

“SERÉ TUYA SIN MÁS CIRCUNLOQUIOS...”: EL LENGUAJE ERÓTICO EN ALGUNOS ENTREMESSES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Hélène Tropé
CRES-LECEMO-Paris 3, Francia

En *Penitencia de amor*, Pedro Manuel Jiménez de Urrea define los circunloquios como “pullas honestas” (Jiménez de Urrea 2012: 71). Según el *Diccionario de Autoridades* (1984: 429), se entiende por *pulla* aquel “dicho obsceno de que comúnmente usan los caminantes cuando se encuentran unos con otros o los labradores que están cultivando los campos, especialmente en los tiempos de siega y vendimias. Y también se suelen usar entre las familias por burla de carnestolendas”.

También en la *Primera parte de Don Quijote* (1605) se recomienda escribir: “[...] con palabras [...] honestas, [...] que hagan que se comprendan vuestros pensamientos sin oscurecerlos ni embarullarlos [...]” (Cervantes 1987: 58); incluso Cipión, uno de los dos canes del cervantino *El coloquio de los perros*, defiende el uso del circunloquio:

Ese es el error que tuvo el que dijo que no era torpedad ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si no fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oírlas por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o las escribe (Cervantes 1970: 112).

Muchos entremeses (piezas breves que se representaban antes y durante los tres actos de la comedia) están llenos de metáforas, circunloquios y ambigüedades de carácter sexual que no son en absoluto sinónimos de decencia. ¿Por qué, entonces, los usaban los autores con tanta liberalidad?

¿Son estas alusiones eróticas u obscenas recatados eufemismos con los que se reemplazan palabras y expresiones indecorosas o astutos recursos para ponerlas de relieve? Y ¿son los entremeses donde aparecen tan indecentes como parecen? ¿Qué ideología los alentaba? ¿Compartían los valores morales de las comedias que los albergaban? ¿Intentaban subvertir la moral o tan solo provocar una risa liberadora?

Son muchas las preguntas que suscitan estas peculiares piezas y a ellas intentaré responder en este estudio, centrándome en dos aspectos fundamentales: mostrar cómo se usaban esos dobles sentidos y determinar su auténtico alcance ideológico.

Dobles sentidos y términos equívocos, disémicos o dilógicos

Los autores de entremeses no siempre pretendieron enmascarar los comportamientos libidinosos de sus personajes. Son muchas las piezas donde la intención parece ser justo la contraria: destacarlos osadamente y no les faltaron expresiones con doble sentido con las que jugar.

1. Molineros y moliendas

Las connotaciones eróticas de la molienda, el molino y los molineros (Redondo 1983: 99-115) son tan conocidas como las equivalencias semánticas entre “moler”, “machacar” o “majar” en español, “macinar” en italiano, “marteler” en francés o “futuere” en latín.

Un claro ejemplo es la forma obscena en que Luis Quiñones de Benavente se sirve del verbo “moler” en *El entremés del molinero y la molinera*: cuando el sacristán se entera de que el molinero está ausente y su mujer sola, exclama: “Pues a moler también me determino” (Cotarelo 1911: 689b) en clara alusión al acto sexual.

2. El mortero

Francisco de Ávila lo usa con un doble sentido en *El mortero y chistes del sacristán* (Cotarelo 1911: 203-208), un entremés de principios del siglo XVII cuyo argumento procede de un pliego de cordel de 1597 inspirado, a su vez, en el *Decamerón*.

El texto abunda en equívocos y juegos de palabras y su trama se presta a ellos: Marina, casada con un viejo, acepta retozar con el sacristán Gigorro si este le da su manto a cambio de un simple mortero. El granuja no tarda en arrepentirse del trueque y se presenta en casa de la moza para recuperarlo, pero no se lo reclama a Marina sino a su marido que, en la inopia, no entiende por qué su mujer no ha querido prestar su mortero de balde y ha exigido al sacristán una garantía. Tiene lugar una serie de hilarantes diálogos en los que el marido cornudo deja claro que al sacristán hay que prestarle el mortero para que machaque cuanto quiera sin pedirle prendas a cambio:

[...] 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 harte (Cotarelo 1911: 207).

El público se moría de la risa ante tan evidente uso del doble sentido.

