La estafa amorosa en los entremeses de Agustín Moreto

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá de Henares

Para Klaus Wagner, in memoriam

La voz *estafa* tiene importantes implicaciones en el lenguaje de la literatura del Siglo de Oro. Repasemos el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias: «*Estafar*. Vale estafar a uno, engañarle, porque no ha guardado ley ni hecho su oficio rectamente, fiándose el otro dél, especialmente cuando por engaño le ha sacado su dinero». *Autoridades* la define como un «engaño hecho con malicia, sobre materia de dinero u cosa de precio y estimación; y en la realidad hurto con máscara de empréstido u con otro color y pretexto», y aduce ejemplos de Quevedo y de la *Conservación de monarquías* de Fernández de Navarrete. *Estafar* es entonces «Pedir y sacar dineros o cosa de valor y precio, con artificio y engaño, debaxo de algún pretexto, motivo u color: como emprestido, etc.».[1]

En el *Léxico del marginalismo* de Alonso Hernández leemos que *estafa* denota una variedad de sentidos: «ladrón», «relación sexual con una prostituta», «trato carnal», «lo que el ladrón da al rufián» (también en *Autoridades*), «rufián» y «prostituta» [Alonso Hernández, 1977]. En cambio, *estafador* es término de germanía que define al que roba a un ladrón, como se registra en el *Guzmán de Alfarache* [1998: 2ª, II, 4] y en el *Léxico* de Alonso Hernández, que explica:

[1] Curiosamente, el *Léxico* de Alonso Hernández, 1979, no cita como autoridad la novela de Alonso de Castillo Solórzano *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas* (1631), muy característica, y de la que después hablaré brevemente. En adelante, insertaré en el cuerpo del texto, entre corchetes, las referencias a obras citadas de forma reiterada y en especial a la edición de los entremeses de Moreto, 2003, por la que cito sus textos.

«rufián que quita algo al ladrón». Y no olvidemos que *estafar* es también «golpear» y *estafeta* «prostituta».

La burla, equivalente parcial de la estafa, es un concepto y una función bien conocidos por los especialistas en el teatro breve y los siglodeoristas en general.[2] Tiene en común con la estafa el engaño, como atestigua Covarrubias —*burla*: «La acción que se hace con alguno, o la palabra que se le dice, con la cual se le procura engañar»—, que añade además un ejemplo de una frase de *El mundo por de dentro* de Quevedo en la que *estafa* y *burla* aparecen juntas: «Amistad llaman al amancebamiento, trato a la usura, burla a la estafa» [Quevedo, 1991: 281]. Ese pasaje quevediano nos indica que burlar es menos grave que estafar, según la escala del gran satírico, lo que quizás puede en parte achacarse a los otros sentidos de *burla*, aducidos por *Autoridades*: «acción, ademán, o palabras con que se hace irrisión y mofa de alguno» y «cosa que es de poca entidad o valor»; aunque la *burla pesada* equivalga a «la que es perjudicial, y con daño de la persona a quien se hace».[3] También interesan *burlar,* «hacer con alguno alguna acción, u decirle algunas palabras, para que dé crédito a alguna cosa, de la qual se siga engaño»; «significa también engañar a alguno, o frustrarle sus designios» y «reírse de alguno con algún modo de desprecio»; además de *burlador*, o sea, «la persona que burla de otro, o se burla de otro, o le engaña, o frustra sus intentos». Sin adentrarnos en el problema de las burlas donjuanescas, Alonso de Castillo Solórzano narra —sin definirlas— las cuatro estafas de sus heroínas de *Las harpías en Madrid.*[4]

La estafa o, más en general, la burla eran los mecanismos tradicionales del entremés, aunque también se empleaban en las novelas cortas, cortesanas o cervantinas del XVII. Es constante en los entremeses de Moreto, como el matrimonio cómico, los temas de la valentía, la brujería, la sátira contra los puntos de honor, etc. Nuestro dramaturgo sigue a los demás entremesistas en su uso de la palabra *burla*, como en su pieza breve titulada *La burla de Pantoja y el*

[2] *Cfr.* el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, bajo *burla* indica: «La burla es el motivo básico de la literatura de los Siglos de Oro, sea cual sea el género al que nos asomemos». El autor de la entrada, Huerta Calvo, la vincula con la risa y distingue las pesadas y chocarreras de las ingeniosas. Señala que las llamadas «burlas de engaños» son propias de villanos y que lo propio del entremés son las burlas pesadas.

