*, pp. 417-419.

⁴⁰ Véase el comentario de COVARRUBIAS: “ay costumbre en algunas aldeas que, acabando de bailar, el moço abraça la moça, y devió ser el abraço que dieron a esta Marina tan descompuesto que escandalizó y dio que dezir al lugar todo, de donde nació el proverbio y aplicase a la muger que desenueltamente haze o dize alguna cosa por la qual se le sigue alguna nota” (*Tesoro*, art. “bayle”, p. 185 a). Véase también lo que dice SEBASTIÁN DE HOROZCO, con relación a este refrán, en su *Teatro universal de proverbios* (p. 554 n^o 2833). Para otros textos, véase M. FRENK, *Antigua lírica popular hispánica*, p. 709 n^o 1501.

ta de relieve acerca de la mujer del pliego. Así que, como lo demuestra ampliamente, no vacila en traicionar la fidelidad conyugal. Lo único que le interesa es la ganancia, y le indica sin rodeos a Gigorro:

¿qué ha de darme
si este bien le otorgo?⁴¹

En resumidas cuenta, Marina es el doble de la Teresa del "chiste" de 1597 y puede sin dificultad parangonarse con la mujer de los entremeses que engaña a su viejo marido⁴².

Y precisamente, el de Marina es un *Vejete*. Así se le designa en el reparto de los papeles, lo que le degrada *ipso facto* y le transforma en un verdadero tipo, poniendo de relieve la desigualdad de edad que existe entre él y su esposa, lo que explica también la facilidad con la cual ella le pone los cuernos, como en muchos entremeses⁴³. Hay una degradación incuestionable en la representación de este personaje con relación a los que le corresponden en la novela y el pliego. Siempre ridículo, reivindica una "limpieza de sangre" que en nada es suya—su criado le llama judío de manera indirecta—, y el barbero le ha echado en cara que había moros en su linaje⁴⁴. Tema resbaladizo éste en la España de los estatutos, pero que en este entremés se trata de modo burlesco y sirve para degradar todavía más al personaje.

⁴¹ Véase p. 204 b.

⁴² Véase M^A JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés*, p. 125.

⁴³ *Ibid.*, pp. 125-126.

⁴⁴ El Bobo (su criado), al hablar del burro del *Vejete*, exclama: "¡Oh, lleve el diablo el asno del *judío!*" (p. 205 a) y cuando Pero Díaz aparece en el escenario, se refiere a lo que ha dicho el barbero: "¡Don Barberillo, que mentís mil veces, / si en mi sangre ponéis alguna *mácula!* / que no hay en mi linaje *ningún moro!*" (*ibid.*). El mismo, sin darse cuenta, afirma su propia infamia: "que *soy peor que Judas* si me enojo" (*ibid.*). De ahí que, posteriormente, cuando esté hablando con el Bobo, se asista a un divertido diálogo que bien pone de relieve las lacras de su linaje: "*Veje-*

Paralelamente, se ufana el Vejete de haberse hallado en la célebre batalla de Lepanto (es decir en 1571), "sirviendo como un Cid a don Juan de Austria"⁴⁵, probable mentira que sólo pone de relieve los muchos años que lleva a costas. Además, si el Cid fue Ruy Díaz de Bivar, él se llama *Pero Díaz*, siendo antinómicas las dos palabras, ya que, como lo hemos indicado, Pedro (Pero) tiene resonancias negativas o sea que viene a ser el inversor de Díaz. No es extraño, de tal modo, que, como en los demás entremeses, esta *figura* caricaturesca se halle engañada por la mujer y burlada por todos.

