

# La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto

*Tania de Miguel Magro*

West Virginia University

## **Abstract:**

Este ensayo analiza el valor simbólico de la comida en el teatro breve del Barroco, tomando como punto de partida los textos del dramaturgo Agustín Moreto. El teatro español de los Siglos de Oro, que proyecta una visión rígidamente estratificada de la sociedad, vio en la gastronomía un elemento privilegiado para definir y clasificar a los personajes, pues tanto el menú como el proceso de ingestión revelaban señas de estatus, género, clase, religión, educación, origen, etc.

## **Palabras clave:**

Agustín Moreto – teatro breve – Siglo de Oro – comida – Jauja – banquetes

**L**a sofisticación del Renacimiento, con su cultura cortesana, trajo consigo una nueva apreciación por la gastronomía que seguirá patente a lo largo del siglo XVII. La mesa pasó a convertirse en marca de estatus: “the upper class saw the magnificence of their achievement mirrored in the opulent dishes served at their table. By making foodstuff the compass that differentiated the elite from the commoners, a social and cultural meaning was assigned to it” (Palma 60). En los grandes palacios, el banquete se transformó en arte y espectáculo, refinándose no sólo los menús, sino también los modales en la mesa.

El interés por todo lo culinario se tradujo en una proliferación de textos relativos a diversos aspectos de la alimentación: recetarios, libros médicos que aconsejan qué comer y qué no comer y detalladas descripciones de banquetes. Sin embargo, la alta cocina recogida en estos textos estaba sólo reservada a unos pocos, ya que el llamado Siglo de Oro fue una época de contrastes también en lo culinario en la que los opíparos e inverosímiles banquetes de la nobleza convivían con una población al borde de la subsistencia. Las clases altas demostraban su poderío económico preparando festejos con ingentes cantidades de los alimentos caros (como la carne) y exóticos (como el chocolate), mientras que los más desfavorecidos se veían forzados a dedicar una parte sustancial de sus salarios a la adquisición de productos básicos. La literatura del

momento recogió estas diferencias pero, tal y como explica Lorenzo Díaz, ofreciendo un enfoque simplista de una sociedad sin término medio:

El Siglo de Oro español está dividido en una visión dicotómica que habla de despensas repletas y estamentos sociales en perenne Ramadán, y pícaros famélicos en eterna búsqueda de la sopa boba. Creemos que ha funcionado durante excesivo tiempo una visión cominera de la España del Siglo de Oro, de una sociedad antagónica formada por una clase dominante prepotente y tragaldabas y un *lumperío* canino, marginal y con escaso protagonismo en las relaciones de producción y consumo de aquel momento histórico. La sociedad de los siglos XVI y XVII estaba formada asimismo por otros estamentos sociales, con más peso específico en la historia. Existía un campesinado próspero, poderosos ganaderos, ricos mercaderes. (*La cocina del Quijote*, 32)

Ciertamente, el cuadro tradicional de total decadencia que se ha aplicado al siglo XVII español debe matizarse, pero no podemos olvidar por ello que hubo sin duda grupos sociales en situación precaria y momentos de gran tensión. Los continuos problemas financieros de la Corona y el aumento de la inflación provocaron un aumento desorbitado en el precio de los productos de primera necesidad, como el pan. No obstante, las autoridades eran conscientes de la importancia de mantener a los ciudadanos (especialmente en las áreas urbanas) suficientemente alimentados para evitar sublevaciones. Consecuentemente, los Austrias pusieron en práctica como nadie el “pan y toros,” asegurándose de que, en lo posible, los habitantes de las grandes ciudades estuvieran abastecidos de alimentos básicos y entretenimiento (en forma de teatro y festejos).

La desigualdad en el acceso a la alimentación fue presentada en las letras desde diversas perspectivas: propuestas de economistas y arbitristas para mejorar la situación de la agricultura, la sequía o el mal abastecimiento, memoriales de soldados quejándose de su miseria, descripciones ácidas de la vida del hampa y también textos en que la carestía derivaba en humor y escapismo. La mayoría de estudios sobre la aparición de la comida en la literatura áurea española se han enfocado en el análisis del *Quijote* (existen incluso recetarios sobre esta obra) o la picaresca. Pero la alimentación está presente en otros géneros. En este ensayo me centraré en la función de la comida en el teatro menor. Por cuestiones de espacio, he tomado como modelo la producción de Agustín Moreto, ya que se trata de un corpus representativo del género que es suficientemente amplio pero también abarcable.

Debido a que el acto de comer (lo que se come, cuándo se come, cómo se come, por qué se come) revela señas de identidad (estatus, clase, religión, educación, origen, etc.), la literatura de la rígidamente estratificada sociedad española vio en la comida un elemento privilegiado para definir y clasificar a los personajes. En su entretenidísimo

ensayo “One Reader’s Digest: Toward a Gastronomic Theory of Literature,” Brad Kessler profundiza en la importancia que los pasajes sobre la comida tienen en obras literarias de diversas culturas y periodos. Kessler cuenta una interesante anécdota:

A friend once pointed out that every novel she’d read opened with a food scene in the very first or second chapter. I doubted this was the case, but then, upon investigation, found she wasn’t far off: many of the greatest novels did, indeed, have a banquet, a breakfast, or a dinner in the first pages of the book. (149-50)

La afirmación, por exagerada que en un primer momento nos parezca, no anda desencaminada. No olvidemos que la presentación de Alonso Quijano en las primeras líneas del *Quijote* se basa, precisamente, en una minuciosa descripción del menú semanal del hidalgo.

