

**Música, magia y risa:
el entremés de *La campanilla* de Moreto
y *A campainha encantada*, entremés anónimo portugués**

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València
Maria.R.Alvarez@uv.es

Palabras clave:

Entremés. Teatro breve. Agustín Moreto. Portugal. Galán de monjas.

Resumen:

En el Siglo de Oro, la primacía del teatro español lleva a los dramaturgos portugueses a seguir los parámetros dramáticos enunciados por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), e incluso la mayor parte de sus obras están escritas en castellano. Sin embargo, el teatro cómico, que también comparte intrigas y convenciones, mantiene en mayor medida la lengua portuguesa, probablemente inducido por su carácter popular. En el entremés de *La campanilla* y *A campainha encantada*, Moreto y el autor anónimo lusitano parten de una anécdota común, el uso con fines cómicos de una campanilla que posee el mágico poder de inmovilizar a cuantos la escuchan, pero aunque ambos aluden a un trasfondo religioso, analizaremos las diferencias de tratamiento y sentido entre las dos dramaturgias, pues el entremés portugués entronca con la tradición del galanteo conventual que, si bien prospera en la sátira lusa no parece, por el contrario, prodigarse en los entremeses españoles.

**Music, magic and laughter:
the entremés de *La campanilla* by Moreto
and *A campainha encantada*, entremés by anonymous Portuguese
author**

Key Words:

Entremés. Teatro breve. Agustín Moreto. Portugal. Galán de monjas.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias en colaboración*, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica. Ministerio de Ciencia y Tecnología. Proyectos I+D del Subprograma de Generación del Conocimiento (I+D Excelencia) FFI2014-58570-P.

Abstract:

In the Golden Age, the primacy of Spanish theatre led Portuguese playwrights to follow the dramatic parameters enunciated by Lope de Vega in the *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), and even most of their works are written in Spanish. However, comic theatre, which also shares similar intrigues and conventions, maintains to a greater extent the Portuguese language, probably induced by its popular character. In *entremés* de *La campanilla* and *A campainha encantada*, Moreto and the anonymous Portuguese author begin with a common anecdote, the comic use of a bell that has the magical power to immobilize all who listen to it. Although both allude to a religious background, we will analyse the differences of treatment and sense between the two dramaturgies, because the Portuguese *entremés* is connected with the tradition of convent gallantry, which, although it thrives in Portuguese satire, does not seem, however, to be lavished on the Spanish *entremeses*.

Muchacha más graciosa y esperada
que un entremés al fin de una jornada

[*La hechicera*, Quiñones de Benavente]

En su afán por ofrecer un espectáculo total que atrapase sin tregua la atención de los receptores, la Comedia Nueva, dividida en tres jornadas, evitó las interrupciones entre las mismas diseñando un teatro de menor duración que sirviese de complemento a la pieza principal.² Este «teatro breve» se articula bajo el signo de la comicidad y no responde a un único modelo, aunque su función sea semejante: entremeses, bailes, jácaras o mojigangas ofrecen un universo alternativo en el que la burla, el absurdo o la transgresión vedada a la comedia encuentran un espacio coherente que no resta empaque a aquella, pero que consigue obtener el favor del público por méritos propios. Su éxito en las tablas y en la imprenta, así como el ser producido por autores de renombre, muestra que no se trataba, en modo alguno, de un teatro secundario.³

² Según Rodríguez y Tordera, 1983: 25, aproximadamente sobre 1545-1550, «el término entremés ha alcanzado su plena acepción dramática al aludir a los pasos o pasajes heterogéneos en relación con el asunto principal y que animados por la presencia de personajes populares se representaban al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria con ella».

³ Tal y como sentencia Asensio, 1971: 9: «Teatro menor no significa teatro inferior».



Cervantes, por ejemplo, que tanto empeño puso en triunfar como dramaturgo, no pasa por alto el potencial del género en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), pero fue Quiñones de Benavente el que se convirtió en un especialista e, incorporando música y canciones como componente habitual, reunió cuarenta y ocho piezas en *Jocoseria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645), aprobado por Vélez de Guevara, que también escribió entremeses,⁴ así como Francisco de Quevedo o Jerónimo de Cáncer, quien colaboró además con Moreto y otros dramaturgos en la escritura de comedias.

El teatro breve de Agustín Moreto se sitúa entre 1655 y 1664, coincidiendo con el de Calderón [Lobato, 2003: I, 102-103] y compartiendo, por tanto, la herencia de personajes, asuntos y convenciones estructurales que ponen de manifiesto la existencia de una fórmula para el éxito incluso en un teatro que parece apoyarse en la sorpresa, pero que en realidad recurre a personajes arquetípicos para sustentar una tipología de situaciones burlescas que, con la complicidad y el beneplácito del público, pueden llegar a rozar el absurdo sin perder su primitivo diseño cómico ni su vocación de entretenimiento.⁵

Otra prueba del interés que despertaba el teatro breve la hallamos en que, siguiendo la estela de la Comedia Nueva, pasó a Portugal, donde la

⁴ *La burla más sazónada, La sarna de los banquetes, Los atarantados y Antonia y Perales* se publicaron póstumos en *Flor de entremeses* (1657) [Lobato, 2003: I, 102].