[3] Pueden contrastarse estas definiciones con las mucho más superficiales que ofrece Covarrubias en su *Tesoro*, sólo atento a la idea del donaire, esto es, a la comicidad verbal.

[4] El editor de esa novelita, Jauralde Pou, sólo comenta el uso de esa palabra para definir los capítulos o partes, no su sentido [1983: 68, n. 45].

doctor, aunque quizás entendiera que *burla* era más grave que *travesura*, pues la comedia de la que extraía el episodio de su entremés, según ha observado Lobato, se titulaba precisamente *Las travesuras de Pantoja* [2003a: II, 336].

La burla ha llegado a ser considerada una categoría dentro del teatro breve. Bergman ha distinguido, así, de un modo algo equívoco los entremeses «de engaño (practicado para sacar algún provecho) y la burla (sin otra finalidad que reírse a costa ajena)» [1984: 14]. Y añade que «la burla es quizás el tema predilecto del entremés, motivo central de algunos y accesorio en casi todos» [1984: 15]. Esta idea la corroboran Rodríguez Cuadros y Tordera [1982: 17]. Huerta Calvo, en su entrada del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* sobre la burla teatral, distingue entre los personajes activos de la burla y los pasivos, señalando que los primeros son inteligentes y los segundos ignorantes. Indica que la finalidad de esa «especie de juego» es obtener comida y dinero o entretenimiento. Finalmente, el marbete crítico de *entremés de burlas* es corriente,[5] y la citada Lobato señala sobre Moreto que «la mayoría de su teatro breve incide en la burla de algún personaje que representa un tipo fuera del orden social o moral» y añade varios ejemplos moretianos [2003b: 1204]. Más recientemente, en otro lugar, ha definido la obra breve como una pieza «que presentaba ante los receptores una historia trabada de burladores y burlados, donde quien terminaba burlado en la mayoría de los casos era un individuo o un conjunto de ellos que se alejaba del comportamiento social reglado» [2006: 275-276].

Los mismos personajes del entremés demuestran la importancia de la burla con su uso de esa palabra y de otras como *traza, industria, maña, remedio*, etc., que son sus sinónimos parciales o simplemente refuerzan la idea del artificio o truco para lograr algo por medios ingeniosos.[6] La alusión a un *engaño* es frecuente en la obra breve de Moreto [*Aguador*, II, 540]. Y, cuando procede, los personajes aluden a una *venganza* [*Aguador*, II, 539] o a

[5] Pensemos en la clasificación de los entremeses que hace Bergman en los de enredo o burla, los de carácter y los de costumbres [1984: 13-14].

[6] Recordemos alguna frase de la jornada segunda de *El lindo don Diego*, en boca de Mosquito: «lo que yo he de trazar»; «deseando tu sosiego, / hallé el medio»; «si trazamos que en él cuaje / esta esperanza»; «la industria está conseguida / [...] con mi maña». Usa también voces y expresiones como *empresa, embuste, enredo, huevo de Juanelo* y otras para aludir a su burla o, más propiamente, estafa, de presentar al figurón a una falsa condesa que es una criada para que se encapriche de ella [Moreto, 1988: 82-83]. Aunque quizás lo más curioso sea cuando anima a su señor diciéndole: «No desesperes, señor, / que en esto hay medio y remedio / y taramedio y todo» [81].

un castigo [*Aguador*, II, 549], mientras que una burla menor es una *chanza* o una «graciosa burla» [*La bota,* II, 689]. El valor de la estafa amorosa es tan claro para ese entremesista que incluso uno de sus personajes más inefables se llama precisamente doña Estafa (en el *Entremés del aguador*, de hacia 1661) y la burla consistirá, en esa piececilla, como veremos, en estafar justamente a esa mujer pretenciosa.