Críticos e historiadores se han acercado a la literatura en busca de información sobre las costumbres alimenticias del pasado, olvidando en ocasiones que, más allá de su posible valor documental, la comida tiene en las obras de ficción un importantísimo valor simbólico. Esto es particularmente cierto cuando lo aplicamos a un género tan poco preocupado por imitar el día a día de la época como era el teatro barroco. Disiento, por tanto, del punto de vista de autores como Aurelio González, quien estudia el teatro de Cervantes bajo la siguiente premisa: “La literatura, y con ella el teatro, del Siglo de Oro, especialmente la comedia, refleja los usos culinarios y hábitos alimenticios de su época” (*La cocina del barroco*, 85). Dudo igualmente que, como él asiente, podamos “comprobar el realismo y la precisión de las referencias gastronómicas que contiene el teatro y la literatura” (85). Si bien es cierto que los textos de ficción presentan, como es de esperar, usanzas que conectan con las de su realidad contemporánea, su valor metafórico y representativo predomina sobre el afán de realismo. En el teatro áureo, donde predominan los arquetipos, la comida contribuye a que el espectador clasifique a cada personaje dentro de una categoría preestablecida. Así, por ejemplo, en las comedias de capa y espada, los graciosos beben vino, los indios chocolate y los nobles parecen carecer de instintos naturales, pues ni comen ni beben.

En el caso del teatro breve, la ínfima situación social de los personajes, en su mayoría hampones, se ve reflejada en su constante obsesión por comer y beber. Su actitud frente a la comida les sitúa incluso por debajo de los graciosos, pues, aunque los graciosos se preocupan a menudo por llenar la barriga, su función principal como actantes de una comedia no es comer, sino servir al amo. No obstante, la búsqueda de provisiones sí puede ser el elemento central que mueva a un personaje del teatro breve. Estos personajes quedan definidos como seres de los más bajos estratos, aunque sin transmitir al espectador una sensación de crudeza o sufrimiento, pues, más que verdadera hambre, lo que tienen es ganas de comer. Debido a que el teatro presenta una visión conformista de las desigualdades sociales, la situación del hampa no se presenta

como un problema. Después de todo, el mundo es un teatro en el que a cada uno le ha tocado un papel y lo importante es hacer bien ese papel, no buscarse otro. Los escenarios no eran el lugar para denunciar la injusta situación de penuria en que vivía gran parte de la población española del XVII. Para comprender el sentido de la comida en el teatro breve es necesario hacerlo desde la concepción del mundo al revés propia del ambiente carnalesco que rodea a estos géneros. Los personajes bajos, tal y como exige el decoro, están preocupados por sus instintos más básicos, entre ellos comer y beber, pero sus ansias nunca suponen escenas trágicas de malnutrición o penuria. Este mundo al revés habla del lado más jovial de la indigencia: las excepcionales ocasiones en que los menesterosos se permitían algún que otro exceso.

El *Entremés de los gatillos* es un buen ejemplo de un texto en el que paliar la gazuza, principal motor de la acción, es una tarea divertida. Comienza la pieza con dos picarillos que se alegran de lo fácil que es la vida para el que, como ellos, nada posee:

Venturoso el picaño  
pues que reposa  
sin los dos cuidadillos  
de hacienda y honra. (564)<sup>1</sup>

Picarillo I quiere que Picarillo II le convide a almorzar, pero, como ninguno de los dos tiene dinero, deciden salir a engañar o robar a alguien. Los dos amigos encuentran un ambiente afable en la ciudad: es la mañana y los vendedores empiezan a poner sus tenderetes.

PICARILLO 2 Pues avizor, que el concurso  
de la panadería empieza.  
*Dentro*  
PICARILLO I Pon hacia aquí esta mesilla  
del aguardiente y mistela.  
*Dentro*  
PICARILLO 2 Aquí, del bodegoncillo,  
las sartenes y cazuela.  
HOMBRE 3 Panecillos y tortillas.  
HOMBRE 4 Hagan lugar a esta hortera. (567)

Tras esta alegre primera impresión, descubrimos que el mercado está poblado de gentezuela que, como los picarillos, se dedica a sisar para subsistir. Primero aparece Manuela cuya ocupación es:

---

<sup>1</sup> Todas las citas de textos de Moreto proceden de la edición de *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto* citada en la bibliografía.

disimulando  
 la vida busco,  
 achacando a otros  
 lo que yo hurto. (568)

Mediante un entretenido artificio, Manuela sustrae dos pañuelos a un viejo y emplea lo que obtiene de sus rapiñas en comprar un pastel. Se trata de un delito menor y sin maldad con el que el público puede reírse.

En la misma plaza hay una vieja que lleva a una muchacha al mercado para exhibirla y conseguir que algún hombre pague la compra. La vieja explica a su pupila la importancia de plantarse cerca de un lugar que venda comida y no cosas inútiles como flores.

DAMA Cierto, tía, que es notable.  
 ¿A una mujer de mis prendas  
 trae a la pescadería?  
 VIEJA ¿Es mejor estarte, necia,  
 allá entre los ramilletes,  
 donde, aunque algún galán venga  
 se irá la dádiva en flores? (572)

Bajo la chuscada se esconde una cruda realidad, la vieja está prostituyendo a una muchacha inocente por pábulo, como se desprende del doble sentido sexual del resto de su plática, sin el embargo, el tono jocoso minimiza la tragedia.

