

*Y SI UN HOMBRE FUERE.../HARÁ CONTIGO DE AMOR EXTREMOS*  
HETERODOXIA SEXUAL Y HECHICERÍA  
EN DOS ENTREMESSES DE CÁNCER Y QUIÑONES

ILARIA RESTA  
Università del Salento

En la práctica escénica áurea, el mundo entremesil se configura como un ámbito heterodoxo, permeable para la exploración de los límites del *status quo* y aparentemente desvinculado de todo dogma social. Las piezas breves promueven, en el breve lapso de un acto, la constitución de un universo paralelo que mantiene una relación disconforme e invertida con el marco social de referencia. Se trata de un mecanismo de reestructuración, cuyo nivel conceptual supone una reformulación inconformista que le exige al público una permanente confrontación con una realidad diegética no ordinaria y un nivel extra-diegético usual.

Sin lugar a dudas, la posibilidad de una interpretación discrepante y socarrona de ciertos tabúes de la sociedad barroca —como son los de la heterodoxia sexual y de las prácticas esotéricas, presentes en los dos entremeses que pasaré en seguida a analizar— se relaciona directamente con los procesos de codificación convencional del género entremesil, que infringe la regularidad estructural de la *fictio* en tres actos. En las comedias, de hecho, se genera un espacio localizado y estrictamente jerarquizado, en el que, a pesar de ciertas innegables excepciones, predomina la regularidad: a cada infracción momentánea de la lógica formal, o bien de los códigos morales, corresponde una tranquilizadora restauración *in extremis* de la armonía entre las partes.

[179]

*AnMal*, xxxv, 1-2, 2012, págs. 179-196

El entremés, en cambio, es una tipología dramática permeable a un abanico de variantes y variables dinámicas, sustrayéndose, como consecuencia, a esos mecanismos cíclicos de ruptura y restablecimiento del equilibrio inicial<sup>1</sup>. En palabras de Asensio, el entremés, «respondiendo a los mismos instintos antisociales» y «amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, en una palabra, vacaciones morales»<sup>2</sup>.

Apuntar a esta función destructiva del entremés, implica una toma de conciencia acerca de su incontrovertible libertad expresiva, que, como en el caso de los entremeses de Cáncer y Quiñones, hasta conlleva un ahondamiento en temáticas de ‘alto riesgo moral’.

### 1. El pecado nefando: discrepancias perceptivas entre sociedad y teatro en el Siglo de Oro

El análisis de la estructuración temática de las piezas breves permite identificar la homosexualidad como un tema recurrente y altamente aprovechado<sup>3</sup>. Los entremesistas áureos nos brindan un cuantioso número de piezas que sondan este asunto —*El marión* y *Los mariones* de Quiñones de Benavente, *Los maricones galanteados* de López de Armesto—, o solo lo rozan en virtud de ciertos automatismos que relacionan al afeminado con una fórmula prototípica especialmente paródica<sup>4</sup>. Resulta paradigmático el caso de la máscara de Juan Rana y de su intérprete, el actor Cosme Pérez, quien, haciendo hincapié

<sup>1</sup> Con respecto a las diferencias estructurales y conceptuales entre comedia y entremés, es preciso considerar el trabajo pionero de E. Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid, <sup>2</sup>1971.

<sup>2</sup> Véase E. Asensio, *loc. cit.*, págs. 34-35.

<sup>3</sup> Para la bibliografía sobre este asunto remito a los siguientes estudios: J. Goldberg, *Sodomies: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press, 1992; P. Restrepo-Gautier, «Risa y género en los entremeses de mariones de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, págs. 331-344, y «Afeminados, hechizados y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses del Siglo de Oro», en M. J. Delgado y A. Saint-Saëns (eds.), *Lesbianism and Homosexuality in Early modern Spain*, University Press of the South, New Orleans, 2000, págs. 199-215; K. Re-gan, «Los moralistas según Butler: una perspectiva postmodernista sobre la identidad sexual en el teatro del Siglo de Oro», en M. J. Delgado y A. Saint-Saëns (eds.), *loc. cit.*, págs. 281-303; R. Martínez, «Figurones afeminados en el teatro breve del Barroco. Estudio y edición de la mojiganga anónima *El mundo al revés*», en L. García Lorenzo (ed.), *El Figurón. Texto y puesta en escena*, Fundamentos, Madrid, 2007, págs. 293-319, y «Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco», *Anagnórisis*, 3, 2011, páginas 9-37; M. D. Stroud, *Plot Twists and Critical Turns. Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2007; J. González-Ruiz, *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Peter Lang, Nueva York, 2009.

<sup>4</sup> Volveré más adelante y detalladamente sobre la cuestión de los automatismos relativos a la presencia en las tablas del afeminado con función cómica.

en esas pautas repetitivas, las convirtió en una marca distintiva para la caracterización del personaje que encarnó. En otros entremeses, como *Juan Rana mujer* de Cáncer y Velasco, *La boda de Juan Rana* de Avellaneda, o *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo, de hecho, las frecuentes alusiones textuales a su presunta ambigüedad sexual se entremezclan con un aparato sógnico paratextual —mímica, voz atiplada— afín para la creación de un personaje equívoco<sup>5</sup>.

Anota Asensio que «el tema de los homosexuales era de suma actualidad y lo siguió siendo hasta 1640, conforme podemos ver, por las copiosas referencias a los “putos” en las relaciones y avisos del tiempo»<sup>6</sup>. Avisos como los de Jerónimo de Barrionuevo, de los que se desprende que no había correspondencia entre el desenfadado espectáculo entremesil y el plano social: «soltaron a Agustín de la Paz, el mercader que azotaron por puto, para que se fuese a cumplir el destierro», se lee entre las noticias que recoge el escritor granadino<sup>7</sup>.

Si en el universo farandulero el ‘marión’ puede hacer reír y reírse de sí mismo, fuera del escenario el prejuicio y la moral corriente ningunean la sexualidad homoerótica, sofocándola con reprensiones y condenas que, además de las sanciones pecuniarias, el destierro o la detención, también podían prever penas más duras, como la disciplina física y la hoguera:

La pena de hoguera para los sodomitas la decretaron los Reyes Católicos en 1497. Felipe II, en pragmática de 1598, la revalidó, instando que les castigase, aunque no estuviera probado el delito por testigos contestes, bastando que tres testigos singulares acusaran (si no eran probados y capitales enemigos) para aplicar la pena<sup>8</sup>.