Es sabido que el entremés y los llamados géneros menores o breves ofrecían a sus espectadores una visión nítida del plano inferior del teatro: personajes de niveles sociales populares, lenguaje bajo, peripecias burlescas y groseras. Menos evidente es la necesidad de superar las definiciones del género fundadas en características exteriores —temas, tipos, *figuras*...— y hasta costumbristas o impresionistas, para llegar a un nivel funcional y de fondo. Ya Bergman lo intuyó al hablar de «aspectos formularios del entremés» en su introducción al *Ramillete de entremeses* [1984: 34] y Asensio señaló el peligro de confundir el género con un cauce realista, verista o naturalista [1971: 32].

Así también, de forma más decidida, Lobato ha establecido un método de análisis de esas obras cortas basado en unas *funciones* —en un sentido similar al que da Vladimir Propp a ese término— que se caracterizan por tener un «papel constitutivo fundamental» en la composición entremesil y por ser limitadas en número [Lobato, 2003a: I, 38].[7] Cada una de ellas será, así pues, «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» [Lobato, 2003a: I, 43]. Nuestra estudiosa las define como parte de una «morfología funcional permanente tras la variedad de tipos» [Lobato, 2003a: I, 43], al estilo de la de Propp. Esas funciones son las que explican el aspecto mecánico o mecanizado de muchas piezas.[8]

Analiza entonces el núcleo central de los entremeses, que son los de burlas, y afirma sobre ellos: «todos los entremeses de burlas pertenecen al mismo tipo en lo relativo a su estructura, y éste parece un aspecto lo suficientemente sólido como para constituir una unidad objeto de investigación» [Lobato, 2006: 275]. Justamente, y con toda razón, establece que los restantes de Moreto son menos numerosos y de circunstancias, lo que los aleja del prototipo habitual de estas piezas breves. Frente al total, los de burlas resultan ser nada menos que tres

[7] También véase Lobato, 2006, ya mencionado.

[8] Ver Lobato, 2006: 275. Habla ahí la estudiosa de «personajes-tipo», de una «fuerte mecanización sobre la que reposa en buena parte el efecto cómico de estas piezas» y de una «relativa unidad de sus acciones y de sus funciones».

cuartas partes de las veinticinco obritas del dramaturgo [Lobato, 2003a: I, 42], algo que seguramente podría confirmarse con el corpus de otros autores del XVII.

Los engaños y burlas abundan en el vasto corpus entremesil, por lo que una larga enumeración de ellos nos conduciría a multiplicar innecesariamente los entes. Por tanto, el acertado método de Lobato no discrimina, como es lógico, entre las burlas amorosas y las demás burlas, lo que nos impone la necesidad de establecer en este punto unas mínimas pautas de trabajo.

Así las cosas, cabe pensar que dentro de esas piezas de burlas debe existir un grupo de entremeses centrados en la burla o estafa amorosa. No olvidemos que Huerta Calvo ya ha señalado recientemente que en el género sobresalen las burlas dedicadas a la vida conyugal, «con el consabido triángulo formado por el marido vejete, la mujer malmaridada y el amante sacristán», con final en palos o con música y baile.[9] Y ese tema amoroso está sujeto naturalmente a las exigencias de degradación cómica del género menor, lo que implica el mecanismo de la burla.

Entiendo entonces, a los efectos de este reducido estudio, que el asunto del amor tiene varias vertientes incluso en los escuetos entremeses. Repasemos lo escrito por Lobato:

> La sucesión de las diferentes funciones que se han indicado organiza un todo estructural en el que, partiendo de una situación inicial de desviación o ruptura de la norma social, se desarrolla un proceso combinatorio que llevará a la restauración final de la misma, aunque ese proceso requiera métodos expeditivos de burla o de castigo para hacer entrar en razón a quien se alejó del orden establecido y aceptado por la mayoría [Lobato, 2003a: I, 59].

Esa secuencia de desviación y restauración, aplicada al tema erótico, implica más de una variante argumental: adulterio y castigo, exceso de libertad y castigo, exceso de vigilancia y castigo, etc. Una clave del esquema parece ser la variable *libertad/represión*, que puede aplicarse en distintos grados a hombres y mujeres [Lobato, 2006: 281-283].