⁵ En el caso de Moreto, Lobato, 2003: I, 103, vincula la mayor parte de sus entremeses al tipo del «entremés de burlas» –las tres cuartas partes de un total de veinticinco–, habla de «series temáticas» y, en I, 37-62, establece una morfología de tipos y asuntos: «Esta adscripción de la dramaturgia breve de Moreto a un canon de época no significa que su producción carezca de rasgos originales, pues, dentro de la tradición de una escritura como la que ahora se trata, la huella del autor está presente en aspectos como el modo de establecer la arquitectura de la trama, la definición de los personajes, la calidad de los diálogos, el modo en que se desarrolla la acción y, en fin, en todo lo que conforma su realización práctica» [I, 103-104].

Véase también Lobato, 2006: 275, donde reitera la presencia de «personajes-tipo» y alude a una «fuerte mecanización sobre la que reposa en buena parte el efecto cómico de estas piezas» y a una «relativa unidad de sus acciones y de sus funciones».

Brioso, 2008, aplica dicha metodología al análisis de los entremeses moretianos que tratan el tema de la estafa amorosa.



lengua nunca fue un impedimento para la difusión del espectáculo. Como es sabido, a los *Pátios de Comédias* llegan las compañías españolas con los mismos repertorios que exhibían en el resto de la Península, y los dramaturgos lusos escriben gran parte de sus piezas en castellano.⁶ Sin embargo, esa superposición del paradigma teatral no resultó tan exacta en el caso del teatro breve para el que, a diferencia de lo que sucedía con comedias y tragedias, Portugal sí que contaba con una rica tradición que partía del primer dramaturgo reconocido y que tenía, además, una producción cuantitativa inusitada para la época, Gil Vicente –que escribe más de cuarenta obras entre 1502 y 1536–, en cuyos autos la comicidad, el retrato costumbrista y la crítica social eran elementos tan característicos como habituales.

A este acervo propio habría que añadir el carácter popular del teatro breve, ideado para hacer reír, necesitado por tanto de la confabulación con el público, que debía reconocer los tipos y entender los chistes. Y así, aunque Manuel Coelho Rebelo, autor de *Musa entretenida de vários entremeses* (1658), escribe en castellano y en portugués –*Um soldado e sua patrãoa*, protagonizado por João Rana, *Um almotacel borracho*, *Regateiras de Lisboa*, *Os conselhos de um letrado*, *O negro mais bem mandado*, *Dous cegos enganados*, *As padeiras de Lisboa*– encontramos toda una serie de textos en lengua portuguesa, pero curiosamente, anónimos, entre los que se incluiría el *Entremez da campinha encantada*, conservado en una colectánea manuscrita de entremeses de finales del siglo XVII o principios del XVIII.⁷

⁶ No solo la calidad y el éxito del teatro español, también las circunstancias históricas contribuyeron a aproximar cultural y lingüísticamente ambos países, unidos bajo la fórmula de la «Monarquía Dual» de 1580 a 1640. Véase el volumen dirigido por Bethencourt [2002]. También tratamos el tema en Álvarez Sellers [2016; 2017, en prensa], donde especificamos bibliografía al respecto.

⁷ La edición de los mismos está siendo preparada por José Camões en *Teatro de autores portugueses do século XVIII* [www.cet-e-setecentos.com], director asimismo de las valiosas bases de datos de *Teatro de autores portugueses do século XVI* [www.cet-e-quinientos.com], *Teatro de autores portugueses do século XVII* [www.cet-e-seiscentos.com] y *Teatro proibido e censurado em Portugal no Século XVIII* [www.teatroproibido.ulisboa.pt], cuya consulta resulta imprescindible para conocer un patrimonio teatral que había permanecido en la penumbra hasta ese momento.



La abundancia de estos entremeses en lengua vernácula evidencia la popularidad o el éxito del género entre el público lusitano. Sin embargo, el hecho de ser anónimos lleva a pensar que pudieran ser contemplados como parte de una tradición dramática arraigada pero, en cierto modo, considerada de menor categoría que el teatro importado, pues los autores no muestran interés por firmar sus piezas –a diferencia de lo que sucede con los entremeses del canon castellano– y estas, suponemos, difícilmente podrían ser representadas por las compañías españolas, pues además de un idioma ajeno a los comediantes, empleaban un lenguaje coloquial en consonancia con los asuntos tratados que, como en los entremeses del otro lado de la frontera, giraban en torno a la burla, la manipulación y el engaño. Con todo, la riqueza de testimonios subraya su aceptación y nos induce a creer que debieron tener circulación manuscrita o impresa, y que quizá fueran representados por actores portugueses.

Si el teatro fue un firme punto de unión entre ambas culturas, el género cómico, díscolo en su lengua, no dejó de contribuir a la convergencia de patrones dramáticos, como prueban los dos entremeses objeto de estudio, *La campanilla* (ed. 2003)⁸ de Agustín Moreto y el anónimo *A campainha encantada*, que escenifican una anécdota común sustentada por protagonistas idénticos: el uso con fines burlescos por parte de un matrimonio de villanos de un objeto mágico, una campanilla que posee el poder de encantar dejando suspensos a cuantos la escuchan. En un momento determinado, cuando se disponen a disfrutar de una merienda ajena, la mujer decide hechizar también al marido, aunque con propósitos diferentes, como veremos. Finalmente, todos quedan desencantados y se acaba cantando. Se parte de un mismo suceso, pero creemos que no podemos decir que un entremés sea fuente del otro, pues el desarrollo del caso, pese a los puntos compartidos, difiere sustancialmente.