3. Campanas, badajos y repiques

La polisemia entre los verbos “picar” y “repicar” se presta a constantes juegos de palabras en uno de los entremeses más antiguos: el *Entremés sin título* (también llamado el *Entremés de Filipina y el Sacristán*) cuyos protagonistas son Filipina y su marido Curcio, el criado Albertos y un lascivo sacristán que solo aspira a menear su badajo por doquier. En cuanto puede, invita a Filipina a reunirse con él en el campanario:

FILIPINA: ¿Mas qué tengo que hacer yo en el campanario sola?

SACRISTÁN: Que no estarás sola; que yo estaré contigo, y no haré sino voltearte como campana, y los pies cara arriba y la cabeza abajo, y largaré más a las presas con pinta y encaje y encuentre (Cotarelo 1911: 73).

La alusión al “encaje” está clara pues, como los verbos “hilar” o “tejer”, remite a la poesía erótica y a la acción de “encajar” (es decir, meter algo dentro de otra cosa), pero la intención subyacente en la palabra “presas” es más difusa. Podría referirse a las “preseas” (joyas valiosas), a las pesas de una balanza o, incluso, a los fieros colmillos puntiagudos de ciertos animales (Alzieu 1975: 69). Sin embargo, no cabe duda de que al hablar de “voltearte como una campana”, el sacristán está presumiendo de sus dotes de acróbata sexual.

También es evidente la doble intención con que se usan el verbo “repicar” en *La sombra y el sacristán*, un entremés anónimo que se mantuvo en su forma manuscrita hasta finales del siglo XVII¹. El título hace alusión a un sacristán que finge ser una sombra para escapar a la cólera del marido celoso que vuelve a casa de manera inesperada. Este mismo argumento se utilizó después, en un

¹ Texto en línea en: <http://buscador.clemit.es/obra.php?id=165>> 19-08-2019).

entremés publicado en 1792 y titulado *La sombra* cuyo texto es prácticamente idéntico. En lo alto de su campanario, el sacristán Chinela evoca sus encuentros sexuales con Aldonza “la graciosa” y apenas puede concentrarse en los repiques:

CHINELA: Cuando subo al campanario
por las tardes y mañanas
a repicar las campanas
digo al son extraordinario
aunque aquesto es necesario
y a ello mi oficio me aplica
pues la memoria me pica
de Aldonza quiero dejar
aora de repicar
porque Aldonza me repica.

4. Onomatopeyas y objetos simbólicos

Las alusiones al sexo no se disimulaban en el teatro breve. Entre los muchos recursos usados para evidenciarlas destaca el uso de onomatopeyas y el simbolismo atribuido a ciertos objetos.

En el *Entremés de los órganos y Sacristanes*, Chispas deja bien claro a la dama cuáles son sus deseos usando una sonora expresión:

[...] Muérome por tus amores
por darte cachumba chum (Cotarelo 1911: 636).

Otras veces el dramaturgo recurría al evidente simbolismo erótico de ciertos objetos, como llaves o hisopos. En *El sacristán mujer*, Calderón de La Barca se sirve de aquellas:

Descubrióse la maraña,
que llegada a conclusión,
boda de dos llaves huevas
no la he visto nunca yo (Calderón 1982: 137).

Las llaves “huevas” (o huecas) simbolizan las vaginas de las dos mujeres (una de ellas disfrazada de sacristán) en torno a las cuales se desarrolla esta equívoca trama.

En otras piezas las llaves son un símbolo fálico y así las emplea Cervantes en el *El entremés del viejo celoso* (Cervantes 1971), donde nos presenta a la joven doña Lorenza cuyo celoso marido la tiene encerrada en casa bajo siete llaves. En ese encierro la muchacha se consume porque su marido es impotente:

CRISTINA: Tía, la llave de loba, creo que se la pone entre las faldas de la camisa.
LORENZA: No lo creas, sobrina; que yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna (Cervantes 1971: 206).

Tampoco los objetos religiosos escapaban a este uso salaz. Cuando en el *Entremés sin nombre*, Curcio descubre al sacristán en su casa, el criado Albertos le ofrece una sarcástica explicación:

CURCIO: ¿Y qué hacíais vos en casa?
ALBERTOS: Estaba dándole con el hisopo a mi ama (Cotalero 1911: 74-75).

Sin embargo, no todos los autores eran tan directos ni sus alusiones a la infidelidad y el sexo tan evidentes. Había quienes preferían la sutileza y dejaban las interpretaciones en manos del espectador. En *Los Sacristanes*, es aquel quien tiene que averiguar en qué sentido (el habitual o el bíblico) hablan Cosquillas y Talegote de conocer a Margarita la Traviesa: “No la conozco (*Aparte*: de lo que me pesa); más hela hablado no sé cuántas veces” (Cotalero 1911: 598 b).