La dama, tras comprender que es mejor obtener comida que regalos absurdos, decide que quizás sea buena idea acercarse a la gallinería, pero la vieja le revela que: “Ya no hay gallinería, necia, / que de una polluela, el más / valiente bolsillo tiembla” (574). La vieja teme que, al estar cabe la gallinería, los hombres sepan que se trata de una prostituta “polluela,” es decir, nueva en el oficio o virgen.<sup>2</sup> La vieja recomienda ir en cambio a la pescadería, donde dan “Sardinas, / abadejos y truchuelas, / y a más no poder, atún” (574). En la pescadería lo que se encuentran son pescados baratos cuyos nombres servían además para designar a prostitutas de baja estofa. Tras las estafas de Manuela, los picarillos y la vieja, ocurren otras en el *Entremés de los gatillos*, pero al final todos sacian su hambre y se libran de ir a la cárcel y uno de los pícaros, Manuel, decide emplear el doblón que acaba de robar en convidar a todos los personajes a almorzar.

---

<sup>2</sup> En el habla popular existe una relación entre las gallinas y las mujeres de mala vida recogida en refranes como “la mujer y la gallina hasta casa la vecina” y “la mujer y la gallina por andar se pierden ahína.”

Mientras que para personajes como los de el entremés que acabamos de analizar lo importante es encontrar cualquier cosa para subsistir, en otros casos lo que se busca es la copiosidad. Comer y beber más de lo corriente es desde la antigüedad un elemento esencial de las festividades de toda índole (carnavales, bodas, graduaciones de estudiantes, ordenaciones sacerdotales, fiestas de santos locales, etc.). El exceso tanto en el gasto como en la ingestión era señal de regeneración. Se consideraba que el pueblo no “gastaba” en fiestas, sino que invertía en su propio ciclo vital. Tanto en las fiestas como en el teatro, la comunidad olvidaba por unos instantes sus dificultades diarias y podía confiar en un futuro de abundancia. Bajo esta perspectiva, resulta lógica la repetida aparición en el teatro breve del tema carnalesco de la tierra de Jauja o de la Cucaña: un lugar ficticio en el que abunda todo lo bueno. La leyenda de Jauja se conoce desde antiguo en toda Europa, pero es a partir del siglo XIV cuando empieza a aparecer con más frecuencia en las letras. Massimo Montanari explica cómo se observa también desde ese momento una evolución en los elementos que se incluyen en esta tierra de plenitud:

En estas descripciones utópicas no falta el presagio de una sexualidad libre y feliz, ni el sueño de la eterna juventud que se relaciona directamente con las imágenes antiguas de la Edad de Saturno o del mítico Edén. Ni tampoco el presagio, tan ciudadano y “burgués,” de una fácil riqueza y una bolsa siempre llena. No falta el deseo de ricas vestiduras y valioso calzado. Pero el tema alimentario, que inicialmente es sólo uno más (...), va cobrando importancia hasta convertirse en el protagonista casi único de la utopía, que en los siglos XV-XVII tiene un cariz francamente “tragón.” (97)

La más relevante representación del tópico de Jauja en la producción de Agustín Moreto se encuentra en el *Entremés de las brujas*. Tringintania, Sarcoso y Lampadosa son tres ladrones que, disfrazados de brujas, llevan diez noches robando en una aldea. El alcalde y los regidores se reúnen para encontrar el modo de librarse de estas brujas “de la sangre de niños tan sedientas” (711). Su idea es dar a las brujas algún animal que calme sus ansias de sangre, pero no es posible porque “La lástima mayor de aquesta aldea /es que el lechón del cura no se vea, / que era más gordo que no yo dos veces” (711). Estas palabras recogen el tópico literario de que los clérigos eran grandes tragones. El bulo algo tenía de cierto; aunque en los conventos no se comiera tan bien como en las casas de nobles, hambre no pasaban. Ciertamente, no todo el clero tenía el mismo tipo de alimentación, pero determinados cenobios contaban con excepcionales cocinas, bodegas y despensas, particularmente los monasterios de Monserrat, Oña, Silos, Yuste, Escorial, Alcántara y Nuestra Señora de Guadalupe de Cáceres. Las monjas, por su parte, eran famosas por sus dulces.

Los tres ladrones del *Entremés de las brujas* pretenden aprovecharse al máximo de la ignorancia y superstición de los habitantes de la aldea y, no contentos con los robos,

inician otro engaño. Tringintania se viste de nigromante y se ofrece a las autoridades locales como espantador de brujas. Pide al alcalde que suba de noche al cerro llevando cincuenta escudos de oro para Plutón. El pobre alcalde, como todos los alcaldes pueblerinos del teatro menor, es un bobo y no sólo accede a pagar, sino que se cree además todas las mentiras que Tringintania le cuenta sobre la maravillosa vida de las brujas.

TRINGINTANIA Yo me voy delante  
a avisar al gran Plutón,  
para que las brujas bailen  
y os prevengan una cena.  
ALCALDE Luego ¿comen?  
TRINGINTANIA Como frailes.  
ALCALDE Pues denme a mí de comer  
y en comiendo, que me maten. (713-4)

Ante la posibilidad de una comilona, el alcalde pierde el miedo a Plutón y empieza a considerar hacerse él también bruja. Aprende además que, al vender su alma al diablo, las brujas entran en una tierra de Jauja (aunque en le entremés nunca aparece usado este marbete).