Propongo como hipótesis de trabajo provisional que el tipo de estafa que nos interesa exigiría los siguientes componentes: un *agente* y un *paciente*, que pueden ser en ambos casos hombres o mujeres; un engaño ingenioso —con varias posibilidades (engaño visual, verbal, escenificado...)— del paciente por

[9] En el *Diccionario de la comedia*, 2002.

el agente; y un provecho socio-económico, erótico o de revancha para este último.[10]

El matrimonio no suele ser la finalidad, el beneficio en sí de la estafa, sino un medio para lograr el provecho: hombres y mujeres se casan para progresar económicamente antes que movidos por el amor (aunque estos extremos no suelen quedar demasiado claros en un género con muy escaso desarrollo psicológico). Con todo, el dato del casorio parece ser central en estas piezas, puesto que es la clave del beneficio, de la promoción social o de la mejora económica. Esta complejidad y este desplazamiento separan a los entremeses de estafa amorosa de aquellos que meramente tratan burlas más comunes: robos de meriendas, palizas, etc. Por último, en la estafa pueden participar uno o más ayudantes, que colaboran con el agente, y los estafados pueden también ser más de uno.

Si restringimos entonces la estafa amorosa al engaño complejo con fines socioeconómicos y obrado por vía matrimonial, nos quedaríamos con sólo tres piezas de nuestro entremesista:

— La hija de un letrado es raptada y se casa con su raptor (un criado) mientras el padre es distraído por un cómplice (el amo) con un discurso absurdo (*Entremés de la burla de Pantoja y el doctor*).
— Una mujer mísera que desea casarse engaña a un bobo rico haciéndole creer que ya están casados los dos (*Entremés de la Mariquita*).
— Una mujer vana y soberbia en busca de marido noble termina por casarse con un aguador con deudas que se ha hecho pasar por un mariscal francés (*Entremés del aguador*).[11]

Mientras que otros casos quedarían al margen de la estafa propiamente dicha y serían ejemplos de burla a secas, con acciones más elementales y toscas o, al menos, carentes de alguno de los elementos que he señalado arriba:

— Una mujer con muchos amantes que desea ser libre (*Entremés del hijo de vecino*) es sometida a golpes por su amante más pobre.
— Un vejete es burlado por su criada Perendeca y golpea después a los amantes de ésta (*Entremés de la Perendeca*).

[10] Ver Lobato [2006: 283], donde esta autora habla de un «beneficio».

[11] Sigo el procedimiento marcado por Lobato en sus dos análisis de la burla en Moreto, ya citados, y en su trabajo de 2006. En ese último artículo selecciona 35 piezas breves de burlas calderonianas, que representan, según ella, un 85,37 % del total de su producción corta [2006: 277] y consigna varios argumentos no muy distintos de los trazados por Moreto en nuestras tres obritas [*cfr.* 282].

En *El hijo de vecino* no hay ni matrimonio ni beneficio tangible para el protagonista, e incluso la burla es tan elemental como unas bofetadas a una mujer soberbia; y en *La Perendeca* todo se reduce a otra burla simple y sin boda.

Habría que anotar también algunas otras piezas con engaños y adulterios, como el gracioso *Entremés de doña Esquina*, que sólo presenta la situación de un galán engañado con mentiras por su amante, que tiene otras relaciones. En esa pieza la burla se reduce al mínimo, sin más desarrollo: mentiras, infidelidad y cuernos. Otras presentan a esposas infieles (*Entremés de los galanes, Entremés de los cuatro galanes, Entremés del cortacaras*), pero no contienen propiamente estafas, sino en todo caso burlas menores contra el marido cornudo que desea vengarse por medios violentos.

El *Entremés el retrato vivo*, obra maestra de Moreto y caso muy curioso, nos presenta a un marido celoso que es burlado por su esposa y sus galanes haciéndole creer que forma parte de un cuadro y reduciéndolo así a la inmovilidad. Esta pieza tiene el interés de que en ella la burla es bastante sofisticada, pero no podemos considerarla estafa amorosa, ya que ni hay matrimonio ni hay provecho.