Celebérrimo lugar del Madrid de los Austrias fue la puerta de Alcalá —que invoca socarronamente el gracioso Badulaque en *La hechicera* benaventina para escabullirse de sus pretendientes indeseados: «A la puerta de Alcalá/si esto no tiene remedio» (vv. 241-242)<sup>9</sup>—, en donde se ejecutaban las sentencias

<sup>5</sup> Con respecto a esta cuestión véase F. Serralta, «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990, págs. 81-92; S. M. Velasco, *Male delivery: reproduction, effeminacy, and pregnant men in early modern Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2006; P. E. Thompson, *The triumphant Juan Rana. A gay actor of the Spanish Golden Age*, University of Toronto Press, 2006; F. Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, FUE, Madrid, 2005. El reciente trabajo de A. Madroñal, *Seis estudios en busca de un actor (Juan Rana y el entremés del siglo XVII)*, Ediciones del Orto, Madrid, 2012, comprende una bibliografía actualizada de los estudios sobre la presencia de este personaje en la escena entremesil áurea, además de aportar la edición de una pieza hasta ahora desconocida en la que Juan Rana interpreta el papel de astrólogo.

<sup>6</sup> E. Asensio, *op. cit.*, pág. 244.

<sup>7</sup> J. Barrionuevo de Peralta, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias* (ed. de J. M. Díez Borque), Castalia, Madrid, 1996 [1654-1658], pág. 253.

<sup>8</sup> J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, pág. 77.

<sup>9</sup> Todas las citas relacionadas con *La hechicera* que en adelante aparecerán en el texto proceden del volumen L. Quiñones de Benavente, *Entremeses* (ed. de C. Andrés), Cátedra, Madrid, 1991.

capitales para los sodomitas. El epistolario de Lope de Vega contiene una carta fechada 1 de diciembre de 1611 en que la alusión por parte del Fénix a la condena de un fraile se convierte en índice de un clima intolerante, en el que hasta los autos de fe y las ejecuciones de sodomitas se convertían en motivo de regocijo y participación popular:

Oy ha sido el mayor espectáculo de gente que Madrid ha tenido, porque sacaron a tostar al Hermano mulato que se hazia el santo. Llebaron delante dél asta el brasero tres mozos, açotandolos, y un niño que perdigaron en la llama; mas de esto no más; que aun es feo para escrito.

Los coches, mulas, caballos y roçines que acompañaron este A[u]to putesco no se ha visto en entrada ni en salida de príncipe; pero a la que hizieron en la puerta de Alcalá dio el vulgo en tirarles lodo, sin respetar damas ni señoras, y ha sido el más festejado puto que ha tenido la corte<sup>10</sup>.

Evidentemente para la sociedad barroca la heterodoxia sexual representaba un tabú, y la percepción del homosexual se fundamentaba en una homofobia manifiesta no solo en las responsabilidades civiles y penales en que podía incurrir todo sospechoso de *pecado nefando*, sino también en una descalificación lingüística del sujeto. Correas recoge una serie de proverbios, dichos y refranes asociados al lema ‘puto’, en los que resalta el carácter vejatorio del sistema paremiológico de la época:

Al ladrón no hurtes, ni al puto no putes.  
Algún puto crió sarna que a mí pegáronmela.  
El que pierde y dice que no lo siente es un puto, ladrón, cornudo y miente.  
A puto el postrero<sup>11</sup>.

Covarrubias, por su parte, opta por una posición más conservadora y prudente, poniendo a modo de definición en su *Diccionario* un lacónico «Notae significationis et nefandae»<sup>12</sup>. El mismo título del entremés de Cáncer —modificado en una de las refundiciones del texto y sustituido por un menos comprometedor *El bobo enamorado*— fue expurgado, presumiblemente, por la fuerza semántica del término<sup>13</sup>. Un asunto que no dejó de escandalizar y generar incomodidades hasta tres siglos después, al considerar Cotarelo «más decoroso» el nuevo título, además de dar severos juicios morales sobre el texto:

<sup>10</sup> L. de Vega, *Epistolario de Lope de Vega* (ed. de A. González de Amezúa), RAE, Madrid, 1989, pág. 84.

<sup>11</sup> G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Université, Bordeaux, 1967 [1627], págs. 41; 54; 119; 796.

<sup>12</sup> S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611*, Horta, Barcelona, 1943, pág. 889.

<sup>13</sup> Cf. la nota 30 para la referencia bibliográfica relativa al manuscrito.

«Los putos» que es un disparatón sin pies ni cabeza, debía de hacer reír, porque fue muy representado, aun en el siglo XVIII, y refundido e imitado<sup>14</sup>.

En el ámbito de la dramaturgia breve, la temática se resemantiza suavizando su componente controvertido para sacar a relucir una vena eminentemente socarrona. Cáncer y Quiñones, como otros entremesistas de la época, se hacen portavoces de una tendencia cómica más festiva que satírica, que va en busca de la ‘risa por la risa misma’. En los avatares de los protagonistas de *Los putos* y *La hechicera* —objetos de requiebros homosexuales— no se evidencia, por lo tanto, una indignación moralista contra ciertas costumbres socialmente ilícitas. La referencia resultaría más bien intrascendental para conseguir, mediante un nivel representativo del tema codificado y estandarizado, una risa fácil y grosera afincada en una de las bases teóricas clásicas de la comicidad: la *turpitude et deformitas*.

Antes de seguir con el análisis de los dos entremeses, considero necesario dar algunas pistas sumarias sobre las implicaciones sociológicas y filosóficas de la comicidad entremesil, además de subrayar la relevancia y la estrecha conexión entre las teorías grecolatinas y las preceptivas acerca del humor en los Siglos de Oro<sup>15</sup>. Compendiando la óptica aristotélica y ciceroniana con sus reinterpretaciones por parte de humanistas italianos como Maggi y Robortello, López Pinciano define la risa como «fundada en un no sé qué de torpe y feo, de lo cual hay en el mundo más que otra cosa alguna. Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza»<sup>16</sup>. Definida de esta forma, la sensibilidad cómica viene a convertirse en un instinto connatural del ser humano, y consecuencial a todo acto o elemento de por sí ‘defectuoso’. Aseveración compartida no solo en territorio ibérico —y asentada, entre otros, en los tratados de Catiglione, Dantisco y Cascales<sup>17</sup>—, sino también en el resto

<sup>14</sup> E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García y A. Madroñal), I, Universidad de Granada, 2000, pág. LXXXVII.