BRUJA 1ª Luego, en un prado gentil  
se ponen cincuenta mesas  
para brindar y muquir.<sup>3</sup>  
Sobre olorosos manteles  
de holanda y de caniquís,  
verás mil panes de leche  
entre otras tortadas mil.  
Verás asado el conejo,  
perdigada la perdiz,  
en adobo la ternera  
y empanado el francolín.<sup>4</sup>  
BRUJA 3ª Y a las brujas que son nuevas  
las ponen delante sí  
treinta escudillas de caldo  
y seis varas de medir.  
Con estas varas, amigo,  
sacar de entre perejil

---

<sup>3</sup> *Muquir* significa 'comer.'

<sup>4</sup> Un *fracolín* es un ave considerada exquisita en la época.

morcillas y longanizas  
 “de las lindas que yo vi.” (718-19)

El banquete que las brujas prometen va mucho más allá de lo que este pobre alcalde rústico habría soñado jamás, lo que aumenta su deseo de convertirse en siervo de Plutón. Tanto la cantidad, como la calidad y presentación de los alimentos resultan para él desorbitantes. Además, el menú del que hablan las brujas contiene seis tipos de carne: conejo, perdiz, ternera, fracolín, morcilla y longaniza. El alcalde queda perplejo ante tal porvenir y no comprende cómo no todo el mundo se hace bruja. Pronto le explican que ser bruja no es tan fácil, pues el aspirante debe cumplir con cierto requisito: “que se pueda engullir / de dos bocados seis pellas / de manjar blando y sutil” (719). El alcalde no pone reparo a tan dura prueba y comienza su burlesco rito de iniciación, por el que el muy simple paga cincuenta ducados. Las brujas le desnudan, le hacen creer que está volando, le roban la ropa y le abandonan. El alcalde queda desnudo en medio del monte, pero sigue cantando feliz las virtudes de ser bruja.

Como hemos visto, la promesa de una bacanal es en realidad un engaño. La frustración de la abundancia es precisamente una de las resoluciones posibles en los relatos folclóricos sobre Jauja, como ocurre en el cuento infantil de la lechera o en el paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda. Moreto, como en su momento hizo Lope de Rueda, presenta como algo ridículo la fe del bobo en la utopía. El público se ríe de la inocencia de este alcalde pueblerino que cree poder alcanzar una situación de riqueza que no le pertenece. El texto no habla de la posibilidad de un mundo de abundancia y felicidad para todos, sino de lo absurdo que resulta que un tonto villano se considere digno de un banquete descomunal. Ken Albala explica cómo el tema de Jauja, en determinados casos, puede estar proponiendo un correctivo al despilfarro en lugar de ser una celebración de la abundancia.

Presumably, when these stories were first concocted they provided ordinary people who faced the daily thread of real starvation a way to console their fears. Dreaming was a form of escape from the drudgery of everyday existence. (...) What is clear is that by the early modern period, the printed versions of the Cockaigne story have twisted its original meaning entirely. It became a didactic tool ridiculing what were seen as grotesque peasant-like habits. In other words, it provided a model for how not to behave for comparatively wealthy townsfolk. (236)

Este es, en cierto modo, el sentido que se recoge en *Las brujas*. Los ladrones de procedencia urbana y más sofisticados e inteligentes se ríen y aprovechan de los villanos, seres ignorantes que creen en fantasías y cuyas ansias de banquetes pantagruescos



demuestran su bajeza. Después de todo, la moraleja del texto es clara: aquel que espera subir demasiado alto se convierte en el hazmerreír de los demás.

A partir del Renacimiento, la glotonería se empezará a ver como propia de gente sin educación y la moderación como virtud de los comensales más refinados. Eran muchos los doctores que recomendaban una dieta ligera (aunque lo que en la época se consideraba ligero poco o nada tiene que ver con nuestra percepción actual). Consecuentemente, creció el interés por temas relacionados con la nutrición.

Judging from the fact that many nutritional handbooks were published in the vernacular languages and were offered in relatively cheap format, we can only conclude that there was a good portion of the literate population that had too an avid interest in nutrition. In the first half of the early modern period alone over 100 separate titles were published all across Europe. (Albala 216)

Lo cierto es que tendrán que pasar varios siglos antes de que la moderación se generalice como hábito alimentario. De hecho, el aconsejar comer poco se convierte a menudo en elemento de ironía en la literatura, como ocurre con la famosa dieta a la que el médico de la Ínsula Barataria somete a Sancho. Los personajes bajos, y en esto Moreto no es una excepción, están más interesados en comer que en hacer dieta, pues, como explica Montanari:

Será verdad que es bueno comer poco, pero sólo a quien come mucho (o *puede* permitírselo) le está permitido pensarlo. Sólo tras una larga experiencia de panza llena se puede sentir satisfacción al poner freno al apetito. Los verdaderos hambrientos siempre han deseado comer hasta reventar. Algunas veces lo han hecho, muchas lo han soñado. (99)