⁸ El entremés tuvo una amplia difusión, pues la Biblioteca Nacional conserva cuatro ejemplares procedentes, respectivamente, de la imprenta de Santa Cruz de Salamanca, de la real sevillana de don Diego López de Haro, de la imprenta de Agustín Laborda en Valencia y de la de Pedro Escuder en Barcelona [Lobato, 2003: I, 69].



La primera discrepancia que observamos entre ambas piezas es la forma de nombrar a las «personas» o «figuras» que las protagonizan. Moreto identifica a los personajes principales con los actores que les darán vida, [Antonio] Escamilla y Manuela [Escamilla],⁹ y da nombre a Don Braulio, Doña Rapia y Doña Elena, acompañados de un sastre, músicos, dos valientes, una dama y un galán. El autor anónimo, en cambio, convierte en tipos a todos los actantes: «dous vilões, dous galanes, duas damas, mulher, alfaiate» y Trapilho, único personaje con apodo.

Aunque a medida que vayamos leyendo ambos textos comprobaremos que la historieta es la misma, como hace prever un título tan semejante, el planteamiento es distinto desde el principio. En el portugués aparece a solas el Vilão 1º, que se jacta nada más y nada menos que de haber dejado embarazada a la fortuna:

Pode-se dar, acaiso, maior ventura
 que chegasse um homem a empenhar a fortuna
 e que logo na primeira ida e venida
 lhe fizesse inchar a barriga?
 Apos fui eu, aqui onde me achei, (f. 296a)¹⁰

Y planea que, «se esta senhora macho me pare» (f. 296a) lo meterá fraile, al tiempo que presume de su suerte:

Saibam todos do meu gosto
 que quem é um afortunado
 de todos é muito buscado,
 [...]
 Ora passeio por meu gosto
 [...]
 Bom, tenho mais que justiça,
 dessa me riu eu! (f. 296b)

⁹ Procedimiento habitual en sus piezas breves, según señala Lobato, 2003: I, 37, que podría ayudar a conocer la fecha de representación: «Solo con dudas podemos aproximar a 1661 la representación de los entremeses de *Los gatillos* y *La campanilla*, en los que actuaron Manuela [Escamilla] y [Antonio] Escamilla», pues «La compañía de Escamilla representó en las fiestas del Corpus de Madrid de ese año, como dijo RENNERT, 1909, p. 465. Quizá se podrían poner en relación con ella estos entremeses». [I, 23]

¹⁰ (FLUC CF D 6-22, ff. 296a-300a). Agradezco vivamente al Prof. José Camões (Universidade de Lisboa) su generosidad por haberme facilitado el texto de este entremés, cuya edición está preparando.



Su mujer, a la que reconoce por su olor, no aparece hasta el verso 39, e inician un largo diálogo de improperios recíprocos donde no faltan los términos groseros:

VILÃO 1º	Cago-vos na mão.	
MULHER	Dou já demo porco desvengonado.	
VILÃO 1º	Sabeis vós onde a bugia tem o rabo?	
MULHER	E então para quê?	
VILÃO 1º	Ui, inda agora aí ides para lho tapares c'os narices.	(f. 296c)

Moreto, por el contrario, entra directamente en materia, y presenta a Escamilla y a Manuela discutiendo porque él se ha gastado todo su dinero en una campanilla, punto de partida común que provoca idéntica reacción en las mujeres:

MULHER	Olhem o mal-aventurado, ai de mim, desgraçadinha, deste a minha probrezinha a ese homem do pecado.	(f. 297c)
MANUELA	Pues, ¿cómo habrá acertado, salvajón, un animal, que ha dado por una campanilla, ¡hay tan gran yerro!...	(vv. 5-7)

Aunque Escamilla evita justificarse –«Déjame, sea lo que fuere, / de mi bobada hacer lo que quisiere. / Yo me entiendo» (vv. 3-5)–, acaba por confesarle su gran valor: posee el poder de hechizar a cuantos la escuchan a no ser que lleven una cinta mágica, y el encanto solo podrá ser remediado «con las tretas / de guitarra, de arpa o castañetas» (vv. 31-32).

La primera situación en la que deciden probar el poder mágico de la campanilla es análoga: sale «o Primeiro Galã em véstia, e o Alfaiate com tisoura grande e casaca nas mãos» (f. 297c) o «don Braulio –“un galán / de medio relieve” (vv. 51-52) según Manuela– en jubón, y un sastre



escarmiento al marido y lo hechiza, al tiempo que pronuncia la moraleja y se burla del burlador:

MULHER	Ninguém faça mal que espere bem.	
(comendo)	Meu marido, não comeis?	
	Está tão farto que lhe chega	
	o comer até às orelhas.	
	Não me fazeis companhia, home?	
	Não me fala enquanto come.	(f. 298d)