<sup>15</sup> De la desbordante bibliografía sobre el tema remito, a título ejemplificativo, a los siguientes trabajos: S. E. Leavitt, «Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro», *Hispania*, 1, 1935, págs. 77-86; E. B. Place, «Notes on the Grotesque. The Comedia de Figurón at Home and Abroad», *PMLA*, LIV, 1939, págs. 412-421; Groupe d'études sur le théâtre espagnol, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980; J. Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995; J. C. Pueo, «La doctrina humanista de la risa y el lenguaje del realismo grotesco», *Interlitteraria*, 2, 1997, págs. 114-130.; I. Arellano, V. Roncero López (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Renacimiento, Sevilla, 2006; A. Gallo (*et alii*), *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, Alinea, Florencia, 2002; C. Buezo, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Reichenberger, Kassel, 2004.

<sup>16</sup> A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (ed. de A. Carballo Picazo), CSIC, Madrid, 1973 [1611], pág. 387.

<sup>17</sup> Para un somero recorrido por las teorías sobre el humor en la España de los siglos XVI y XVII véase el artículo de V. Roncero López, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en I. Arellano y V. Roncero López, *op. cit.*, págs. 285-328.

de Europa, si consideramos la postura de un contemporáneo de Pinciano, el médico francés Laurent Joubert, quien, pocas décadas antes, había señalado la misma cuestión, aunque encarándola desde la óptica médica: «lo que excita en nosotros la risa es ver algo feo, deforme, deshonesto, indecente, indecoroso e inconveniente, siempre que ello no nos mueva a compasión»<sup>18</sup>.

En el mundo entremesil el paradigma fealdad-heterodoxia social —en general masculina, considerando la exigua ocurrencia de lesbianismo en las obras (en el *Entremés de doña Ventosa* de Salas Barbadillo estamos ante la presencia de una figura femenina grotesca que hace enamorar a niños, jóvenes, ancianos y hasta a una mujer)— se presta a un amplio aprovechamiento. El principio de la fealdad como causa de la risa se justifica en pro de una reacción a la vez de disgusto y atracción ante lo prohibido, a modo de ‘erótica de la fealdad’. Se trata de una fascinación por todo lo que un determinado sistema moral tacha de indecoroso o prohibido, y que viene a ser atenuado y exorcizado bajo el velo de la comicidad. La presencia en la escena entremesil de paródicos cortejos homosexuales —en todas sus variantes de travestismo, equivocaciones, inversiones de género— sin duda constituían una clave para el éxito en las tablas, con lo cual resulta fácil explicar su reiteración mecánica en un considerable número de obras que hacen hincapié en una misma estructura representativa. En el ya aludido texto manuscrito de *El bobo enamorado*, se recalcan, a diferencia de lo que pasa en otro manuscrito anterior de la misma pieza, ciertos automatismos cómicos de la escena del requiebro homosexual que, aun sin agregar informaciones suplementarias a la diégesis originaria, consiguen una amplificación de su contenido paródico:

SACRISTÁN:	¡Bella imagen de mi idea!
TORIBIO:	Señores míos, ¿qué es esto?
SACRISTÁN:	¡No huyas de mí, amada prenda!
	¡Ay, que me llevas el alma!
TORIBIO:	¡Ay, que los diablos te llevan!
MENGA:	¡Ay Jesús! ¡Que se enamoran dos hombres!
TORIBIO:	¡Miente la puerca!
SACRISTÁN:	¡Déjame darte un abrazo!
TORIBIO:	¡Ay Dios mío, que me fuerzan! (fol. 122v) <sup>19</sup>

Una articulación representativa en todo similar es la que exhibe *La hechicera* de Quiñones, en la que el gracioso Badulaque, tratando de eludir las muestras afectivas de sus pretendientes, potencia la comicidad con una evidente alusión a la práctica sodomita:

<sup>18</sup> L. Joubert, *Tratado de la risa* (trad. de J. Mateo Ballorca), Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2002, pág. 39.

<sup>19</sup> La cita remite al manuscrito de la Biblioteca Nacional de España *El bobo enamorado: entremés* [Mss/14514/43].

CHICOLIO: ¡Mi alma, mi pensamiento!  
 ¡Ángel mío!  
 BADULAQUE: ¡Hijo de puta!  
 CHICOLIO: ¿Dónde huyes?  
 BADULAQUE: ¡Al infierno!  
 CHICOLIO: ¡Abrázame!  
 BADULAQUE: ¡Tente fuera! (vv. 216-219)

ALGUACIL: ¡Rostro bello!  
 BADULAQUE: ¡Malhaya quien me parió!  
 ALGUACIL: ¿Dónde te vas, mi requiebro?  
 BADULAQUE: A la puerta de Alcalá,  
 si esto no tiene remedio.  
 ¡Vive Dios, que he de sentarme  
 para estar siguro destos! (vv. 238-244)

Tal reiteración, vinculada, según se ha dicho, con automatismos lingüísticos y, sobre todo, paratextuales, hace que la heterodoxia sexual se inserte en un discurso de mecanización espectacular, resultado de una codificación y este-reotipización del enamoramiento homoerótico en la escena. Se trata de mecanismos que en ocasiones hasta se desvinculan de la *consecutio* narrativa; la interpolación de tales fragmentos representativos, como consecuencia, se presta a modo de juego intrascendental —por ser del todo ajeno a cualquier solución crítica o de indignación satírica—, con finalidad eutrapélica. Prueba de ello es la cuantiosa presencia de repetidas situaciones de dimes y diretes en las que el gracioso trata de eludir el galanteo en el que se ve involucrado, aglutinando una gestualidad de desprecio ante esa situación con un registro lingüístico ordinario: imprecaciones y quejas, dialectalismos, auto-envilecimiento, animalización y cosificación, etc. Quiñones es uno de los entremesistas que más reaprovechan tales mecanismos fictivos —en el *Entremés famoso de Turrada* o en *Los muertos vivos* se reconoce una articulación afín al de *La hechicera*— que, sin mantener ningún nexo causa-efecto con el resto del entramado narrativo, solo se prestan a modo de situación irreverente garantizada *a priori*. Considérese el *Entremés de Turrada* en el que, inesperadamente, el gracioso empieza a lisonjear al alcalde. En un segundo momento el ‘galanteado’ —y desde luego el público— se enterará de que no se trata de un real cortejo, sino más bien de una extravagancia del gracioso mediante la cual intenta persuadir al otro personaje para que le siga la corriente en su descabellada estrategia de conquista de la mujer que le desdeña. El episodio, en definitiva, a la manera de pieza ajena encajada en el conglomerado de la historia, viene a representar un ceremonial festivo, de enfoque homoerótico, de que se sirve el dramaturgo toledano como mero refuerzo del efecto cómico:

TURRADA: Alcalde de mis entrañas,  
de mi alma y de mi cuerpo.  
ALCALDE: ¿Acabóse ya la misa?  
TURRADA: Alcalde lindo.  
ALCALDE: ¿Sos preso?  
TURRADA: Soy preso de tus amores.  
ALCALDE: Hola, venís hecho un cuero.