El último personaje que deseamos evocar es el del *Bobo*. Es el tipo mismo del que, por su necedad, no puede sino provocar la risa de los oyentes. Sin embargo, como en el caso del bufón, el personaje es reversible y su *indignitas* le confiere cierta libertad de palabra, lo que da la posibilidad que diga unas cuantas verdades entre muchas necesidades. El de nuestro entremés se llama *Lorenzo*, nombre que es también el que lleva la Aldonza del *Quijote*, nombre que, frente a Llorente, llevaban tópicamente bastantes campesinos, en el sistema de representación literario⁴⁶. De todas formas, al prolongar el tipo del campesino necio y cómico de la comedia primitiva⁴⁷, el Bobo seguirá llamándose igual que él, Lorenzo, por ejemplo⁴⁸.

te: yo he reñido con ese barberillo / porque se ha desmandado de la lengua / en vituperio de *mi honrosa stirpe*, / publicando en la plaza que *soy moro*". Bobo: "Pues qué, ¿no vale más que *ser judío*?" Vejete: "Eso ni esotro, hijo de mi alma" (pp. 205 b - 206 a), lo que provoca la socarrona contestación del Bobo: "Por eso *bueno*, que lo tiene todo" (p. 206 a).

⁴⁵ Véase p. 205 a.

⁴⁶ Sobre el particular, y en relación con Aldonza Lorenzo, véase lo que hemos escrito en nuestra obra, *Otra manera de leer "El Quijote"*, pp. 233-234.

⁴⁷ Véase NOËL SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, pp. 131 y ss.

⁴⁸ El nombre del bobo (del necio) en los entremeses es Domingo, Lorenzo, Llorente, Juan: véase M^a JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés*, p. 143.

El entremés gira alrededor de estos cuatro personajes y se compone de tres escenas cómicas. En realidad, con relación al cuento del sacristán y del mortero, dos de estas escenas hubieran bastado: la primera que es la del galanteo del sacristán y de la caída de la dama, y la tercera en que todos los personajes están reunidos y en que surte efecto la burla preparada por Gigorro para recuperar la prenda contra la entrega del mortero, sobresaliendo los mismos juegos disémicos que en los textos precedentes. La escena intermedia, entre el Vejete y el Bobo, tiene por finalidad el aumentar todavía más la comicidad del entremés, pero viene a ser externa a la temática del cuento.

Aunque sea rápidamente, es necesario examinar cada una de estas escenas para comprender cómo se elabora el proceso de reescritura al pasar del texto versificado breve al texto representado, también versificado.

La primera escena⁴⁹ se halla escrita en hexasílabos y este tipo de verso es el de los ligeros y agradables romancillos, utilizado en particular para las escenas amorosas⁵⁰. Aquí se emplea en tono festivo. Se hallan frente a frente el sacristán y Marina, o mejor dicho —y según lo apuntado en la didascalia correspondiente— Gigorro con sotana, manteo y bonete (o sea en traje eclesiástico) viene tirando de la ropa a la esposa del Vejete. Desde el principio, existe un gestualidad significativa que anuncia la toma de posesión de la mujer.

Paralelamente, el largo parlamento del sacristán, enfático y ridículo, en que le pide a Marina que ceda a su apetito carnal, oscila entre el impropio y la animalización de la "dama" ("monstruo", "Cananea", "Circe", "víbora", "borrego") y el discurso amoroso ("Ama a quien te adora", "tus bellos ojos", "reina de mis ojos", "me vuelvo

⁴⁹ Véanse las pp. 203 b-205 a.

⁵⁰ Acerca de la utilización de la versificación en los entremeses, véase M^a JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés*, pp. 77 y ss.

loco"). La finalidad apetecida es que la moza "se rinda", que le dé "aquella mano", "aquesos brazos" y que abra "esa recámara". Si en un primer momento, ella le ha dicho que sería una Lucrecia, a lo cual él ha contestado que sería un Tarquino, Marina se deja fácilmente convencer cuando el sacristán le promete varias clases de telas, de mantos y joyas (no por nada se repiten las palabras "oro y "plata"). De paso, Gigorro exalta ridículamente su propia persona y se sirve de términos que cobran una tonalidad erótica, como "mi promontorio", "el cimborio de este sacristán". Ella indica entonces:

Basta, sacristán:
digo que te adoro,
y que seré tuya
sin más circunloquios⁵¹.