Con sorpresa asistimos ahora a la llegada del dueño de la campanilla, «o Trapilho desprezível», que adivina donde está al ver a los «sete dormentes». Lleva una cinta, a la que se aludió en el entremés moretiano para evitar el encantamiento, pero que aquí no se había mencionado. Al ver comer a la Mujer, que lo invita, deduce que también están celebrando la fiesta de la abadesa:

MULHER	Não coméis, homem? Tomai.	
TRAPILHO	O bom do meu vilão	
	celebra tão bem a festa	
	da senhora abadessa	
	que não há mais armação.	(f. 298d)

Recupera la campanilla y lo desencanta tocándolo, al parecer, con la cinta – «Toca-o com a dita e o benze» (f. 299a)–, y lo primero a lo que alude el villano es precisamente a la fiesta de la abadesa:

VILÃO 1º	Quem duvida disso há de haver festa	
	que eu sou muito da senhora abadessa.	(f. 299a)

Trapilho y el villano resultan ser grandes amigos, tanto que este insiste en que se abracen su mujer y el recién llegado, que pregunta por los encantamientos: «aí estão uns poucos de asnos / como bufões em silêncio» (f. 299c), responde el villano, que no da crédito a haber sido encantado por su mujer. Para probárselo, Trapilho toca la campanilla y vuelve a quedar



suspense. Entonces sabemos que la mujer y Trapilho no solo se conocían, sino que eran amantes, y si Manuela hechizó a Escamilla para vengarse y poder comer tranquila, esta mujer lo que pretende es darle un escarmiento y corresponder a Trapilho, al que en presencia del marido se resistía a abrazar:

TRAPILHO	Fiz-lhe o gosto já, meu bem.	
MULHER	Agora nos abracemos muito bem <i>Abraça-o</i>	
TRAPILHO	Estes, que são de amor, os agradeço, que abraços de cumprimento não mereço, que são dados sem carinho.	
MULHER	Estes são mais apertadinhos.	(f. 299c)

A petición de la mujer, Trapilho vuelve en sí al villano, que quiere ver desencantados a los otros, y de nuevo se alude al convento:

VILÃO 1º	Com condição que a senhora abadessa os libre do encanto, pena de obediência.	
TRAPILHO	A mais quero por meu gosto que bailem aqui hoje todos.	(f. 299c)

Recuperado el sentido, el Vilão 2º insiste en averiguar dónde vive la abadesa, «a senhora tal da Assunção» (f. 299d), pero Trapilho la confunde con la Virgen de agosto, «pois a senhora da Assunção eu aposto / que não vem cá senão no mês d'Agosto» (f. 299d), aunque luego dice que «todos a tenção mesma / trazemos» y presume de haber librado a los demás del encantamiento, urdido por «Encantadores tiranos» (f. 299d) según el Vilão 1º. El entremés acaba con los personajes cantando y bailando una *chançoneta* en loor de la abadesa:

MULHER (canta)	Assim, pis, acabamos com esta festa dando un victor mil vezes à abadessa.	(f. 300a)
----------------	--	-----------



A tenor de lo expuesto podríamos decir que las divergencias rivalizan con las semejanzas, pues ambos entremeses desarrollan por caminos distintos la misma intriga, que no tiene carácter exclusivo. El motivo del objeto mágico aparece en otras piezas del género, como *Las brujas fingidas y berza en boca*, atribuido a Quiñones de Benavente, donde se hace creer al criado bobo de un vejete que si se coloca una berza en la boca se volverá invisible, y en *Las brujas* de Moreto es un ungüento el que posee la propiedad de hacer invisible e inmortal a un alcalde simple. Por otro lado, la campanilla era un instrumento muy popular y fácil de tocar y adquirir: en la Edad Media figuraban campanillas en los conciertos de instrumentos, en los trajes, en los arneses y hasta en los techos de las casas y, junto a los cascabeles, solían usarse para adornar los trajes de los bufones de finales del siglo XV [Pedrell, 2009: 63] y más tarde las tarascas, como indica Bernárdez Montalvo [1983] a propósito de las tarascas de 1663 [p. 37], 1666 [p. 39] o 1685 [p. 65]. En su entremés de *Los instrumentos*, Calderón define la campanilla como: «Esta es tris, tras de los vivos, / el metintín de los muertos, / el brin bron de los nublados, / el tantarán de los fuegos, / el repique de las fiestas» (vv. 147-151; ed. 1983), la cual, junto a carracas, cascabeles, castañuelas, panderos o sonajas, solía formar parte del acompañamiento de las mojigangas [Flórez Asensio, 2006: 171-176].

Aparece también en ambos textos el motivo del «gorrón de meriendas» [Lobato, 2003: I, 109], presente en más de una decena de obras,¹⁵ pero con una puesta en escena diferente al tópico: no se trata aquí de un convidado aprovechado o indeseado, sino del momento en que los protagonistas arrebatan la merienda que iban a degustar doña Elena y doña Rapia o el Vilão 2º y la Dama 2ª, respectivamente, haciendo sonar la campanilla para privarles del sentido, y tanto Moreto como el anónimo

¹⁵ El *Entremés famoso del estudiante* de Quiñones de Benavente, *El hambriento* de Moreto, *La burla más sazónada* y *La sarna de los banquetes* de Vélez de Guevara, *El convidado* de Calderón, *El sargento Ganchillos* de Avellaneda, *El día de compadres* de León y Merchante, *Los burlados de Carnestolendas* de Francisco de Castro, *El detenido don Calceta* de Matos Fragoso, y otros anónimos como *La parida* o *El Hambriento* –atribuido por Urzáiz, 2002: 25-26, a Vélez de Guevara– [Lobato, 2003: I, 109-110].



lusitano coinciden en que la mujer encante también al marido en señal de escarmiento, añadiendo así a la trama el tema del burlador burlado, otro habitual del género.