(Vase retirando el ALCALDE, y TURRADA tras él)

TURRADA: Mi vida.  
ALCALDE: Mas, ¡arre allá!  
TURRADA: Mi descanso, mi sosiego.  
ALCALDE: ¡Mi diablo, mi Bercebú!  
TURRADA: ¡Socórreme!<sup>20</sup>  
ALCALDE: Con un leño.  
TURRADA: Dame una mano.  
ALCALDE: De azotes.  
TURRADA: Favoréceme.  
ALCALDE: Al herrero.  
TURRADA: Apropícuate.  
ALCALDE: ¡Arre, rucio!  
TURRADA: Pues óyeme.  
ALCALDE: Desde lejos.  
TURRADA: Yo te quiero.  
ALCALDE: Yo no a ti.  
TURRADA: [Para, que vamos derechos...  
ALCALDE: a la puerta de Alcalá]<sup>21</sup>.  
TURRADA: Escuchadme, que no es eso.  
ALCALDE: Pues, si no es, lo parece. (vv. 109-127)

## 2. La hechicería en los Siglos de Oro: entre violación del protocolo social y resemantización teatral

*Los putos* y *La hechicera* se hacen eco del tema homoerótico encarándolo desde una patética óptica festiva pero, sobre todo, añadiéndole otro elemento de violación del canon moral. En lo específico, a diferencia de otros entremeses ya

<sup>20</sup> La cursiva en la cita es mía e indica una corrección que he hecho en el texto editado por A. Rey Hazas, *Teatro breve del Siglo de Oro*, Alianza, Madrid, 2002, en que aparece el infinitivo 'socorrerme' (v. 118). Se trata, con toda probabilidad, de una errata.

<sup>21</sup> A. Rey Hazas, *loc. cit.*, pág. 184, propone una interpretación diferente de este verso, [Para qué vamos derechos./A la puerta de Alcalá], sosteniendo que, en el dime y direte, «el Alcalde cree que Turrada está borracho y lleno de deseos sexuales (incluso ambiguos), por lo que le conduce, extramuros, a la mancebía, tras *la puerta de Alcalá*». Sin embargo, según ya he explicado más arriba, la Puerta de Alcalá era el lugar donde se sentenciaban a los acusados de haber mantenido relaciones homosexuales. De ahí, mi divergente propuesta interpretativa de este pasaje.



mencionados que sondan el asunto de la heterodoxia sexual, los dos textos introducen una peculiaridad temática relacionada con la concurrencia de la *philocaptio*.

El hecho de que en estas piezas se incluyan a la vez dos temas de transgresión social no puede pasar desapercibido, en vista de que Cáncer y Quiñones se hacen indirectamente promotores de dos cuestiones singulares para su época. La homosexualidad, según se ha podido ver, representa un universo sumamente arriesgado y ambiguo —enmarcándose en un discurso de doble moral—; de la misma forma, la hechicería se enraíza en la cotidianidad de la España de los Siglos de Oro, sin implicar una total apertura hacia el tema.

El progresivo endurecimiento del discurso sobre el ocultismo en la edad renacentista y barroca por parte de la iglesia católica en la península, encuentra su justificación en la ola represiva del resto de Europa. En 1486, la publicación del *Summis desiderantes*, emitido por el papa Inocencio VIII y respaldado dos años más tarde por el *Malleus Maleficarum* —informe sobre los procedimientos inquisitoriales por hechicería en el territorio alemán— de los dos inquisidores dominicos Spranger y Kramer, selló un momento clave en la historia de las cazas de brujas. No obstante, a la abierta intransigencia correspondía una oculta familiaridad con ciertas prácticas pseudocientíficas —que el folklore asumía como mágicas— tales como la astrología, las prácticas adivinatorias, los conjuros y los filtros de amor. Las creencias en el esoterismo y la magia, por otra parte, permeaban la sociedad: se admitía la existencia de hechiceras —y con menor frecuencia de su equivalente masculino— y la relación con la nigromancia era tan frecuente al punto de no estar afinada exclusivamente en la credulidad popular, sino que impregnaba a todo estamento social<sup>22</sup>.

A pesar de que en España la persecución no resultara tan virulenta como en otras partes de Europa y de Norteamérica, tampoco se abstuvo del todo de procedimientos sumarios contra mujeres —y en menor medida hombres— quienes, por autosugestión o por el efecto de la tortura, confesaron su participación en rituales macabros asociados al pacto fáustico, según evidencia el informe del proceso de Zugarramurdi, el más célebre proceso inquisitorial barroco por brujería celebrado en la península ibérica<sup>23</sup>. En 1609, a partir de las declaraciones

<sup>22</sup> F. Arroyo Martín, «Brujería en la España del siglo XVII. El proceso de Zugarramurdi», 2009 <<http://elartedelahistoria.wordpress.com/2009/07/30/brujeria-en-la-espana-del-siglo-xvii-el-proceso-de-zugarramurdi/>> [Consulta: 5 de abril de 2012]. En su *excursus* sobre la presencia de la magia en los más altos niveles sociales de la España barroca, Arroyo menciona la ingente cantidad de textos relacionados con lo sobrenatural que recogió Felipe II en su biblioteca; además, alude a la anécdota de un inquisidor que consultó a un niño endemoniado pidiéndole esclarecimientos acerca de la naturaleza demoníaca de la enfermedad de Carlos II, el 'hechizado'.