En el *Entremés del hambriento*, unas mujeres pidonas que roban comida a un estudiante son a su vez robadas al final de la pieza, pero, aunque haya una ganancia alimenticia, el motivo matrimonial no sale a relucir. El *Entremés de la bota* encierra, a su vez, tres breves ardides de dos mujeres y un pícaro para obtener o esconder vino con engaños de dos galanes, lo que implica dos escuetas burlas a un portugués enamoradizo y a un castellano que atiende a una falsa desmayada. La farsa final implica que las hembras fingen un parto y son descubiertas por los dos hombres.

Por lo demás, la burla puede desarrollarse en forma encadenada y recíproca, como en el *Entremés del hambriento* o en el *Entremés de la bota*. En el *Entremés del reloj y los órganos* dos mujeres engañan a unos regidores haciéndose pasar por sacristanes.

Pero, en realidad, si retenemos únicamente la idea de la estafa como equivalente de «hurto con engaños», entonces habremos de deducir que, en los tres casos principales expuestos (cuyos títulos abrevio desde ahora en *Pantoja, Mariquita, Aguador*), la estafa conlleva el matrimonio, pues puede plantearse el esquema según dos secuencias posibles: *estafa* > *matrimonio* o *matrimonio* > *estafa*. En el primer ejemplo, *Pantoja*, un caso límite, la burla es una mera distracción del padre para robar a la hija. En *Mariquita*, la estafa conduce a la

boda y en *Aguador* el matrimonio es en sí una estafa porque los términos del enlace constituían un engaño y se basaban en información falsa.

Llama la atención que los tres ejemplos nos ofrezcan un esquema similar de otras tantas jóvenes que desean casarse y que terminan por hacerlo en matrimonios desiguales, por un lado o por otro: el marido de *Pantoja* es un criado, mientras que ella es hija de un letrado; el supuesto consorte de *Mariquita* es, aunque bobo, el sobrino bien situado de un vejete doctor —se le propone un casamiento con la hija de un herrero— y ella una pobre de solemnidad; el de *Aguador* es un ganapán y ella una cortesana con muchos humos y dinero. Aunque predominan los casos de los novios pobres, resalta también la situación del bobo de *Mariquita*, que, aunque de buena familia y adinerado, es tonto de remate. Ya lo dice la propia Mariquita a sus dos cómplices de la funesta e inexistente boda con Lorenzo:[12]

> Ya conocéis la bestiaza
> del sobrino del dotor,
> que es más simple que Juan Rana;
> y al paso que es simple, es rico,
> pues si mi industria le agarra
> por marido, he de quedar
> la más bien acomodada
> mujer que hay en todo el mundo [II, 523].

En realidad, la estupidez, aliada siempre del argumento del género breve y encarnada por el bobo, es común al personaje de *Mariquita* y del *Entremés del retrato vivo,* aunque tiene distintas consecuencias en cada uno de los argumentos. La bobería es importante porque va unida a la credulidad, esencial en tres casos, *Aguador*, *Mariquita* y en el *Entremés del retrato*, mientras que *Pantoja* presenta una situación algo distinta: el letrado es embaucado por un discurso carente de significación, embarullado e inventado por su contertulio para ayudar a su cómplice. Quizás no sea tonto del todo, pero oficia como tal, ya que escucha a un conocido y no se percata del rapto que sucede a sus espaldas. En suma, todos los engañados son persuadidos de algo o distraídos por unos astutos artífices de la estafa. En los tres entremeses que conducen a bodas éstas se asocian inevitablemente con un engaño verbal y con un discurso mendaz: en *Mariquita* el tonto es convencido de que ya está casado, en *Aguador* la cortesana

[12] Cito por la edición de Lobato, 2003a.

de que su pretendiente es un mariscal francés y en *Pantoja* al letrado le hacen creer que hay un complicado pleito que requiere su consejo.

Es más: en esas piezas siempre los engañados están predispuestos a serlo, puesto que dos de ellos creen ser mejores de lo que son (el letrado y la cortesana) y el tercero es un simple sin inteligencia alguna (*Pantoja*). En ellos se da una predisposición especial: el tonto de *Mariquita* es avisado por su tío de que no se deje engañar por las «dos mil novias» que se le ofrecerán y él afirma que «no so para casado» [II, 524] y que «yo me he de casar por mi capricho» [II, 525]; por su parte, la dama de *Aguador* está tan ensoberbecida que se describe su mal como «locura» [II, 539] y que no ve el engaño en el que cae, y el letrado de *Pantoja* es enredado con un caso de su profesión como si fuese un infalible oráculo, a base de zalamerías.