Para espolear la imaginación de los espectadores se solían utilizar también términos incongruentes o insólitos que los espectadores debían descifrar. En el *Entremés del mortero*, el sacristán intenta obtener los favores de la dama con una extraña promesa: “Daréte mil cosas / de mi promontorio” (Cotalero 1911: 204 a). Seguramente, el espectador se quedaría pensando si tal palabra sería o no una obscenidad oculta y el autor acude en su ayuda: desde luego que lo es, pues la dama acepta los avances sexuales a sabiendas de que el sacristán la está enredando:

No me haga arrumacos
que bien le conozco
que tiene más vueltas
que el Hebrero loco (Cotarelo 1911: 204 a).

Y declara finalmente:

Basta, sacristán:
digo que te adoro,
y que seré tuya
sin más circunloquios (Cotarelo 1911: 204 b).

También Cervantes quiso comprometer a sus espectadores en la interpretación de ciertos diálogos del *Entremés del viejo celoso*. En un intercambio de palabras aparentemente inocente, subyace una velada alusión a la masturbación femenina:

CAÑIZARES: ¿Con quién hablábades, doña Lorenza?
LORENZA: Con Cristinica hablaba [...] ¿con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura, con quién?
CAÑIZARES: No querría que tuviédes algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio (Cervantes 1971: 211).

El término “soliloquio” me parece demasiado enigmático como para ser gratuito y la respuesta, a la defensiva, de la joven parece subrayar esta ambigüedad: “Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aún los quiero entender”.

Y, más adelante, vuelve a utilizar este recurso cuando la vecina Hortigosa ofrece a Cañizares sus remedios: “Si vuestra merced hubiere menester algún pegadillo para la madre, téngolos milagrosos, y para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano” (Cervantes 1971: 214).

De nuevo, el autor usa palabras corrientes con un significado oculto y deja que sea el espectador quien lo infiera. “Madre” se refiere al útero (Covarrubias 1979: 778) y la alusión al “dolor de muelas” ha sido estudiada por Pierre Alzieu, para quien “sacarse una muela” equivaldría a hacerse una sangría y, por tanto, acceder a la sexualidad (Alzieu 1975: 170, 172, 198). El apetito sexual insatisfecho de Lorenza (en francés se dice: “mal de muelas, mal de amores”) se quita “con la mano”. A buen entendedor, pocas palabras bastaban.

La sexualidad estaba, pues, muy presente en los entremeses y la manera en que se abordaba merece un estudio en profundidad. Sin embargo, teniendo en cuenta que el teatro era una herramienta de transmisión de valores sociales, políticos e ideológicos es interesante también preguntarse qué ideología alentaba estas piezas y por qué se permitían esas licencias eróticas tan impropias de la moral de la época.

Alcance ideológico del erotismo en estos entremeses

La razón por la que, en los entremeses, se permitían las alusiones (veladas y no tanto) al sexo y la infidelidad y el empleo de juegos de palabras nada inocentes tiene que ver con la función de estas piezas, que no era otra que permitir que el público se relajase entre los actos de una comedia. Los autores buscaban la risa y lo conseguían a base de malos entendidos, frases burlonas y el uso de lo que

Cicerón llamaba *turpitude et deformitas* (Cicéron 1932: 285) que López Pinciano (López Pinciano 1981: II, 306-307) tradujo como “torpeza y fealdad”.

El amor cortés se dejaba para las comedias “serias” y los entremeses eran el terreno de las situaciones equívocas, la lujuria, los celos y el adulterio que manchaba el honor de los maridos cornudos.

¿Cómo era posible que semejante subversión de la moral establecida se permitiese como parte integrante de las comedias?

En realidad, tanto estas piezas como otras formas de teatro breve no buscaban transgredir la ley y la moral sino reforzarla. Como ha señalado Eugenio Asensio, el mismo público que, en las comedias, pedía a gritos el castigo ejemplar de la mujer adúltera, jaleaba su comportamiento en los entremeses y se regocijaba con el bochornoso espectáculo del marido inocentón y cornudo (Cervantes 1971: 21).

Por lo tanto, los entremeses no suponían peligro alguno para el orden establecido salvo “hasta cierto punto” (Jammes 1981: 9), así que ¿cuál era ese punto?

La tolerancia social respecto a estos textos se puede determinar analizando cómo los trataban los censores encargados de eliminar cualquier elemento inadmisibles.