<sup>23</sup> Sobre el rico panorama bibliográfico relativo al tema remito, a modo ejemplificativo, a F. Idoate, *La brujería en Navarra y sus documentos*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1978; G. Henningsen, «Las víctimas de Zugarramurdi. El origen de un gran proceso de brujería: Siaoak», *Revista de Estudios vascos*, II, 2, 1978, págs. 182-195; «La brujería en España: el mayor proceso de la historia», *Historia 16*, 80, 1982, págs. 46-53, y *Brujería vasca e Inquisición española*, Alianza, Madrid, 1983; R. Andioc, «Las reediciones del auto de fe de Logroño en vida de

de una bruja francesa arrepentida, los inquisidores Becerra, Valdés y Salazar, instruyen en el territorio navarro un juicio contra cincuenta y tres reos de practicar la magia. Siete fueron condenados a la hoguera; de los restantes, algunos fueron indultados por admitir sus culpas y pedir misericordia; otros, condenados a sanciones pecuniarias o al destierro por prácticas judaizantes, declaraciones heréticas y blasfemias:

Otros seis fueron castigados por blasfemos con diversas penas. Otros ocho, por diversas proposiciones heréticas, fueron castigados con abjuración de levi, destierro y otros castigos, conforme a la gravedad de sus delitos. Otros seis, cristianos nuevos de judíos: los cuatro de ellos porque guardaban los sábados [...]. Abjuraron de levi, con destierro y otras penitencias<sup>24</sup>.

El halo legendario popular, legitimado por las persecuciones y las memorias inquisitoriales, alimenta sus ecos literarios: en lo específico, en la perspectiva dramaturgica áurea se realiza la plasmación de la figura de una alcahueta caricatural y satírica en que confluyen y se entremezclan motivos míticos y reales con el arquetipo entroncado con la Celestina de Rojas. A este propósito anota Arellano que

[...] los dramaturgos del XVII explotan las vertientes cómicas o pintorescas de estos personajes, despojando a los elementos celestinescos de su núcleo más profundo [...]. Baste recordar que La Segunda Celestina citada de Agustín de Salazar, acaba convertida en un juego de enredo ingenioso de sentido exclusivamente lúdico<sup>25</sup>.

Ese reaprovechamiento paródico del modelo celestinesco en la comedia barroca viene a intensificarse en el universo entremesil: el elemento esotérico pierde su fuerza aterradora, para entrar en un circuito mecanizado al servicio de la comicidad<sup>26</sup>. Enlazándose con el principio de resemantización temática

Moratin», *Anales de literatura española*, 3, 1984, págs. 11-45; E. Ramalle Gómara y M. Azurmendi Inchausti (eds.), *Inquisición y brujería. El auto de fe de Logroño de 1610*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2010.

<sup>24</sup> M. de las Rivas (ed.), *Relación de las personas que salieron al auto de fe*, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, Logroño, 1993, págs. 92-93.

<sup>25</sup> I. Arellano, «“La Celestina” en la comedia del siglo XVII», en F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (coords.), *Actas del Congreso: La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2001, pág. 248.

<sup>26</sup> E. Lara Alberola recientemente ha profundizado en la cuestión de la brujería bajo su vertiente literaria en *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Parnaseo, Valencia, 2010. Haciendo un recorrido por la reformulación cómico-grotesca de la bruja en la literatura, Lara Alberola menciona algunos textos entremesiles que comprenden, además de la pieza de Quiñones objeto de análisis en este estudio, el *Entremés de la hechicera*, atribuido a Lope, el *Entremés famoso de la Celestina*, de Juan Navarro Espinosa y el *Entremés de los gigantes*, de Francisco de Castro. Es de la misma autora el artículo «El *Entremés nuevo*

en el teatro áureo evidenciado por Caro Baroja (1966) en su ensayo sobre el mundo hechiceril, Catalina Buezo subraya esta relación entre magia y comicidad, identificando el motivo del esoterismo como evocación inocua y festiva en la dramaturgia breve barroca:

Desde antiguo y hasta el siglo XVIII se extienden las creencias en la efectividad de las fórmulas y ungüentos mágicos entre eruditos y pueblo llano. En el universo del «mundo al revés» del teatro breve, y especialmente en las mojigangas dramáticas, las hechiceras son, sin embargo, bondadosas y atractivas; sus conjuros, y cancioncillas populares, mueven, en cualquier caso, más a la risa que al temor<sup>27</sup>.

Unos mecanismos similares revelan *Los putos* y *La hechicera*, en que la presencia de brujas que practican la *philocaptio* —en la pieza de Cáncer la mujer hasta hace referencia a la ‘madre Celestina’— entra de lleno en un nivel de presunta infracción del protocolo social, y toda referencia a la nigromancia se ve atenuada en pro de un juego representativo irreverente.

Hay que subrayar, por otra parte, un diferente matiz semántico que la magia cobra en la diégesis de los dos entremeses: enlazándose con la tema del hoerotismo se impone como el motivo desencadenante del requiebro homosexual —ya que el cortejo es la consecuencia de un hechizo malogrado— que, por lo tanto, encontraría una forma de justificación conforme con el protocolo social. En el caso de *Los putos*, de hecho, a la ruptura del hechizo por parte de la ‘doctora’, se produce el desprendimiento de la ilusión amorosa que conlleva no solo a cierto desencanto, sino también a una reacción violenta de los pretendientes ante la vista de la «bestia» de la que se habían prendado. Es una escena de gran impacto debido a los movimientos por el escenario de los actores, quienes, emulando a los *lazzi* italianos, acaban el episodio con el típico aporreamiento final. Por otra parte, la comicidad de la secuencia procede también de la respuesta inesperada —o, si queremos, ‘dispreferida’, tomando prestado un término lingüístico— del gracioso Toribio, quien se ve obligado a enfrentar la decepción de perder a sus cortejadores:

---

*intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* del Padre Villarroja. La bruja como máscara en el drama escolar del siglo XVIII: un puente hacia el teatro infantil», *TeatrEsco*, 4, 2010, págs. 1-27, en que el motivo de la bruja en la obra del escolapio José de Villarroja se analiza a partir de dos antecedentes entremesiles: el *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, atribuido a Quiñones de Benavente, y el *Entremés de las brujas*, de Moreto. En el Symposium on Golden Age Theatre (Marzo 2-5 de 2011), G. Y. Nieto-Cuebas ha presentado un trabajo, todavía en prensa, «Las brujas y su mundo en tres entremeses: *Entremés famoso de las brujas*, *Las brujas fingidas y berza en boca* y *Las brujas*», <[http://www.comedias.org/conferences/2011/abstracts%202011/abstract\\_AHCT\\_2011\\_glenda\\_nieto.pdf](http://www.comedias.org/conferences/2011/abstracts%202011/abstract_AHCT_2011_glenda_nieto.pdf)> [Consulta: 5 de diciembre de 2012], sumamente sugestivo por dar una panorámica sobre el reaprovechamiento burlesco de la hechicería en las tres piezas del género chico señaladas en el título.