La glotonería conecta, como hemos dicho, con los excesos del carnaval: una tradición que, al menos en apariencia, da la vuelta al organigrama social y elimina las diferencias y barreras que existen en los días ordinarios. Es por eso que en carnaval todos, ricos y pobres, comen en abundancia. Por supuesto, esta “igualación” es sólo momentánea y relativa. Ni siquiera en carnaval todos tienen acceso a los mismos alimentos; tampoco la ceremonia de comer, los modales o el modo de cocinar son iguales para todos. Los pobres no comen como ricos (ni toman pan blanco ni usan tenedor), sino que simplemente comen más de lo mismo que racionan durante el resto del año: principalmente carne y dulces. En este sentido, ni los banquetes de la literatura folclórica ni las versiones de la tierra de Jauja reflejan los usos de las clases altas, sino que se acercan más bien a los deseos de las clases bajas. Si volvemos al banquete imaginario de *Las brujas*, vemos que hay manteles de Holanda y mucha carne, pero ni hay tenedores, ni exóticas especias (tan apreciadas en los recetarios de la época) ni platos

sofisticados. Los verdaderos banquetes de la aristocracia, como el resto de sus signos materiales, sólo funcionan como marcas de estatus si se mantienen diferentes a los demás. Cíclicamente, los de abajo imitan las costumbres de élites y éstas modifican entonces sus usos para mantener la distinción. En palabras de Albala: “As long as the latest fashion stays one step beyond the wealthy and socially mobile imitators it can survive” (239).

El espejismo de abundancia que aparece en el *Entremés de las brujas* recoge simplemente un deseo de comer hasta reventar. Para el protagonista, ajeno a las modas y el refinamiento, la comida es sólo comida, no un símbolo de estatus. En esto, el banquete de las brujas se diferencia sustancialmente de los banquetes cortesanos que, como explica Eslava eran “manifestación de la nueva sociabilidad urbana” (94) y “el modo más acabado de exhibir la riqueza porque los costosos manjares se consumen y han de reponerse para una nueva exhibición” (94). Gran parte del sentido de los banquetes espléndidos de los nobles estaba precisamente en la demostración de poder y no importaba que nadie pudiera comer semejantes cantidades. La comida se presentaba para ser admirada y por eso no era extraño que las viandas se trasladasen antes del convite por las calles, a vistas del pueblo.

Tal y como hemos visto en el *Entremés de las brujas*, el tipo de alimentos consumidos sirve para caracterizar como bajos a los personajes del teatro breve. Lo mismo ocurre en *El Baile de los oficios* que comienza con un desfile de cinco personas: una aguardentera, una herradora, una castañera, una carnicera (de casquería, por supuesto) y un aceitunero. Cuatro son vendedores al por menor de alimentos baratos: Lucinana vende naranjas y nueces, Luciana castañas cocidas, La Borja, menudo y Simón, aceitunas de Sevilla. El quinto personaje es una herrera de viejo en cuya herrería se vende también vino aguado, lo cual no es casual, pues se decía que el vino adulterado sabía a hierro.

MARIANA Por ser devoto mi crudo  
de los milagros de Baco,  
de hierro viejo una tienda  
ha querido que pongamos. (480)

El comercio de cada uno los clasifica dentro de un grupo social específico, trabajadoras de muy bajo poder adquisitivo. Sus oficios sirven además como base de divertidos juegos de palabras. Véase cómo Simón y Luisa explican sus negocios:

SIMON Aceitunas sevillanas  
vendo, a fuer de buen hidalgo,  
pues de roerme los huesos,  
quedo con mejores cuartos.  
*Canta*

LUISA Con la naranja y las nueces  
 conservo con mucho gasto  
 mi casa; y es porque, a prueba,  
 soy mujer de bravos cascos. (481)

El valor simbólico de la comida se traslada al lenguaje, por lo que las metáforas y símiles alimenticios sirven para caracterizar a los personajes. En el *Entremés de la Perendeca*, Marica describe a los pretendientes de su amiga Perendeca como “moscas” que acuden en busca de miel.

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

La imagen de insectos asquerosos chupando el dulce néctar deja claro tipo de calaña que son estos hombres. Más adelante, Perendeca expresa su temor a ser sorprendida por su marido mientras está con sus amantes empleando la imagen de un animal comiendo.

Y tú, Marica, te queda,  
 que ésta es mi posada y temo  
 que si a venir mi amo acierta,  
 como a ratones con queso  
 a todos nos coja en ella. (285)

Perendeca, como el ratón, se ha dejado llevar por sus instintos primarios y teme ser cazada *in fraganti*.

La relación de los personajes con la comida sirve para establecer no sólo roles sociales, sino también de género. Mientras que los grandes cocineros y escritores de recetarios de la época eran varones, en los hogares modestos, la comida la preparaba la mujer y cocinar era considerado una obligación femenina carente de prestigio. En el *Entremés de la Perendeca*, una de las primeras cosas que el vejete dice a su joven esposa nada más entrar por la puerta de casa es "ponte a asar la cena" (287). La frase retrata el carácter autoritario del marido y la situación poco agradable en que se halla Perendeca. Según va avanzando el entremés, el poder se revierte, ya que Perendeca, como la mayoría de jóvenes malmaridadas en la literatura, es más lista que su esposo y no pierde ocasión para burlarse de él. Ella tiene a sus tres amantes (un esportillero, un calderero y

un barbero) metidos en la casa. Cuando el vejete llega, ella camufla a los amantes haciéndoles pasar por enseres de cocina del siguiente modo: "Pónense el barbero y el esportillero a gatas, una tabla atravesada encima, y en ella sentado el calderero, con media tinaja dentro de la cabeza y un barreño de ceniza a los pies" (289). Mientras cada cual cumple con las funciones propias de su género, todo está bien, el problema llega cuando el vejete decide ayudar a su esposa y "[p]ónese a asar, hinca el asador en las tripas del calderero, sopla y llena las caras de ceniza a los dos" (289). El calderero no está muy contento de servir de comida para nadie: "¿Soy cecina, que me humean?" (289). La cosa se complica aún más cuando Perendeca prende fuego a unas estopas que estaban en la boca de la tinaja y se empiezan a quemar los tres pretendientes. La comicidad de la situación se ve amplificada por el vocabulario culinario con el que las víctimas expresan su dolor.