En todas las piezas, el matrimonio, real o fingido, se celebra a pesar de que existen indicios de que las novias no son doncellas: Quiteria puede parir, ya casada, pero sin haber dormido con su supuesto esposo, «tres hijos de repente» [*Mariquita*, II, 529], un detalle revelador que recuerda al *Entremés primero de Bárbara* de Quevedo;[13] la hija del letrado ya ha sido gozada por dos hombres (*Pantoja*), y la protagonista de *Aguador*, que se llama doña Estafa, anduvo por las «tabernillas de Parla» [II, 538] y echa de su casa a dos amantes empobrecidos al comienzo de la obrita. Si Alonso Hernández señalaba que la estafa podía ser la relación sexual con una prostituta, la prostituta misma o simplemente el trato carnal, tiene sentido que en nuestras piezas interpretemos así estos matrimonios tan poco canónicos, como meras transacciones sexuales para obtener un provecho ulterior. Sus protagonistas femeninas, en realidad, no distan mucho de ser prostitutas, que es otro sentido de la voz *estafa*. Tampoco andamos lejos de la definición germanesca en la que coinciden varias de las fuentes que señalé al comienzo de estas páginas —el doble robo: «lo que el ladrón da al rufián» o «lo que se roba a un ladrón»—, porque doña Estafa es una *estafadora estafada*, una buscona a la que un aguador rufián y lacayo chasqueará, sonsacará y saqueará al final de la pieza.[14] Por tanto, después de

[13] Publicado por Asensio, 1971: 338-352. En la página 340 leemos que la protagonista le dice a Hartacho: «Y porque bea lo que e hecho en este mes de ausencia, sepa que me e hecho preñada y he parido, y está viua la criatura y aquí en casa».

[14] La secuencia se asemeja a la conocida burla del *perro muerto*, aunque no es exactamente igual: *dar perro* a una prostituta era irse sin pagar sus servicios, como atestiguan diversas fuentes (*Autoridades* lo interpreta de modo general: «engaño u daño que se padece en algún ajuste o contrato»). En el texto, en cambio, se usa otra expresión que alude a otra burla, la de la *señoría*

que ella haya despojado a otros dos galanes, será a su vez despojada por un mal marido cargado de deudas; y, tras haber desvelado a sus amantes y su criada sus ínfulas de gran señora, acaba desposada con un ganapán que la había servido poco antes a ella misma, en una peripecia casi folclórica. El esquema de la revancha es claramente expuesto en la pregunta que sobre ella hace don Maula a don Desperdicio en ese entremés:

> ¿Queréis vos ver castigada
> su vanidad, y el dinero
> que os ha estafado en las garras?

Esa venganza o castigo se convierte en el verdadero beneficio de toda la operación para sus instigadores, aunque el aguador, pobre y endeudado, pueda salir adelante a costa de doña Estafa: ése es el doble provecho de una acción conjunta de tres personajes. Y el provecho —una promoción socio-económica— que ella confiaba en obtener con la boda se convierte en una pérdida por la ironía de la pieza.

Así, pues, las hembras protagonistas de estas obritas no son ajenas al oficio más viejo del mundo y sus amantes no son mejores que ellas. La imagen de la mujer es en general la tópica de una «polilla de las haciendas»: Mariquita está sin blanca y doña Estafa ha arruinado a don Desperdicio [II, 538], aunque también el aguador tiene sus propias deudas, acaso inducidas por la democracia entremesil, que iguala a todos por abajo. El matrimonio parece ser entonces un negocio gravoso o poco rentable, expuesto a engaños y trapacerías. Está asociado indisolublemente con el patrimonio (*Mariquita*) o con la supuesta nobleza (*Aguador*). Todos parecen esperar beneficios tangibles de una boda, que es vista como una ocasión de ascenso económico o social, siempre a expensas de otro.