Pero quizá el tramo más distante entre ambos sean las alusiones a la fiesta de la abadesa, que en la tradición española entroncaría con el «galán de monjas» [Gómez, 1990],¹⁶ la «monja enamorada» [Navarro, 2010] y las sátiras contra las monjas, frecuentes sobre todo en la literatura medieval.¹⁷ Alusiones o recreaciones de estos amoríos conventuales aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (ca. 1260; ed. 1987: milagro XXI, «La abadesa preñada»), en el capítulo «De las preguntas que hizo un padre a su hija, sobre los amores de las mujeres» del anónimo *Libro del Caballero Zifar* (ca. 1300; ed. 1990), en la lírica tradicional,¹⁸ en la poesía de Diego Sánchez de Badajoz,¹⁹ en el episodio de doña Garoza en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (ca. 1330-1350; ed. 1983), en el *Libro de los exemplos por a.b.c.* de Sánchez de Vercial (ca. 1400; ed. 1961), en la copla 189 de la *Vita Christi* (1482) de Fray Íñigo de Mendoza (ed. 1968), en el *Corbacho* (1498) de Alfonso Martínez de Toledo (ed. 1984, 2ª parte, capítulo 5), en *Diálogo de las mujeres* (ed. 1960: I, 172-173) de Cristóbal de Castillejo, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arce

¹⁶ Alude Gómez también a la tradición de la «malmonjada» y cita una composición del *Cancionero musical de palacio*: «No quiero ser monja, no / que niña namoradica so» (p. 82) y algunos relatos de Boccaccio «donde aparecen religiosas sexualmente muy activas» (p. 86). Sin embargo: «El galán de monjas, esa figura híbrida entre lo sagrado y lo profano, se aleja tanto del erotismo desenfadado y “cazurro” de la lírica popular o de algunos cuentos de Boccaccio como de la corriente reformista que propugna un rigor absoluto en las formas conventuales de la vida religiosa. El amor del galán de monjas, a medio camino entre la *caritas* cristiana y el *eros* profano, es un ejercicio muchas veces retórico donde se agudiza el ingenio, al mismo tiempo que se depuran las inclinaciones espirituales, sin que sea necesaria la consumación sexual» (p. 90).

¹⁷ Rubio Arquez, 1993, 343, atribuye su nacimiento «a una cierta literaturización de la realidad», es decir, «la sátira contra las monjas basaba parte de su existencia en el hecho histórico de que algunas monjas no cumplían con sus votos». Y concluye que sus orígenes deben buscarse «en una serie de textos que persiguen no tanto la comicidad de la sátira como la moralización del ejemplo» (p. 345).

¹⁸ Véase Alzieu, Jammes, Lissorges, 1983, nº 34, 126 y 127.

¹⁹ «No me las enseñes más / que me matarás. / Estábase la monja en el monasterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, / que me matarás» (Frenk 1984, nº 180: 116).



de Otálora (ed. 1995; vol. II: 835 y ss.),²⁰ en las *Indulgencias concedidas a los devotos de Monjas* (ed. 1981: 103-105) y *El Buscón* (ed. 1980: 272-273) de Quevedo o en el *Guzmán de Alfarache* (ed. 1983: 500) de Mateo Alemán.

Y también en textos no literarios, como el capítulo XIX de los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey D. Sancho IV* (1293; ed. 1952), que prohíbe los amores de monjas, el *Rimado de Palacio* de López de Ayala (ca. 1378-1403; ed. 1978: I, estrofa 87), que indica que algunas monjas no cumplen con su voto de castidad, la carta que escribe Martín de Salinas a Carlos V informándole de la muerte, tras escalar de noche las tapias de un convento y «de haber holgado con su dama», de Francisco de Vargas, un alto funcionario de la corte (ed. 1903: 187-188), la autobiografía de Diego Duque de Estrada (ed. 1982: 141-153), que confiesa haber tenido relaciones con una monja dominica del convento de la Madre de Dios en Toledo, los *Avisos históricos* de José de Pellicer –31 de mayo, 1 de noviembre de 1639; 17 de diciembre de 1641, 1 de marzo de 1644–, que da a entender que era una práctica extendida: «correspondencia escandalosa, mal consentida de los Ministros espirituales y temporales», «absurdo mal permitido en estos Reynos» (ed. 1790: 20 y 92) o la *Guía de la virtud* (1644) del jesuita Alonso de Andrade, que condena «las correspondencias y amistades que llaman devociones de Monjas» –libro IV, capítulos XIX–XXV.²¹

Las alusiones a estos amores enclaustrados y los ataques contra las monjas aparecen también en la literatura catalana: en el *Facet* (ed. 1886), de mediados del siglo XIV, se aconseja, para salvar el alma, no buscar el amor de monjas,

²⁰ En el que los protagonistas cortejan con una retórica galante propia de la poesía cancioneril a las monjas clarisas de Tordesillas. García-Bermejo, 2016, 95, considera que esta anécdota de galanes de monjas «da una idea de la condición de juego de ingenio, y de su aceptación, de este tipo de textos»: «Los jóvenes perdularios aspiran, mediante ese saber amoroso, a conseguir un objetivo práctico muy diferente del que persigue Sor Juana, pero similar en cuanto que se trata de alcanzar un reconocimiento por parte del oyente de estos textos de tanto éxito» (p. 96).