La primera versión de *La sombra y el sacristán* se expurgó en 1691, pero no por representar un adulterio ni por sus alusiones obscenas (que, no obstante, se suprimieron), sino porque su texto mezclaba lo sagrado y lo profano, lo que ofendía la dignidad de la autoridad eclesiástica y el culto (Urzáiz Tortajada 2012: 283-304; Wilson 1961: 178-182; Krzysztof 2008: 369-370). Del original se eliminó cualquier uso paródico de expresiones religiosas como *kyrie* o *aleluya*:

GRACIOSA: Sacristán, por quien suspiran
 continuamente mis ansias,
 porque en mi tus aleluyas
 todos los días son Pasquas.

El censor escribió al margen de los versos: “Ojo: hace contentible lo divino, idolatrando lo humano”. También estos provocaron sus comentarios:

GRACIOSA: [...] y ha llegado la hora
 de entrambos tan deseada
SACRISTÁN: Más te quiero que a mis kiries
 ¿Qué esperas? Abraza, abraza.

“Contra *bonos mores*; no se diga”, anotó el censor lo que significaba que los versos atentaban contra las buenas costumbres, no se podían decir y, como otros, se borraron.

Tampoco las didascalias se libraban de la mirada atenta del censor. Junto a esta anotación: “Sacan todos [los sacristanes] matapecados y se ponen en dos alas y se cascan”, traza una cruz, tacha la palabra “matapecados” y escribe: “Los sacristanes no salgan con bonetes ni hisopos que llama el entremés matapecados”.

Sin duda, el censor era muy consciente de la carga erótica que los autores podían atribuir al matapecados o hisopo.

La moralidad o inmoralidad de los entremeses solo puede juzgarse a la luz de los valores de su época y uno de los aspectos más fascinantes es la fijación que los autores tenían con hacer de sacristanes lascivos y mujeres impúdicas sus personajes principales.

El Concilio de Trento había prohibido tajantemente la presencia en escena de clérigos y religiosos

que pudieran suscitar la risa del público. De ahí que los astutos dramaturgos los sustituyeran por los sacristanes a los que su sotana identificaba como miembros del clero, pero que carecían de atribuciones sagradas.

Su presencia en el escenario permitía a los autores mofarse (de una manera soterrada) de los curas a los que se consideraba unos libertinos pusilánimes de costumbres relajadas sin que los censores les pudieran acusar de impíos o de atacar a la autoridad religiosa (Huerta Calvo 2001: 101-102; Fernández Oblanca 1992: 226).

Las mujeres, por su parte, son siempre casquivanas y veleidosas, pero inofensivas en lo que respecta a la moral establecida. Estas infieles (de obra o de pensamiento) son la imagen opuesta a la esposa ideal, son antimodelos que, al igual que sus maridos, aparecen como personajes birriosos y repulsivos.

Además, rara vez se salen con la suya, lo que da a los entremeses una dimensión casi edificante. Por ejemplo, en el *Entremés famoso del mortero y chistes del sacristán* se castiga a la codiciosa dama que solo accede a la relación sexual a cambio de regalos y un beneficio económico. Obedeciendo la orden de su bendito marido, deberá entregarse de nuevo al sacristán, esta vez de balde.

Seguramente, el espectador de la época disfrutaría muchísimo viendo a la burladora burlada y recibiendo una merecida lección por su ligereza.

Existe, sin embargo, una excepción: en el cervantino *El viejo celoso* la esposa, aunque voluble, aparece como una víctima de las costumbres matrimoniales de la época donde eran frecuentes los matrimonios a la fuerza. El entremés no condena a la mujer, sino al marido que la ha “comprado” a sus padres, la tiene encerrada y la usa de enfermera. Sobre él recae, entonces, la responsabilidad del adulterio.

Queda demostrado que los entremeses, lejos de ser subversivos, sirven para reforzar el orden establecido porque los juegos de palabras y las expresiones con doble sentido no atentan ni contra la religión, la moral o el orden establecido.

Conclusión

Los circunloquios empleados en los entremeses no tenían una función eufemística, sino que pretendían “decir deshonestidades”, según la expresión de Cristina en *El viejo celoso*. Conforme a la estética del entremés, que es el género del exceso, de la transgresión, de “lo feo y lo grosero” (López Pinciano), estos circunloquios se regodeaban en lo carnavalesco y bufo, una idea que, siglos después, retomaría Mijaíl Bajtín para aplicarla a la novela como expresión de la cultura popular más rabelesiana (Bajtín 1974).