Dentro de esa general degradación burlesca, tiene un papel esencial la perversión de las emociones y las expresiones del amor fino de la comedia, de la

---

italiana («Don Desperdicio Vive Dios que hemos de hacelle / la señoría italiana» [II, 540]), que cabría interpretar de dos formas: la señoría italiana sería una señoría devaluada (según muestra un pasaje de *Los sueños* de Quevedo y la nota de su editor moderno [1991: 277-278, n. 32]; o equivaldría a una humillación de la dama vanidosa (*señoría*) al modo italiano, esto es, por medio de una sodomización figurada (*italiana*), según un sentido malicioso, anti-italiano y homófobo de esta última palabra frecuente en ciertos textos satíricos del Siglo de Oro [*cfr.* Quevedo, 1991: 161 y n.]. Sólo falta saber si la señoría tiene un doble sentido político corroborado por *Autoridades*: la Señoría de Venecia, la de Génova, etc.

que el entremés es habitualmente un remedo. Así, las peripecias entremesiles muestran a galanes bajos en pleno desempeño de sus también bajas pasiones. Las damas, degradadas en busconas y cortesanas vulgares, mujeres buscavidas, pidonas y arpías de vida fácil, se precian de cambiar de galán, de recibir regalos o de aprovecharse de los hombres, vendiéndoles o alquilándoles sus cuerpos sin pudor. En gran medida, se trata de un mundo materialista, grosero y en definitiva insolidario, afín al de la novela picaresca y otras manifestaciones literarias estudiadas por Maravall, hace hoy dos décadas, en su magna obra *La literatura picaresca desde la historia social* (1986).[15]

Esa relación conflictiva entre los sexos es pregonada ya por Marica y Perendeca en el entremés que lleva por nombre el de esta última. Y es ella quien resume la cuestión con palabras que no pueden ser más gráficas: «Es pedirme que te quiera / machacar en hierro frío» [II, 284]. Pero también explican sus métodos; habla primero Marica, envidiosa del éxito de su amiga y cómplice:

> Malhaya la vida mía,
> si te envidio, Perendeca,
> cuando veo que a tu miel
> tantas moscas se te pegan,
> porque son como barquillos
> los mocitos sin hacienda,
> que entretienen y no hartan
> y al primer toque se quiebran [II, 283].

Mientras que su amiga, la Perendeca, tiene aun menos remilgos a la hora de declarar sus intenciones a sus mismos amantes, incluso burlándose al mismo tiempo de sus oficios. Al barbero le dice esto:

> ¿Qué me quieres, barberito,
> que todas somos barberas,
> pues de la vena del arca
> sangramos por excelencia?
> En no dejándoles sangre,
> pedimos aprisa venda;
> venda, venda y si no vende
> picamos en otra vena.

[15] Especialmente en el capítulo XIII, titulado «La tensión hombre-mujer», en el que brinda también ejemplos de otros géneros además de la novela.

De los galancetes ninfas
que con nosotras se afeitan,
sus bolsas son las bacías,
las navajas nuestras lenguas [II, 284].

El lenguaje empleado por Perendeca para hablar de lo que en la comedia es el fino amor de galanes y damas no puede ser ahora más sádico, además de germanesco y desgarrado, como muy bien ha subrayado Lobato en las excelentes anotaciones de la pieza: *sangrar, venda, picar, afeitar, navajas, machacar* [ver II, 284, notas a los vv. 46-52 y 53]. A ello podría añadirse que alguna de las voces y frases —*venda, no venda*— aluden al motivo comercial de que los galanes deben malbaratar sus propiedades (como ya ha hecho don Desperdicio en *Aguador*, II, 538) para mantener a las mujeres. E incluso observamos cómo, si la menos descarada y cínica Marica había hablado primero de la *miel* femenina para las *moscas* masculinas, la rotunda Perendeca usa, en cambio, un léxico mucho más agresivo y cortante, valga la palabra. Ni que decir tiene que la mayor crueldad será la del vejete que es el amo de ella para con sus galanes, disfrazados después de objetos, con los que el viejo se ensaña. Al fin, el baile postrero los iguala a todos, hombres y mujeres, en una suerte de cómica guerra sin cuartel y las mismas aprovechadas del comienzo cuentan, como todos, sus penas:

MARICA Mil bienes un mozo
me da a manos llenas.
PERENDECA Pues yo tengo otro
que me da con ellas [II, 299].

