



## ***El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del «Decamerón» al pliego de 1597 y al entremés de principios del siglo XVII***

Augustin Redondo

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 vendían<sup>1</sup>.

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 principio, 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 memorización<sup>2</sup>.

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 Cid<sup>3</sup>.



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 burlesco<sup>9</sup>.

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* [= *futuere*]: «con más buena disposición para majar que ninguna otra»<sup>10</sup>.

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.

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 almirez<sup>11</sup>. 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 «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 España<sup>12</sup>, unos años antes de que Cervantes escribiera sus propias *Novelas ejemplares*, se volviera a trasladar la narración al español, ahora en 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 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 sino con rodeos<sup>13</sup>. Verdad es que no goza de buena fama y, en ambientes unidos al mundo clerical, ha de encarnar al tipo del amador lujurioso<sup>14</sup>.

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»<sup>15</sup>, es decir que remite al universo de la burla verbal<sup>16</sup>, 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 Corominas<sup>17</sup>. 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 enamorados muy exaltados y se utiliza en el texto para calificar al sacristán que se muere de amor<sup>18</sup>. Es decir que dicho término (es posible que haya que leer en realidad *amartelada* 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 Correas<sup>19</sup>. 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:

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 *entonado* (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»<sup>20</sup>.

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 Oro<sup>21</sup>, en contextos «marcados» como éste, es un nombre que va unido, en varias ocasiones, a actividades eróticas<sup>22</sup>. 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)<sup>23</sup> 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 Covarrubias<sup>24</sup>. Por ello, como Aldonza Lorenzo, no es nada «melindrosa», lo que subraya su desvergonzado atrevimiento<sup>25</sup>.

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 frecuencia<sup>26</sup>. De la misma manera, Vicente apunta al hombre casado con una mujer liviana; así lo subraya el refrán: «¿Hilandera la llevas Vizente? Kiera Dios que te aproveche»<sup>27</sup> y Covarrubias insiste de manera muy clara sobre la fama de las hilanderas<sup>28</sup>. Todo lo predispone pues a ser un marido cornudo, o, como dice el texto, un «siervo [¿ciervo?] paciente»<sup>29</sup>.

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 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»<sup>30</sup>.



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 balandrán<sup>31</sup> (que ha sustituido al vocablo «sotana», demasiado alusivo) aparece 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 Teresa<sup>32</sup>.

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 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 regular<sup>33</sup>.

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 decía  
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  
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 diseminación 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»)<sup>34</sup>.

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 modificaciones<sup>35</sup>.

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 *gorra* (que alude a la estafa y también a la infidelidad conyugal)<sup>36</sup> 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 negativas<sup>37</sup>. 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 ridículo<sup>38</sup>.

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 Correas<sup>39</sup>. De la misma manera, otro proverbio, comentado por Covarrubias: «Si Marina bailó, tome lo que halló», remite a la misma connotación negativa<sup>40</sup>. Desde ese punto de vista, bien continúa la caracterización puesta 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?<sup>41</sup>

En resumidas cuentas, 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 marido<sup>42</sup>.

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 entremeses<sup>43</sup>. 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 linaje<sup>44</sup>. 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. 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»<sup>45</sup>, probable mentira que sólo pone de relieve los muchos años que lleva a cuestas. 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 necedades. 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 literario<sup>46</sup>. De todas formas, al prolongar el tipo del campesino necio y cómico de la comedia primitiva<sup>47</sup>, el Bobo seguirá llamándose igual que él, Lorenzo, por ejemplo<sup>48</sup>.

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 escena<sup>49</sup> se halla escrita en hexasílabos y este tipo de verso es el de los ligeros y agradables romancillos, utilizado en particular para las escenas amorosas<sup>50</sup>. 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 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 circunloquios<sup>51</sup>.

No obstante, la codiciosa mujer desconfía de las promesas de Gigorro y quiere recibir algo concreto. Él le entrega entonces el manto que lleva, verdadera prenda eclesiástica<sup>52</sup>.

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 escena<sup>53</sup> no tiene relación directa con el tema del «chiste» pero provoca la risa, a expensas del Vejete 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 sonoramente<sup>54</sup>. 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 carnavalesca<sup>55</sup>, 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.

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 escena<sup>56</sup> 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.

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 tonta<sup>57</sup>. 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 manteo, aunque Marina esté enfurecida y diga para escarnecer al sacristán:

que a manos de un aspid  
muera 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 harte<sup>58</sup>.

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.

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 cornudo<sup>59</sup>:

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 didascalia).

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)<sup>60</sup>. Pero los músicos no quieren saber nada: se ría 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 cornudo<sup>61</sup>.

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 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 público 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 antroponómico (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.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