Los juegos de palabras y los dobles sentidos pretenden suscitar la risa del público, pero solo en cuanto mecanismo de liberación puntual de las tensiones debidas a la férrea moral y al peso de las obligaciones cotidianas. Así, el entremés deviene un espacio donde, por convención, se permitía la risa durante un tiempo bien medido.

Era una especie de catarsis, un carnaval en miniatura, un momentáneo mundo al revés, bien delimitado, donde se invertían, a modo de burla, todos los valores morales que regulaban y codificaban las relaciones sexuales.

En el teatro breve español de los siglos XVI, XVII y XVIII abundan las alusiones con doble sentido tanto en los entremeses como en las *mojigangas* procedentes de los espectáculos carnavalescos, pero con el tiempo los géneros teatrales y la representación del erotismo evolucionaron.

Si a comienzos del siglo XVI la libido femenina es simple deseo sexual, en el XVII expresa el anhelo de dinero y riquezas, quizá debido a una materialización de las costumbres que, sin duda, procedía de “la mujer libre” de la corte.

Sería necesario llevar a cabo un estudio completo y sistemático de este abundante corpus e interesante comparar la función de las expresiones eróticas u obscenas en la comedia y en el teatro breve. Igualmente, se debería intentar poner en evidencia la evolución a largo plazo de estas piezas cortas a principios del siglo XVI y en el XVII.

Este estudio debería hacerse a la luz de la historia de las formas teatrales breves que se modificaron de manera radical en función del contexto histórico y religioso, en especial debido a la actitud de la Inquisición en lo que respecta al control de las costumbres, de las palabras y, por tanto, de la censura practicada sobre los textos del teatro breve. Por ejemplo, se podrían comparar los *Entremeses* de Cervantes, tan libres, con sus otras obras en verso o en prosa, mucho más reservadas o alusivas desde este punto de vista.

Bibliografía

ALZIEU, Pierre, LISSORGUES, Yvan, JAMMES, Robert (1975): *Floresta de poesías eróticas*. Toulouse: France-Ibérie Recherche.

BAJTÍN, Mijaíl Mijaïlovich (1974): *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Darcal.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1982): *Entremés del sacristán mujer*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed. E. Rodríguez y A. Tordera. Madrid: Clásicos Castalia, pp. 123-137.

CERVANTES, Miguel de (1970): *El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*. Paris: Aubier Montaigne.

— (1971): *El viejo celoso*, en *Entremeses*. Ed. E. Asensio. Madrid: Castalia.

— (1987): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. L. A. Murillo. Madrid: Clásicos Castalia.

CICÉRON (1932) : *De l'orateur (De oratore)*. Paris: Classiques Garnier.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses*. Madrid: Bailly-Baillière.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1979): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner.

Diccionario de Autoridades (O-Z). Madrid: Gredos.

FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo (1992): *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo: Universidad, Servicio de Publicaciones.

HUERTA CALVO, Javier (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

JAMMES, Robert (1981): “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*. Paris: Éditions du CNRS, pp. 3-11.

JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel (2012): *Penitencia de amor*. Ed. R. Rohland de Langbehn, en *Lemir*, vol. 16, pp. 1-86.

KRZYSZTOF, Sliwa (2008): *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*. Valencia: Universidad de Valencia.

La sombra y el sacristán [manuscrito], Biblioteca Nacional de España, MSS/18312.

La sombra y el sacristán, en base de datos CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*): <<http://buscador.clemit.es/obra.php?id=165>> 19-08-2019).

La sombra. Entremés nuevo [ca. 1691]. s. l., s. n. [también manuscritos titulados *La sombra* en la Biblioteca Nacional de España: MSS/17038 y MSS/14546/24].

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953): *Philosophia antigua poética*. Ed. A. Carballo Picazo. Madrid: CSIC, vol. II.

REDONDO, Agustín (1983): “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro”, en *Literatura y folklore*. Ed. J. L. Alonso. Salamanca/Groningen: Universidad de Salamanca/Universidad de Groningen, pp. 99-115.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2012): “‘Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura’: la materia bíblica y la censura teatral áurea”, en Francisco Domínguez Matito y Juan A. Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Academia de Hispanismo, pp. 283-304.

WILSON, Edward M. (1961): “Calderón and the stage-censor in the seventeenth century. A provisional study”, en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 15, pp. 165-184.