<sup>27</sup> C. Buezo, *op. cit.*, pág. 116.

MENGA:           ¿Qué roceta es esta, amiga?  
 DOCTORA:       Rompiéndola está deshecha;  
                       vea ahora lo que quieren.  
 SACRISTÁN:     ¡Jesús, qué notable bestia!  
 ESCRIBANO:     ¡Válgame Dios, qué salvaje!  
 ALGUACIL:      ¡Cielos, qué extraña fiereza!  
 TODOS:          ¿A este quisimos? ¡Vengamos nuestro enojo!  
 TORIBIO:        Miren lo que es el amor,  
                       ya siento que me desprecian. (vv. 143-150)<sup>28</sup>

Esta aglutinación del conjuro mágico con el requiebro homosexual, representativamente organizada en una relación causa-efecto, sin embargo, no es del todo original en el panorama teatral áureo. Pese a que, como ya he podido señalar en la introducción, las comedias sean menos permeables al tratamiento de discursos heterodoxos, como puede ser el homoerotismo, existen casos excepcionales. No ostante, el ahondamiento en esa temática —tan arriesgada para el más rígido sistema de las comedias en tres actos— se relaciona con determinados componentes justificativos —en ocasiones afincados en lo ‘maravilloso’—, con motivo de salvaguarda *in extremis* de la convención escénica y, como consecuencia, de la parafernalia moral. En comedias como *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, *Santa Táez* de Rojas Zorrilla, o *La Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán, se proponen, con las debidas diferencias narrativo-estructurales, unos mecanismos que preven la presencia de la magia como procedimiento de normalización de la heterodoxia.

De las tres comedias mencionadas, la del Fénix es la que más afinidades guarda con los entremeses en cuestión: el requiebro homosexual, en este caso del donaire Julio por uno de los pretendientes de la princesa de Bohemia, Laura, constituye solo un momento episódico del conjunto temático, con evidente finalidad cómica. Fracasa la estratagema del duque Alejandro de conquistar a la recia Laura apelando al ocultismo; lo único que conseguirá será el enamoramiento de Julio, quien, oprimido por el conflicto interior entre una condición tan despreciada y la incapacidad de sustraerse a su intenso deseo, terminará por rendirse a ese amor «no medicable»: «Y yo estoy / por impedir, como damo, / el matrimonio del Duque»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Una edición crítica moderna de la obra es la que aparece antologada en J. Huerta Calvo, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, y a la que remiten todas las citas que aparecen en este artículo.

<sup>29</sup> Cf. Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*, tomo XIII, RAE, Madrid, 1930, pág. 646. En el artículo «De hechicería, homosexualidad y otras cosas: La comicidad en *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega», en M. J. Rodilla y A. Mejía (eds.), *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuá*, UNAM, México, 2005, págs. 195-216, L. Von der Walde Moheno analiza la confluencia de temáticas contrarias al protocolo social, tales como la brujería y la heterodoxia sexual, en la comedia lopiana *La vengadora de las mujeres*.

### 3. El espacio entremesil como lugar de transgresión: Los putos y La hechicera frente a frente

*Los putos* de Cáncer y Velasco<sup>30</sup> y *La hechicera* de Quiñones de Benavente<sup>31</sup>, con las debidas distancias estructurales y narrativas, escenifican un episodio cuya estrategia cómica está enraizada en un conjuro de amor malogrado. Mediante un divertido juego de equívocos, las destinatarias —Menga en *Los putos* y doña Perinola en *La hechicera*— quedan inmunes al encantamiento, el cual, dentro de la lógica invertida, surte su mágico efecto en tres hombres, que se quedan irremediabilmente prendados del gracioso.

Las dos piezas de Cáncer y Quiñones se configuran estructuralmente bajo una vertiente paródica que conjuga, de la misma manera que la comedia de Lope, magia y homosexualidad, en una estructuración episódica en la cual el primer componente es fundamento del otro. Un análisis pormenorizado de las obras, sin embargo, permite vislumbrar leves distancias representativas en la distribución de los nexos causales y consecuenciales en la historia con respecto al tema de la infracción deontológica.

En *Los putos*, se puede establecer una división interna que se entronca en cuatro microsecuencias, organizadas según una estructura narrativa cíclica típicamente fabulística. Al planteamiento inicial del problema por parte del gracioso Toribio —«¡Que me muero, señores, que me muero/de amores de una Menguilla» (vv. 1-2)— le sigue la aparición de la bruja, que suple de actante complementario: su función radica en coadyuvar al protagonista en su ‘misión’, entregándole un papel hechizado con el cual rendir la voluntad de Menga. Por otra parte, nunca hay que olvidar que nos encontramos en un juego carnavalesco; de ahí que la torpeza del pretendiente desencadene una situación límite

<sup>30</sup> Las investigaciones en torno a *Los putos* de Jerónimo de Cáncer y Velasco me han permitido extraer las siguientes informaciones sobre la transmisión textual de la obra. El entremés aparece primeramente —y con nombre del autor— en 1668 en la colección *Ociosidad entretenida*, impresa en Madrid por Andrés García de la Iglesia, a costa del mercader de libros Juan Martín Marinero. A partir de esa publicación, el texto será refundido en varias ocasiones. En la Biblioteca Nacional de España se conservan tres manuscritos, además del impreso ya mencionado. El primero es un texto anónimo con correcciones fechado en 1684, con título *Los putos: entremés*, procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado [Mss/15360]. Otro ejemplar, con correcciones, procede de la Librería de Agustín Durán y lleva letra del siglo XVII. El título, según Cotarelo, *op. cit.*, pág. LXXXVII, fue modificado por «un arreglador» y sustituido por *El bobo enamorado: entremés* [Mss/14514/43]. En la centuria siguiente el texto vuelve a aparecer en un manuscrito, con reparto de actores, titulado *Los putos: entremés nuevo*, fechado en Granada en 1768 [Mss/14599/2].