CALDERERO ¡Qué me mojan!  
 ESPORTILLERO ¡Que me tuestan! (sic)  
 BARBERO ¡Que me cuecen!  
 CALDERERO ¡Que me asan!  
 ESPORTILLERO ¡Que soy sopa! (291)

En este entremés se recoge un antiguo tópico de la literatura popular y culta de toda Europa: la identidad metafórica entre comer y el acto sexual. Brad Kessler explica: "If food triggers memories in literature, if it can't help but be semiotic, what does it commonly signify? Carnality, appetite, desire—all the usual subjects. The perishability and baseness of the body. And, of course, *sex*" (157). En el mundo al revés de los géneros teatrales menores, tanto en el ámbito sexual como en el culinario, es la mujer quien controla la situación. Perendeca logra transformar su obligación conyugal de cocinar en un modo de engañar a su marido y establecer su poder sobre los amantes, a quienes literalmente cosifica. Una vez sofocado el incendio, Perendeca trasforma a sus queridos en mesa, sobre la que dispone la cena para su esposo y otro vejete. Cada vez que uno de los viejos intenta llevarse algo a la boca, uno de los tres jóvenes alarga la mano y roba las viandas. Puesto que la comida tiene claras connotaciones sexuales, resulta lógico que los viejos sean incapaces de comer y que sean los amantes quienes se alimenten a sus expensas. En el teatro breve los vejetes son siempre impotentes y sus jóvenes esposas encuentran consuelo en hombres que para la audiencia tipifican una gran potencial sexual, ya sea por su edad (como en este entremés) o profesión (estudiantes, barberos, sacristanes). La obrita acaba como era de esperar: el viejo descubre el percal y se lía a atizar a los intrusos con un matapecados. El engaño, no obstante, se ha perpetrado y los tres galanes se van, si no sexualmente satisfechos, al menos comidos y bebidos.

La comida y el alcohol se relacionan no sólo con el sexo, sino con todo lo que sea positivo: fiestas, bodas, banquetes, engaños que salen bien, etc. Existe una identidad

entre alimento y felicidad que queda patente, por ejemplo, en la canción escogida para la boda con que se cierra el *Baile del Conde Claros*: “Rábanos y lechugas / y alcaparrones, / sol, fa, mi, re” (384). Por el contrario, la imposibilidad de comer es señal de dolor y tristeza, como ocurre en el *Entremés del retrato vivo*. En esta pieza, una mujer está cansada de los celos de su marido, Juan Rana (pseudónimo del famoso actor Cosme Pérez) y, para vengarse, decide hacerle creer que él no es él, sino una pintura de sí mismo. Parte del castigo al que Juan se ve sometido reside en que, puesto que es un cuadro, no puede comer, por lo que “[d]e no comer, con las colores lacias / viene el retrato” (412). Desde el interior de un marco, Juan ve desfilar a los amantes de su esposa y escucha a Correo contar cómo, supuestamente, él mismo (Juan Rana) está en la zarzuela y desde allí envía una misiva. La carta, que comienza diciendo “Sólo vive aquél que cena” (215), viene acompañada de un presunto regalo de Juan a su esposa: unas perdices “con las patas coloradas” (415). Juan rabia por hincarles el diente, pero no le dejan.

BERNARDA Las dos perdices son como un diamante.

COSME Haced que me asen una y sea al instante.

BERNARDA Pues, ¿qué queréis?

COSME Comer, si hay coyuntura,  
que se muere de hambre la pintura.

BERNARDA ¿Estáis loco, marido? Si esto pasa,  
vendrá el pintor. (416)

Efectivamente el pintor sale a escena y sus palabras terminan con las pocas esperanzas de comer que le quedaban al desdichado Juan: “un poco le dejé la boca grande. / Y así vengo a achicalla y retocalle, / que el comer el color puede acaballe” (416). Al igual que ocurría en la *Perendenga*, la mujer priva al esposo bobo de comida y sexo (desde antiguo las “perdices” tienen un doble sentido en la jerga popular) y pasea ante sus ojos a los amantes que tienen acceso a la comida y, por tanto, a la mujer.

Debido a que la comida está relacionada con la felicidad, la abundancia y la sexualidad, hombres y mujeres pueden emplearla como herramienta de seducción. Para ellas el cocinar ayuda a encontrar marido, pues es muestra de que serán capaces de cumplir con sus obligaciones de esposa, tal y como se presenta en el *Entremés de Mariquita*. Ellos demuestran su capacidad económica invitando a las damas a merendar, como ocurre en el *Entremés del hambriento*.

El *Entremés de Mariquita* presenta una situación típica del teatro breve: una muchacha que, mediante algún engaño, logra casarse con un hombre de clase superior. La protagonista, Graciosa, elige como víctima a Lorenzo:

la bestiaza  
del sobrino del doctor,  
que es más simple que Juan Rana;

y al paso que es simple, es rico. (523)

Para lograr el ansiado matrimonio, unos amigos de la mujer harán creer a Lorenzo que él ya está casado. Uno a uno van felicitándole por sus recientes nupcias con Graciosa y él, poco a poco, empieza a creerse la patraña. Lorenzo queda convencido cuando, al llegar a su casa, Graciosa se comporta como una esposa.