No obstante, la codiciosa mujer desconfía de las promesas de Gigorro y quiere recibir algo concreto. Él le entrega entonces el manteo que lleva, verdadera prenda eclesiástica⁵².

El final de la escena ve el abrazo de los dos "enamorados" que salen del escenario para llevar adelante su ilícita relación.

Escena ligera, ridícula y erótica a un tiempo (por ello se ha utilizado el hexasílabo), que no puede sino haber divertido a los espectadores; escena indispensable, por lo demás, para que pueda prepararse la última, la de la burla.

La segunda escena⁵³ no tiene relación directa con el tema del "chiste" pero provoca la risa, a expensas del Veje-

⁵¹ Véase p. 204 b.

⁵² Véase lo que indica COVARRUBIAS en su *Tesoro* (art. "manto", p. 787 a): "llamamos manteo la cobertura del clérigo, que le cobija de pies a cabeza".

⁵³ Véanse las pp. 205 a-206 a.

te y del Bobo, los dos personajes más grotescos del entremés. El verso utilizado ahora es el endecasílabo, correspondiendo el cambio de metro a la llegada de nuevos personajes, pero su empleo no tiene nada que ver con ninguna elegancia de tipo lírico, de manera que aparece como una utilización paródica. Después de las divertidas afirmaciones del Vejete acerca de su "limpieza de sangre", llega Lorenzo, el cual va a contarle a su amo el duelo que ha tenido con el burro para saber cuál de los dos rebuznaba mejor. Se trata de un cuento que tiene raíces folklóricas y hace pensar en la "aventura del rebuzno" del *Quijote* (II, 27), en que intervienen los regidores del pueblo y sobre todo Sancho, que sabe rebuznar tan bien como un asno y lo demuestra vistosa y sonoramente⁵⁴. El Bobo sale tan mal parado como el necio campesino. En efecto, en su competencia con el burro, éste triunfa y no contentándose con defecar, le "da una coz en medio del estómago".

Narración festiva, de esencia carnavalesca⁵⁵, en que el Bobo, animalizado, según una tradición bien arraigada, recibe, no la acostumbrada paliza, sino una coz, provocando esta evocación el júbilo del auditorio, porque además es la propia víctima la que cuenta su burlesca desdicha.

⁵⁴ Acerca de las raíces folklóricas del episodio, véanse NOËL SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia"*, p. 675; ARDIS L. NELSON, "Función y pertinencia del folklore en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XVII (1978), pp. 41-51, y más directamente pp. 45-46. Sobre la exaltación del asno en la segunda parte del *Quijote*, véase GIUSEPPE DI STEFANO, "Venid, mochachos, y veréis el asno de Sancho Panza...", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 887-899.- Un entremés de Sebastián de Horozco ya había presentado a un villano que sabía tan bien rebuznar que, como Sancho Panza, "hazía rebuznar / todos los asnos del prado": véase por ejemplo FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 54-55.

⁵⁵ Piénsese en las festivas "fiestas del asno": véase nuestro libro *Otra manera de leer "El Quijote"*, p. 461.

La escena acaba con la salida del escenario de dos "bestias": Lorenzo (el asno) y el Vejete (el ciervo), el cual quiere vengarse de la afrenta infligida por el barbero, al poner en duda su "limpieza de sangre", y, para tal venganza, necesita la ayuda de su criado.

La tercera y última escena⁵⁶ corresponde a la realización de la burla. El trasfondo erótico y el cambio de personajes (ahora salen al escenario el sacristán con un amigo y dos músicos) provoca el retorno al metro primitivo, o sea el hexasílabo. Se trata de una escena nocturna y por ello Gigorro, alzada la sotana, lleva una linterna en una mano, y en la otra un mortero de piedra. La aparición del mortero, cuando nada se ha dicho sobre el particular, implicaba para la mayoría de los oyentes, al tanto del cuento, una escena anterior, ausente, en que el sacristán se había llevado el objeto. Es ésta una manera de acentuar el trascurso del tiempo y de unir, por encima de la segunda escena, la primera y la tercera.