²¹ Los dos primeros testimonios son citados por Rubio Arquez, 1993: 344, y el resto por Gómez, 1990: 83-84.



y en el *Espill o Llibre de les dones* (ed. 2006), escrito sobre 1460, Jaume Roig critica y censura sin atisbo de comicidad, al contrario que Francesc de la Vía en el *Libre de fra Bernat* (ed. 1968), obra satírica de principios del siglo XV.²² En la tradición portuguesa tiene también raíces medievales, y desde las cantigas satíricas²³ desembocaría en la llamada «literatura freirática», que es «*não a produção literária de monjas, mas aquela que tem por tema as supostas vidas paralelas de freiras e seus admiradores*», género que «parece ter florescido em Portugal mais do que

²² Ejemplos citados por Rubio Arquez, 1993, 345. Ya en los Siglos de Oro, encontramos los poemas del Rector de Vallfogona, las cartas eróticas dedicadas a monjas de conventos barceloneses que en los años cuarenta del siglo XVII escribe el poeta y dramaturgo Francesc Fontanella, así como la poesía del valenciano Pere Jacint Morlà, que también alude al tópico del galán de monjas. Agradezco al Prof. Gastón Gilabert (Universitat de Barcelona) el haberme facilitado estos datos.

²³ Afonso Eanes de Coton, https://pt.wikisource.org/wiki/Abadessa,_oí_dizer, acaba de casarse y pide a una abadesa que le dé lecciones sexuales:

E se eu ensinado vou
de vós, senhor, deste mester
de foder e foder souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder, direi
Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m'ensinou.

Como si se tratara de una cantiga de amor en la que el poeta agasajara a su dama, Fernand'Esquyo hace un particular regalo a una abadesa [Alvar y Beltrán, 1989: 388-389]:

A vós, dona abadessa,
de mim, don Fernand'Esquyo,
estas doas vos envyo,
porque ssey que ssodes essa
dona que as merecedes:
quatro caralhos franceses,
e dous aa prioressa.

Y D. Pedro de Portugal, Conde de Barcelos, degrada a los protagonistas de su cantiga hasta la animalización identificándolos con una camella y un verraco [Alvar y Beltrán, 1989: 392-393]: «Esta cantiga de cima foi feita a ua dona d'ordin, que chamavan Moor Martiinz, por sobrenome Camela, e a un omen que avia nome Joan Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabelion de Bragaa»

Natura das animalhas
que son dua semelhança
é de fazeren criança,
mais des que son fodimalhas.
Vej' ora estranho talho
qual nunca cuidei que visse:
que emprenhass' e parisse
a camela do bodalho.

Dado que las cantigas se sustentan en procesos de repetición y paralelismo, transcribimos solo la primera estrofa de ambas.



em qualquer outra parte da Península Ibérica» [Camões, 2014: 9] sin dejar huella, en cambio, en el teatro breve español,²⁴ fenómeno que resulta, cuanto menos, curioso, dada la decisiva influencia que nuestro teatro ejerció sobre el de los vecinos peninsulares y las alusiones que, como muestran los testimonios enumerados, existían a este tipo de galanteos tanto en textos literarios como documentales.

Por el contrario, aunque en el entremés de *A campainha encantada* el tema solo sirva para enmarcar los sucesos, pues el pretendiente que se acicala no llega a encontrar a la abadesa ni los demás a asistir a la fiesta prometida, la vida conventual debía resultar atractiva para el teatro breve lusitano, pues José Camões ha localizado un *corpus* de doce entremeses dedicados a los amores no solo entre monjas y galanes, sino también entre monjas y frailes²⁵ –*Entremez verdadeiro*, *Os amantes nas grades das freiras*, *Entremez dos frades* o *Entremez da freira mouca*–, cuyo lenguaje obsceno y explícita gestualidad no corresponden en modo alguno con el ministerio piadoso al que tales figuras se consagraban,²⁶ pudiendo más bien

²⁴ Camões [2017: en prensa] indica que ha consultado el tema con Abraham Madroñal y, tras revisar los más de cuatro mil títulos que este último ha recogido en el catálogo de entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y otras piezas breves del Siglo de Oro, no hallaron rastro del galanteo monjil en las obras españolas.

²⁵ Existe un poema goliardesco de mediados del siglo XII en el que las monjas de Remiremont debaten sobre si es mejor tener por amante a un caballero o a un clérigo [Warren, 1907].