¿Es hora de venir a vuestra casa,  
que cuando estoy guisando se me pasa,  
se asura, se me pega y se me quema?  
¡Y que vos os vengáis con esta flema,  
hecha yo un estropajo y mal vestida  
y sólo por guisaros la comida! (528)

A Lorenzo, como a todos los personajes del teatro breve, se le conquista por el estómago, por eso un hombre intenta convencer a Lorenzo de las virtudes de su nueva esposa diciendo:

HOMBRE 1. Sabe hacer un gigote, un estofado,  
sabe hacer un cocido y un asado  
y hace... ¡Mas atendedme, no seáis rudo!  
LORENZO. ¿Qué hace?  
HOMBRE 1. A maravillas un menudo. (526)

Graciosa, para embelesar a Lorenzo, le describe la succulenta cena que para él ha preparado: “un pollito / con su agraz, con su especia y con su ajito” (528). Lorenzo teme que esto no sea suficiente. No hay peligro, Graciosa ha aderezado además:

un puchero  
con chorizo, con vaca, con carnero,  
con tocino, que alegra los gazznates  
con su salsa picante de tomates  
y allí picadas sus berenjenitas,  
con sus garbanzos y sus verduritas  
y para que acabéis, unos buñuelos. (529)

Ante tal menú, Lorenzo cae rendido y añade: “Digo que la mujer es de los cielos” (529). Además, las virtudes de Graciosa como cocinera son, por extensión, prueba de su valía como esposa. Al final del entremés Lorenzo reconoce haberse casado “[c]on la mejor mujer que habéis vos visto, /porque ella es hacendosa, es guisandera /y en dándolo

lugar, es paridera” (530). Es decir, Lorenzo ha deducido que su mujer será fértil por su capacidad de preparar una gran comilona.

Los ingredientes empleados por Graciosa no están escogidos al azar. El matrimonio le ha proporcionado un nuevo estatus económico que permite la elaboración de una cena variada y copiosa con varios tipos de carne (vaca, carnero y cerdo). Sin embargo, tanto el modo de cocinar (puchero) como los ingredientes acompañantes (berenjenas y garbanzos) son propios de las clases bajas. Particularmente interesante resulta la alusión a los tomates. A mediados del XVII el cultivo de tomate (de procedencia americana) se había generalizado para el autoabastecimiento de los hogares humildes de España e Italia, pues los tomates crecen muy rápido. Sin embargo, entre los privilegiados se usaban únicamente como plantas decorativas, no para el consumo. La descripción del guiso de Graciosa, incluye también un chiste antisemítico. Aunque ni judíos ni conversos aparecen en el teatro breve, la profesión del tío de Lorenzo, doctor, sería descifrada por la audiencia como signo de su religión; en la literatura burlesca del XVII, los doctores son o judíos o conversos. En este sentido, resultar peculiarmente chistoso que Graciosa cocine para su marido carne de cerdo (tocino y chorizo) acompañada de berenjenas y garbanzos, dos ingredientes que, a pesar de estar muy extendidos en su uso, seguían guardando relación con la cocina judía.

Al igual que Graciosa, el protagonista de *Entremés del hambriento*, don Esteban, intenta seducir con comida a alguien de una clase superior a la suya. Don Esteban es un estudiante hambriento que acaba de regalar una cesta de comida a tres damas. Ellas están conscientes de la situación precaria del pretendiente y deciden reírse de él entreteniéndole para que pierda de vista al esportillero que lleva las viandas y piense que se va perder la comilona. El estudiante va teniendo encuentros inoportunos que le alejan poco a poco del esportillero. Finalmente, don Esteban llega a donde están las damas quienes, tras haberse ya reído a sus anchas, están dispuestas a compartir con él la merienda, pero el pobre hambriento ya ha tenido suficiente y se lleva el cesto. La frustración de la merienda común es señal de que no se ha producido la seducción.

Además de usarse como moneda para asegurar relaciones amorosas, la comida también podía convertirse en pago de otros servicios. En el *Entremés de doña Esquina*, la protagonista tiene varios amantes, uno de ellos un ricachón al que tiene poco aprecio porque “el rato que le veo, veo al diablo / porque es tosco y trae siempre zapatones” (695). Doña Esquina, claramente una prostituta, está dispuesta a sacarle todo lo posible haciéndole creer que él es el único hombre en su vida. Para evitar que sus vecinas la traicionen y descubran el engaño, doña Esquina asegura su fidelidad con pingües presentes: una perdiz, chocolate y un lomo. Un día, Doña Esquina sale de casa para visitar a sus tres “amigos” y deja a sus vecinas encargadas de disuadir al hombre rico de que ella ha ido en su busca porque está celosa tras que estuvo con otra dama. El hombre llega al vecindario cargado de presentes para su querida doña Esquina, lo que, según el esportillero, resulta prueba irrefutable del amor del caballero: “Vusté está enamorado / pues trae el esportillero tan cargado” (698). Las vecinas, al ver que el galán viene tan

bien aprovisionado, se olvidan de su lealtad y comienzan a insultar a doña Esquina hablando de los muchos amantes que tiene. Cuando doña Esquina regresa, convence al hombre de que todo ha sido una mentira de las vecinas, a quienes consigue acallar con un soborno, una vez más, en forma de alimentos.