<sup>31</sup> *La hechicera* forma parte de la colección manuscrita, con letra del siglo XVII, de *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente*: un ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España [Mss/15105]. Más recientemente, el texto aparece reproducido en la colección de piezas breves de Quiñones que edita C. Rosell, *Colección de piezas dramáticas: entremeses, loas y jácaras*, Librería de los Bibliófilos, Alfonso Durán, Madrid, 1872-1874, y en el volumen de teatro breve áureo de Cotarelo y Mori, *op. cit.*, II, págs. 682-685.

e invertida en la que tres hombres —el Sacristán y el Escribano, ambos galanteadores de Menga, y un alguacil que interviene para llevar a la cárcel a esos «hombres que se requiebran»— quedan enredados en el conjuro empezando a cortejar a Toribio.

La heterodoxia homoerótica, por lo visto, se enmarca en un cuadro fictivo peculiar del género entremesil, en el que la constante violación del código moral forma parte de sus convenciones escénicas. No obstante, en la pieza de Cáncer se puede observar una triple forma de transgresión —de género, social, literaria— que salpica a cada una de las cuatro escenas y que, finalmente, se fusiona en el desenlace. La obra arranca con una desestructuración literaria del *topos* petrarquesco de las quejas del amante ante el desdén de la amada —Petarca, en el famoso soneto XXIII de su *Canzoniere*, alude oximóricamente a la «fera bella e cruda»—; en los lamentos de Toribio, resulta manifiesta la reformulación enfático-paródica que padece el modelo originario:

¡Que me muero, señores, que me muero  
de amores de una Menguilla, esa picaña,  
anajarra, cual tigre de Arcaña,  
oh más dura que el Martes, a mis quejas! (vv. 1-4)<sup>32</sup>

Esta forma irreverente de motejar a la amada se acompaña con una igualmente ridícula y torpe exaltación de las cualidades de los demás pretendientes; lo que resalta la total ineptitud e incongruencia de Toribio en el papel de galanteador:

Tú amas al Sacristán y al Boticario,  
y que te sabe hacer un letuario;  
al Alguacil también, porque te prende,  
al Escribano, porque te pretende;  
pero tú haces muy bien en adoralle,  
porque al fin tiene causas para amalle.  
¿Quién supiera cantar tan dulce, y tierno  
como aquel frío que bajó al infierno,  
para poder con ansias fatigadas  
estar diciendo enaguas enamoradas? (vv. 6-15)

En el segundo cuadro se evidencia una forma de violación social, vinculada con la aquiescencia para acudir al ocultismo para persuadir a la mujer desdeñosa. A diferencia del entremés de Benavente, según se verá, la intervención de la doctora y su práctica de *philocaptio* se realiza, narrativamente, de forma

<sup>32</sup> Cf. Covarrubias, *op. cit.*, pág. 869: «Picaño. El andrajoso y despedaçado, de la palabra *pittacium, portio corii curti, quo muniuntur calcei*, y de aquí se llamó picaño el remiendo que se echa al çapato». El término 'Arcaña' está por 'Hircania', región del Asia cerca del mar Caspio.

casual. La mujer topa con Toribio en una de sus incursiones nocturnas en busca de los ingredientes para sus brebajes: «Por las muelas de un ahorcado / me traen aquí mis desvelos» (vv. 20-21)<sup>33</sup>. El miedo a que el gracioso pueda delatarla la empuja a corromperlo, exhortándolo al empleo de un papel encantado con el que conseguirá el amor de Menga<sup>34</sup>, y que, en cambio, solo acarreará confusiones a causa de la ineptitud de Toribio.

A diferencia de otros populares entremeses como los cervantinos *El retablo de las maravillas* o *La cueva de Salamanca*, en que el elemento mágico solo es el pretexto para fundamentar un discurso satírico contra la superstición popular, en *Los putos* la magia es ‘real’: el billete hechizado surte su efecto, si bien inesperado y grotesco. Para la consecución del resultado paródico, el papel encantado cumple con el diseño desmitificador del encantamiento a partir de sus implicaciones semánticas. El valor simbólico de la escritura —como la cabalística o la alquímica— se evidencia desde la antigüedad, y hunde sus raíces en ciertas doctrinas filosófico-religiosas que aluden al sentido enigmático e iniciático de la palabra. Cáncer, por su parte, desemantiza estas creencias, con una comicidad enraizada en el latín macarrónico de la fórmula mágica «nichis, nochis, californis cataplasmis». El empleo de esa locución extravagante y semánticamente opaca, participa de la inferencia del texto para que el componente mágico se inserte en un contexto meramente humorístico.

Volviendo a la estructura secuencial de la obra, en la tercera escena se produce la transgresión de género, con la inversión burlesca del sujeto que se convierte en objeto de deseo de tres hombres. La mecánica convencional de los dimes y diretes, más allá del recurso al requiebro homosexual de por sí paródico, desvela una comicidad inducida por las réplicas del bufón quien, tratando de huir de una situación por él incómoda, principia un cómico autovilecimiento, mediante procedimientos de animalización y reificación:

---

<sup>33</sup> En palabras de C. Buezo, *op. cit.*, pág. 122, «entre los ingredientes de los filtros amorosos estaban los dientes, muelas, zapatos y aun la sogá del ahorcado, pues se creía que por magia simpática pasaban al vivo cualidades fisiológicas del muerto a través de objetos suyos».

<sup>34</sup> La tradición de los conjuros mágicos realizados a través de papeles se vincula con la tradición mágico-folklórica que reconoce en *La Celestina* de F. de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (ed. de P. E. Russel), Castalia, Madrid, 1991, págs. 293-294, una de sus transposiciones literarias más famosas: «Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y la fuerza de estas vermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado». Existe también un filón literario anterior, relacionado con el mismo tema, pero encarado desde una óptica burlesca. Tómese a modo de ejemplo el episodio del *Decamerón* (IX, 5) de Boccaccio, el de «Calandrino s'innamora d'una giovane, al quale Bruno fa un brieve».

ESCRIBANO: ¡Ay, qué hermosos pies y piernas!  
 SACRISTÁN: ¡Qué barbas!  
 TORIBIO: De puerco espín.  
 ALGUACIL: ¡Qué narices y qué cejas!  
 TORIBIO: ¡Hombre, estás endemoniado!  
 SACRISTÁN: ¡Ay, qué orejas!  
 TORIBIO: De borrico.  
 ESCRIBANO: ¡Ay, qué boca!  
 TORIBIO: De talega. (vv. 132-137)

El entremés se cierra con una aglutinación de las violaciones literaria, social y de género. La infracción literaria final se evidencia en la falta de recuperación del equilibrio fabulístico trastocado en función de una ‘misión incumplida’. La violación social, por otra parte, se da con la última intervención mágica de la bruja, indispensable para la ruptura del hechizo; desencantamiento que, no obstante, no conlleva una restauración de la ortodoxia sexual, según se evidencia en la decepción de Toribio ante la pérdida de sus galanteadores a la que me he referido anteriormente.