²⁶ José Camões, 2014: 10-11, y su equipo han localizado en bibliotecas y archivos algunos volúmenes manuscritos inéditos con entremeses, como por ejemplo el de la Biblioteca da Ajuda (BA; Cod. 50-I-35), que el rey D. Carlos ofreció a su padre, D. Luís, con una nota manuscrita –aunque la datación es incorrecta: «Carlos de Bragança, 20 de Novembro de 1882: Livro de autos e de entremeses dos princípios de 1500; veio de Alcobaca, onde pertencia a um padre que aí morreu». De sus veintiún entremeses, seis son de tema *freirático*, como podemos comprobar por el elenco de personajes: 1) *Entremez verdadeiro* (ff. 5-12): Frei Folgazão das Chagas; Um Alcaide; Maria Benta, criada; Sousa, criada; Branca das Luzes, freira. 2) *Entremez dos Frades* (ff. 13-20): Um frade bento; Um frade trino; Um frade jerónimo; Um frade franciscano; Um clérigo; Ña freira. 3) *Entremez das Freiras* (ff. 22-26): Um capitão; Um criado; A Pinheira; 1ª freira; 2ª freira; 3ª freira; A rodeira. 4) *Entremez do Noivo* (ff. 26-30v): Escudeiro; Cura; Noivo; Vilão; Companheiro; Inês, freira; Isabel, freira; Rodeira; Maria, criada; Duas vilos. 5) *Entremez de seis figuras sobre os amantes nas grades das freiras* (ff. 95-96v): Pedro Fernandes Monteiro; Dois juízes; Duas freiras; Uma moça. 6) *Entremez de sete figuras* (ff. 101-105v): D. Brás; Um moço; Um frade; Um negro; Ña rodeira; e Ña freira; e Ña moça.

Procedentes de la biblioteca del convento de San Bento o San Juan Evangelista de Xabregas, en la parte oriental de Lisboa, se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT) el volumen Manuscritos da Livraria 109, que recoge dos entremeses de monjas: 1)



hacerse eco de las monjas atrevidas del *Decameron* de Boccaccio o los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

El entremés de Moreto es ajeno, como el resto de la producción española, a este tema, y la única alusión al mundo religioso es el hecho de que don Braulio haya encargado el traje nuevo para asistir a la procesión, ocasión propicia para ver y ser visto, para lucir unas galas que hablan de un estatus social pero no esconden segundas y dudosas intenciones como en el caso del personaje portugués, el cual agrava el carácter transgresor de su galanteo corroborando que esa clase de agasajos son práctica habitual entre las monjas, tan astutas o *matreiras* que pueden hacer caer al más pulcro o remilgado.

Moreto, en cambio, sigue la línea cómica propia del género, y en este caso utiliza el poder de la magia y de la música para diseñar una situación esquemática animada por la variedad de personajes y la burla que todos sufren sin saberlo, haciendo de la complicidad con el público el principal recurso para alcanzar la comicidad prevista. El entremés portugués tiene mayor extensión y se recrea en los diálogos rústicos y a veces groseros de la pareja de villanos protagonista y, siguiendo la estela de las farsas de Gil Vicente, convierte en infiel a la mujer, la cual ya tenía amores con Trapilho, dueño de la campanilla, quien además contribuye a burlar al que se creía marido de la fortuna.

Aunque parten de una anécdota común procedente probablemente del folclore,²⁷ ambos entremeses ejemplifican tradiciones cómicas diferentes que

Entremez dos Frades (ff. 71-80v), en una versión ligeramente diferente de la contenida en el volumen de la Biblioteca da Ajuda, lo que permite suponer la circulación de los textos. 2) *Entremez do Estudante Freirático* (ff. 125-130): Estudante; Criado; Freira; Criada.

En otro tomo de la misma biblioteca (Manuscrito da Livraria 211) se encuentra el *Entremez da Freira Mouca* (ff. 170v-178v): Freira 1ª; Uma criada; Freira 2ª, mouca; Um frade; Um criado; O meirinho.

Por último, en un códice de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (CF D-6-22) aparecen tres: 1) *Entremez de Ana Gil* (ff. 103-106v): Figuras: Ña Freira; Sua Criada; Um Estudante; Ana Gil, velha. 2) *Entremez da Freira* (ff. 212v-216): Figuras; Estudante; Moço; Freira; Criada. 3) *Entremez do Freirático* (ff. 216v-219v): Figuras; Amo; Moço; Escrivão; Meirinho; [Freira].

²⁷ En el *Motif-Index of Traditional Folk-Literature* de Thompson, <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>, encontramos: *D1210 Magic musical instruments*



responden con coherencia al país que los produce. Si *La campanilla* de Moreto se encuadra con precisión en los parámetros del teatro breve español y encaja con esmero en el conjunto de la producción cómica del autor que la firma, *A campainha encantada*, a diferencia del teatro que constituía la Comedia Nueva en ambos lados de la frontera, no responde a la tradición dramática española para este tipo de piezas, sino que entronca con un teatro anterior cuyo punto de arranque serían los autos y farsas de Gil Vicente, mostrando que la risa no tiene un cariz universal, sino que se encuentra, al menos en el caso del teatro, estrechamente relacionada con el carácter, la ideología y el entorno, tocada por un nacionalismo que aproxima la burla a lo conocido para acrecentarla; de ahí la repetición de tipos y personajes que los dramaturgos conocen y saben explotar en aras de lograr unos efectos cómicos que no surgen por arte de magia, sino que son fruto de la observación y el ensayo.