Porque, aunque sea frecuente la burla contra mujeres abusivas y promiscuas, todos los personajes devuelven los golpes con saña, hasta el punto de que podemos pensar en un esquema igualitario de mutuas burlas y estafas, en el que muchos y muchas reciben palos y se reconcilian apresuradamente al final de las piezas.

Puede hablarse incluso de una verdadera guerra entre los sexos, como aparece claramente expuesto en el *Baile del cerco de las hembras o la guerra del amor*, de expresivo título y argumento. Pero, finalmente, aunque podría parecer que los dos bandos, hombres y mujeres, están igualados por la general burla y degradación, en realidad la estafa amorosa, la rapiña, el robo y la venta fraudulenta parecen asociados tópicamente con las hembras, según se observa

en el mismo nombre de doña Estafa o en una declaración del gracioso en ese mismo *Baile del cerco de las hembras*:

LUISA En los hombres que todo lo niegan.
GRACIOSO En las hembras que todo lo estafan [II, 596].

Y en otra de una mujer, Juana:

En el cerco de las hembras
donde el dinero perece,
es el vencido el amor
y el interés el que vence [II, 594].

Como corresponde al género breve, el deshonor también nivela a todos, hombres y mujeres, pues todos carecen de valores y de estimación social. El honor mismo es ridiculizado en el estribillo del *Entremés de las galeras de la honra*, que sentencia a galeras a doncellas y desposadas, solteros y casados:

¡Forzado de la honra,
a remar, a remar! [II, 731][16]

En suma, la habilidosa manipulación del motivo de la estafa nos indica el nivel de sofisticación de un género del que Asensio escribió en su *Itinerario del entremés*, sentenciosamente: «Teatro menor no significa teatro inferior» [1971: 9]. Con todo, si esa complejidad puede reducirse a un esquema como el que he trazado, ello habla de una cierta mecanización de las tramas, aunque siempre dentro de la caótica variedad de los entremeses, bien reflejada en las importantes variantes funcionales que existen ya sólo en los tres casos examinados. Si repasamos *El entremés del aguador*, veremos que, pese a que de lejos recuerde al *Entremés del vizcaíno fingido* cervantino, estamos ante una de las tramas entremesiles más logradas de Moreto y que confirma plenamente su talento como autor del género, afirmado desde Cotarelo [2000 (1911): XCI] hasta Di Pastena [Moreto, 1999: XLV].

[16] *Cfr.* el lúcido análisis que ha hecho Rodríguez Cuadros del entremés cervantino *El juez de los divorcios*, que inspiró quizás los posteriores de esta estructura y este tema [2005: 134-136].

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1998, 2 vols.

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

Bergman, Hannah E., introd. y ed., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII,* Madrid, Castalia, 1984.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1983.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La bibliografía de Moreto*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

—, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII,* estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada, 2000 (facsímil de la ed. de 1911).

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) y *Suplemento* + DVD, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luegos, Madrid, Castalia, 2002.

Exum, Frances, ed., *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986.

Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

—, ed., *Teatro y Carnaval*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

Joly, Monique, *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Lille, Université de Lille, 1982.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Lobato, María Luisa, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón*, 46 (1989), pp. 125-134.

—, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003a, 2 vols.

—, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

—, «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 267-287.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.

Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*, ed., introd. y notas Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971

—, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta, 1987.

—, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

—, *El lindo don Diego*, eds. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1977.

—, *El lindo don Diego,* ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1988.

Parker, Jack H., «Some aspects of Moreto's *Teatro menor*», *Philological Quarterly*, 51 (1972), pp. 205-217.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

Quevedo y Villegas, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico», en *La España y el Cervantes del primer Quijote*, coord. José Alcalá-Zamora, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 125-156.

—, y Tordera, Antonio, introd. y ed., *Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia, 1982.

Sánchez Imizcoz, Ruth, *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto y Cabaña,* New Orleans, University Press of the South, 1998.

Serralta, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.