Pasando a *La hechicera* de Quiñones, el entremés revela una estructura interna diferente: el elemento episódico que la acomuna con *Los putos* solo viene a incluirse de forma apresurada al final del texto. Congruentemente con la pieza anterior, se puede dividir en cuatro escenas, pese a que las dos iniciales poco tienen que ver con el hechizo y el requiebro homosexual, de no ser por configurarse a modo de recurso preparatorio —Asensio hasta habla de «temas mal armonizados»<sup>35</sup>— para las secuencias sucesivas. El falso incendio que principia la obra se enmarca como móvil para la reunión de todos los personajes —dos hombres y dos mujeres—, que usando un lenguaje metafórico asociado al campo semántico de la flora, expresan su forma de actuar ante el sexo opuesto. La discusión genera una porfía entre los dos graciosos, Badulaque y Chicolio, pretendientes de doña Perinola, quien, súbitamente, abandona la escena. En la tercera microsecuencia se asiste a una mayor participación de la otra protagonista femenina, doña Mohatra, decidida a vengarse de Badulaque —del que a su vez está prendada—, según se recapitula en el romancillo que cierra el entremés:

Una hechicera  
 que hay en este pueblo,  
 de cristal el rostro,  
 de azabache el pecho,  
 cuyas manos blancas,  
 cuyos ojos negros,  
 de amores han dado  
 envidiosos celos  
 a don Badulaque,

<sup>35</sup> E. Asensio, *op. cit.*, pág. 138.



que amoroso y tierno  
 busca a Perinola,  
 una burla ha hecho. (vv. 257-268)

Doña Mohatra revela repentinamente su afición a la magia; sin embargo, las divergencias con la doctora de Cáncer se manifiestan no solo a partir de su lábil inclusión en el conjunto fictivo, sino también por una falta de correspondencia con una convención escénica que le requiere a la figura de la bruja una construcción fisonómica tipológicamente reconocible. Es por eso que la revelación por parte del personaje femenino de su anómala inclinación genera sorpresa:

MOHATRA: ¿Sabes que soy hechicera?  
 BADULAQUE: No tienes cara dello. (vv. 77-78)

Otra distancia diegética es la que se manifiesta en la causalidad entroncada con la cooperación de la hechicera en el episodio del piropo homoerótico. Mientras que la bruja de Cáncer se inserta en el modelo actancial de Propp a modo de ayudante del ‘héroe’ —o mejor convendría hablar de un ‘anti-héroe’—, el caso de Mohatra es diametralmente opuesto<sup>36</sup>. La mujer del entre-més de Quiñones de Benavente es una enamorada desdeñada que recurre a la *philocaptio* como estratagema vengativa:

MOHATRA: Toma esta carta, jumento,  
 y dásela que la lea,  
 y verás como al momento  
 bebe los vientos por ti. (vv. 186-189)

MOHATRA: Oye, amigo.  
 CHICOLIO: ¿Qué tenemos?  
 MOHATRA: ¿No ves la carta que tiene  
 Badulaque?

CHICOLIO: Bien la veo.  
 MOHATRA: Procúrasela quitar,  
 que está en ella tu remedio.

CHICOLIO: ¿Cómo?  
 MOHATRA: Porque está hechizada  
 con tal virtud, que al momento  
 que la lea Perinola  
 te querrá para su dueño.

CHICOLIO: Ya se la voy a quitar. (vv. 198-207)

<sup>36</sup> En su deslumbrante ensayo, V. Propp, *Morfología del cuento* (trad. de L. Ortiz), Fundamentos, Madrid, 1971, realiza un profundo estudio de los cuentos rusos, analizando su estructura narrativa e identificando para cada personaje su función en la acción.

A diferencia del entremés de Cáncer, en que la doctora no participa conscientemente de las consecuencias grotescas de su hechizo, doña Mohatra urde todo el engaño de manera lúcida. Su premeditación resulta indispensable para la sucesiva escena del requiebro homosexual, que, de la misma manera que *Los putos*, involucra a otros dos personajes —el criado de Badulaque y, nuevamente, un alguacil— además de Chicolio. Doña Mohatra siembra discordia y enmaraña la baraja originando el *quid pro quo* que ella misma prevendrá a Badulaque a la hora de entregarle el papel encantado:

MOHATRA:	Pero ten cuidado en esto, que otro que ella no la lea, porque le hará el mismo efecto.
BADULAQUE:	Y si un hombre fuere...
MOHATRA:	Hará

contigo de amor extremos. (vv. 190-194)

#### 4. Entre putos y hechizados anda el juego

El análisis de la estructura narratológica en los dos entremeses revela que, en ambos casos, el sujeto —el gracioso Toribio en una pieza, Badulaque en la otra— recurre a la magia con el objetivo de conquistar a la mujer requerida, quien, en el trastrueque del modelo fabulístico, nunca llega a convertirse en el destinatario. En este juego de las inversiones, este papel recae en los oponentes —identificables con los demás pretendientes— a los que se suman otros personajes que concurren casualmente al acontecimiento. Por otra parte, difiere el rol de la doctora/hechicera en las dos piezas: su intervención a la vez como ayudante y oponente, a causa del efecto malogrado del hechizo, se distancia desde el punto de vista de la voluntariedad de la acción, hasta convertir a doña Mohatra, en el entremés de Quiñones, en una *dea ex maquina* del procedimiento burlesco.

Por lo que respecta la referencia a ciertas temáticas controvertidas, *Los putos* y *La hechicera*, entremezclando el convencionalismo representativo vinculado con el homoerotismo y el elemento esotérico entroncado en la *philocaptio*, se prestan al juego carnavalesco —típicamente entremesil— del arriba-abajo, con el cual se da rienda suelta a lo instintivo y a un espíritu libertino y libertario aparentemente inadmisibles para la moral corriente. Por otra parte, nunca hay que olvidar que estamos ante unas convenciones escénicas que, como tales, no pretenden suplantar la realidad, ya que estos distanciamientos ético-sociales se sitúan dentro del perímetro de un constante e ineludible control ‘desde lo alto’ que anestesia toda carga subversiva. En lugar de un poder destructor del orden social, se trataría entonces de un alejamiento momentáneo del mismo, en busca de una otredad sometida a una lógica diferente de la ordinaria.