Lástima que los autores portugueses no concediesen el justo valor para construir un canon a esta producción genuina escrita en su propio idioma, muestra de una dramaturgia que parece discurrir por sendas diferentes a las españolas –de las que tanto se quejó después la crítica lusitana– y que podría haberlos diferenciado del teatro que supo convertirse en hegemónico. Lástima que no vislumbrasen que estos entremeses podrían haber sido los verdaderos portavoces de la realidad nacional y, restándole importancia al logro quizá por proceder de cauces cómicos, sumergiesen sus obras en el proceloso mar del anonimato.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Planeta, 1983.

y, dentro de la sección dedicada a las funciones de los objetos mágicos (D1300-D1599), aparece: D1360 *Magic object effects temporary change in person*. Asimismo, incluido en la sección D1950-D2049 *Temporary magic characteristics*, figura: D1960 *Magic sleep*.



ALVAR, Carlos y BELTRÁN, Vicente (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. «La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera», en José Camões y José Pedro Sousa (eds.), *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2016, 215-232.

—, «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, New York, CUNY Graduate Center, 2017. En prensa.

ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSORGES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

ANDRADE, Alonso de, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora. Segunda parte*, Madrid, F. Maroto, 1644.

ANÓNIMO, *A campainha encantada*, en José Camões (coord.), *Teatro de Autores Portugueses do Século XVIII*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. www.cet-e-setecentos.com. En prensa.

ANÓNIMO, *Libro del Caballero Zifar*, Joaquín González Muela (ed.), Madrid, Castalia, 1990.

ARCE DE OTÁLORA, Juan, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, José Luis Ocasar Ariza (ed.), Madrid, Turner, 1995.

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

BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, Michael Gerli (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.

BERNÁRDEZ MONTALVO, José María. *Las tarascas de Madrid*, Mallorca, Consejo Insular, 1983.

BETHENCOURT, Francisco (dir.), *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (*Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV), Lisboa-Paris, Gulbenkian, 2002.



BRIOSO, Héctor. «La estafa amorosa en los entremeses de Agustín Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, 231-245.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los instrumentos*, en Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (eds.), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, 227-239.

CAMÕES, José, «Comunicação freirática», *Sinais de cena*, 22, dezembro 2014, 9-14.

———, «Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma», en *Actas del Congreso de la AISO*, Venecia, Editora Cá Foscari, 2017. En prensa.

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Diálogo de las mujeres*, en Jesús Domínguez Bordona (ed.), *Obras de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. I.

COTON, Afonso Eanes de, https://pt.wikisource.org/wiki/Abadessa,_oí_dizer. [Consultado 12/3/2017].

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1993.

DUQUE DE ESTRADA, Diego de, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, H. Ettinghausen (ed.), Madrid, Castalia, 1982.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2006.

FRENK ALATORRE, Margit (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1984.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «“Consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores”: Los saberes amorosos (¿impropios?) de Sor Juana Inés de la Cruz», en Folke Gernert (dir.), *Los malos saberes*, Mèridiennes, Presses Universitaires du Midi, 2016, 81-101.

GÓMEZ, Jesús, «La tradición literaria del galán de monjas», *Edad de Oro*, 9, 1990, 81-91.



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

LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Rimado de Palacio*, Michel García (ed.), Madrid, Gredos, 1978.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Corbacho*, Joaquín González Muela (ed.), Madrid, Castalia, 1984.

MOREL-FATIO, A. (ed.), *Facet*, en «Mélanges de littérature catalane», III, *Romania*, XV, 1886, 199-221.

MORETO, Agustín, *La campanilla*, en María Luisa Lobato (ed.), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol I: Estudio, 1-134; vol. II: Edición crítica, 582-591.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «La monja enamorada», [en línea] Biblioteca Virtual Universal, 2010. www.biblioteca.orh.ar, [consultado el 8-12-2016], sin paginar.

PELLICER, José de, *Avisos históricos*, en el *Seminario erudito*, Antonio Valladares (ed.), Madrid, 1790, vol. 31.

PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Valladolid, Maxtor, 2009.

QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1980.

—, *Indulgencias concedidas a los devotos de Monjas*, en Pablo Jauralde (ed.), *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The De Vinne Press, 1909.

REY, Agapito (ed.), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey D. Sancho IV*, Bloomington, Indiana University, 1952.



RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos, 1968.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, «El emperador Carlos V y su corte», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIII, cuadernos I-III, 1903: 5-240.

ROIG, Jaume, *Espill*, Antònia Carré (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 2006.

RUBIO ARQUEZ, Marcial, «La sátira contra las monjas en la Edad Media castellana», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa, Cosmos, 1993, 343-346.

RUIZ, Juan [Arcipreste de Hita], *Libro de Buen Amor*, Alberto Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1983.

SÁNCHEZ DE VERCIAL, Clemente, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, J. E. Keller (ed.), Madrid, CSIC, 1961.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Traditional Folk-Literature*, [en línea], Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>, [consultado el 20-5-2017].

WARREN, F. M. «The Council of Remiremont», *Modern Language Notes*, XXII, 1907, 137-140.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Teatro breve*, Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

VÍA, Francesc de la, *Libre de fra Bernat*, Arseni Pacheco (ed.), Biblioteca Catalana d'Obres Antigues, 1968.