En el diálogo que abre la escena, el sacristán le indica a su amigo Perales que siente mucho haberle entregado el manteo a Marina:

que es gran disparate
por un gusto breve
dar un don tan grande.

Así que tiene que idear un engaño para recuperar su bien. La primera fase consiste en despertar al marido, a Marina y al criado que están durmiendo dentro de la casa. Hay pues un juego entre el espacio de fuera y el de dentro, con los comentarios divertidos de los músicos.

Acerca del Vejete, dice la acotación escénica: "Asómase el Vejete arriba de figurilla, con un candil, como que se levanta de la cama". Visión tanto más ridícula cuánto que está en "carnes" Pero Díaz y muerto de miedo.

⁵⁶ Véanse las pp. 206 a-208 a.

El autor está recuperando un esquema de burla atestiguada, la cual consiste en despertar, por la noche, a una persona, y ello por un motivo inconsistente como, por ejemplo, dirigirle una pregunta tonta⁵⁷. Aquí se trata de devolver el mortero que se le ha "prestado" a Gigorro. Éste quiere que baje el Vejete quien, enojado de que le hayan despertado por tan poca cosa, le dice que vuelva al día siguiente o que tire el objeto a la calle. Los músicos que están presenciando esta primera burla orientan la mirada de los espectadores y comentan para ellos:

Digo que me maten
si he visto nunca
cuento semejante.

Viene entonces la segunda burla ya que hay una gradación en los efectos producidos. El sacristán le dice a Pero Díaz para justificar su intervención:

...yo no puedo
salir por la calle
sin ese manteo
que dejé esta tarde
por prenda y señal
que había de tornalle.

El Vejete tiene ya que bajar a abrir, aunque sea a regañadientes, acompañado de Marina (que habla de "disparate") y del Bobo. Ahora todos los personajes están reunidos: la burla es tanto más perfecta cuanto que hay espectadores para saborearla.

A partir de este momento, vemos aparecer el esquema conocido y el intercambio del mortero con el man-

⁵⁷ Esta burla se relata en un capítulo de la *Vida de don Gregorio Guadaña*: véase, por ejemplo, MAXIME CHEVALIER, *Folklore y literatura. El cuento en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 71.

teo, aunque Marina esté enfurecida y diga para escarner al sacristán:

que a manos de un aspid
mueras dando voces
porque a nadie engañes.

Asistimos a la consabida cólera del marido contra una esposa que ha exigido una "prenda por cosa / que tan poco vale", lo que le conduce a pedir excusas al sacristán y a reconvenir a Marina, utilizando el vocabulario disémico al cual estamos acostumbrados:

y a vos, mi señora,
os digo delante
del señor Gigorro,
que podéis prestalle
el mortero vuestro
para que machaque
sin que traiga prenda
hasta que se harte⁵⁸.

Una vez más, es el marido el que incita a la mujer y al sacristán a que cometan el adulterio, con frecuencia y de balde. Festiva afirmación del Vejete cornudo que el Bobo acentúa todavía más, al decirle a su amo:

Tome su mortero
si es que gusta, y calle,
pues el sacristán
machaca de balde.

Se ha llegado al final del entremés, pero ya que los músicos están presentes, ha de acabar con música, canto y baile, lo que gustaba particularmente a los espectadores.

⁵⁸ Es de recordar que *machacar* significa *futuere* (véase *supra*, nota 10).

Así aparece la *letra*, aquí también, puesta de relieve por el cambio de metro. De ahí que se utilice el verso de romance, el cual ha de dejar luego el sitio al heptasílabo, antes de que vuelva el octosílabo.

Dice pues la "letra", por boca de Marina, al jugar con las palabras, dado que *carnero* significa cornudo⁵⁹:

Marido, pues sois carnero,
si no queréis que se entienda,
dad al sacristán la prenda,
pues os ha vuelto el mortero.

La copla se repite varias veces, mientras cantan los músicos y bailan el sacristán y Marina (según lo indicado por la didascalía).

El Vejete protesta porque bien sabe el sentido de "carnero". Socarronamente, el Bobo propone que se sustituya esa palabra por el término *cordero* (que en realidad tiene el mismo significado)⁶⁰. Pero los músicos no quieren saber nada: sería un "disparate": "la copla es muy buena / y es bien que se cante".

El poder del canto se sobrepone de tal modo a toda consideración y hace triunfar el placer del oído y de la vista, de manera que el propio Pero Díaz tiene que aceptar abiertamente su propia desgracia: "Alto, pues que gustan, / carnero me llamen". Al pobre Vejete, como se lo dice su mujer, no le queda más que la vía de la *paciencia*: "Prestad, marido, paciencia...", lo que no deja de provocar de nuevo la risa de los oyentes pues bien están al tanto de que *paciente* es lo mismo que cornudo⁶¹.

El entremés corresponde a un sistema de reescritura mucho más complejo que el precedente. Bien es verdad que el género proporcionaba ya una tipología, pero el

⁵⁹ Véase J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo*, pp. 183 b-184 a.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 226 a.

⁶¹ Véase *supra*, nota 29.

texto del pliego y el juego antroponómico incitaban asimismo a modificar algunas de las características tipológicas aludidas.

Lo que importa ante todo es provocar la risa del público, de manera que la lógica dramática se sobrepone a la lógica narrativa primitiva para introducir una escena, la segunda, desligada del "chiste", cuya finalidad es de pura comicidad, escena que constituye de por sí un entremés dentro del entremés, una verdadera "mise en abyme".

Por otro lado, la burla, que ve el triunfo del sacristán, viene a ser más elaborada. Se compone de dos partes, con un crescendo hasta llegar al trueque de la prenda por el mortero. Del mismo modo, se acentúa el empleo del vocabulario disémico para hacer resaltar la orientación erótica y festiva del texto teatral. El juego con los espacios (especialmente en la última escena), con los tiempos (episodios diurnos y episodio nocturno, tiempo exterior al espectáculo), con los diversos temas tratados (por ejemplo, el de la "limpieza de sangre"), con los diversos metros, introduce variedad y da un interés suplementario a la burla y a sus aledaños. No se trata aquí de ninguna narración lineal como en el caso del texto de 1597.

Además, la utilización de la música, del canto y del baile amplía una particularidad ya presente en el relato del pliego y comunica a este "juguete" representado una dimensión diferente que le convierte en un espectáculo global dentro de esa gran representación, global también, que es la de la comedia.

**

*

Al pasar de la novela del *Decamerón* al "chiste" de 1597, la falsa oralidad de la narración concebida para un corro de oyentes que están dentro de la obra se transforma en verdadera "escritura oral" prevista para un públi-

co extenso pues el relato se halla inserto ahora en un pliego cantado y muy difundido por los ciegos. Y al pasar del "chiste" al entremés, se introduce una dimensión nueva en el proceso de reescritura pues el texto ha de ser representado en el marco de un espectáculo en que se unen la vista y el oído, pero en que la oralidad se halla prolongada por una música y un canto más elaborados que anteriormente, a los cuales además se añade el baile.

Si bien se ha conservado la orientación anticlerical de la novela primitiva (aunque el clérigo se ha vuelto sacristán), ha aumentado la misoginia, manera ésta de hacer más admisible el "anticlericalismo" de los dos textos españoles. A ello han contribuido el juego antropométrico (que predetermina en parte —más allá de las tipologías genéricas— los comportamientos de los personajes) y la tonalidad festiva de ambos textos (que permite reducir muchísimo las precauciones de expresión y presentación necesarias en el ambiente contrarreformista imperante en tierras hispánicas). Verdad es que no existe ningún didactismo al uso pues triunfan los valores opuestos a los que preconiza el catolicismo. Es que, en todos los casos, se trata de divertir a los lectores, oyentes o espectadores con el mismo tema básico, el de la burla erótica que se trasmite de Boccaccio a Francisco de Ávila, pasando por el autor del relato inserto en el pliego, y el entretenimiento desplaza y hasta anula en estos textos toda intención didáctica.

AUGUSTIN REDONDO