Y antes que habléis más palabra,  
toma tú esta polla y tú  
de conserva aquesta caja;  
tú, ese pernil de tocino. (702)

El emplear la comida como moneda de seducción contribuye a caracterizar a los personajes del teatro breve como pobres. Los galanes de la comedia no suelen hacer regalos a sus amadas y, si los hacen, el valor monetario de éstos es irrelevante y nunca influye en las decisiones de la doncellas. Pero entre los personajes de los géneros breves, el amor no se basa en ideales de nobleza y virtud, sino en lo material. Las distintas actitudes hacia la comida refuerzan la imagen de sólida estratificación social que tanto preocupa al teatro barroco. Los personajes nobles de la comedia actúan de acuerdo a sentimientos puros y elevados: amor, honor, valor, pureza; mientras que los personajes bajos se dejan llevar por realidades más mundanas: sexo, dinero, vino, comida, dormir. Se dibujan así seres que son “naturalmente” distintos, lo que racionaliza su separación en la sociedad. La visión aristocrática de una sociedad en la que a cada cual le correspondía un lugar se apoyaba en la creencia de que había diferencias “naturales” y “científicas” que probaban que los hombres *eran* físicamente y moralmente distintos. Puesto que la constitución del individuo dependía de su clase, los aparatos digestivos eran también distintos y necesariamente requería alimentos diferentes. Desde la antigüedad los médicos habían aconsejado que cada uno comiera de acuerdo a su calidad, pues se consideraba que ni los estómagos delicados de las clases altas podían digerir comidas pesadas, ni las tripas de los campesinos, más curtidas, alcanzaban a aprovecharse de los alimentos más finos. De este modo se daba una base científica a los privilegios alimenticios.

Un análisis de la comida en el teatro del XVII no estaría completo sin la mención del vino. La profusa aparición del vino en la literatura no es casual, sino que refleja en parte las costumbres de la época. Los personajes del teatro breve, al igual que los graciosos de la comedia, beben mucho vino. La cerveza había sido introducida por Carlos V pero rechazada durante mucho tiempo por extranjera. El agua, bien escaso en Madrid, escenario privilegiado del teatro breve, era poco apreciada debido a la dificultad de mantenerla en buen estado y a que podía transmitir enfermedades; de ahí que aparezca repetidamente ridiculizada en la literatura burlesca. En toda Europa, el alcohol era considerado parte básica de la dieta y aportaba una parte considerable de las calorías diarias, incluso para los niños. Según Montanari:



El consumo de bebidas alcohólicas (vino o cerveza, según las regiones) alcanzaba en el pasado unos niveles sumamente elevados. Por supuesto, no hay forma de hacer un promedio que sea válido para todas las épocas, regiones, clases sociales, sexos y edades. Pero difícilmente los cálculos de los investigadores bajan de un litro diario de vino per cápita, y muchas veces llegan a dos, tres y hasta cuatro litros, tal como se ha comprobado para distintos lugares y grupos sociales, urbanos y rurales, a partir de los siglos XII-XIV (pero ciertos documentos anteriores al año 1000 permiten hacer razonables ilaciones que llevan a unos resultados parecidos). Más alto aún era el consumo de cerveza. En Suecia, durante el siglo XVI, se consumía una cantidad 40 veces superior a la actual. las familias inglesas del siglo XVII bebían unos tres litros diarios por cabeza (incluyendo a los niños en el cálculo). (121)

Como indica el comienzo del *Entremés de la bota*, la comida no se entendía sin el vino.

DOÑA ESTEFANIA Botín, dinos, ¿qué haremos?  
 ¡Que por no tener vino malogremos  
 la merienda que nos ha enviado  
 don Silvestre!  
 BOTIN Él es un menguado  
 pues se pone a enviar merienda o cena  
 sin Membrilla, Montilla ni Lucena. (679)

No es este momento ni lugar de tratar sobre los tipos de vinos de la época, pero basten las citadas líneas como ejemplo de la variedad de caldos que a menudo se nombran en el teatro. El vino, además de puro, se tomaba rebajado con agua (para reducir el alcohol) o mezclado con especias (para disimular el sabor de los peores vinos). Los precios fluctuaban dependiendo de la calidad del caldo y existían leyes que perseguían la adulteración del género.

La ingesta de alcohol podía dar lugar en los géneros breves a cómicas situaciones protagonizadas por borrachos. Otra de las gracietas más comunes era la igualación de la devoción a un santo con el fervor por un vino que lleve el nombre del santo. Ejemplo de esto se encuentra en el *Entremés de la bota*: “Devotas, celebrad a San Martín, / pues lo que viene de este santo puro / hace milagros” (679). De entre los muchos “milagros” que se adjudican al vino destaca el de calmar los dolores, particularmente los derivados de la menstruación. No se trata esto de una simple broma teatral, sino que el vino era comúnmente utilizado para desinfectar o como analgésico. Botín, uno de los personajes del *Entremés de la bota*, cuenta esta historia:

Iba una mujer con grande llanto  
 de un dolor en el vientre, y a este santo  
 celebrándolo estaba un devoto  
 de estos que en los trasiegos tienen voto.  
 Y viendo que el dolor se le aumentaba  
 a la mujer del aire que llevaba,  
 dijo: Hermana, si quiere su remedio,  
 prepárese el estómago por medio  
 de este santo licor, porque imagino  
 que el remedio es probado por de vino.  
 Y mirándose buena en tal derrota  
 juró de San Martín ser devota. (680)

Botín está dispuesto a encontrar vino como sea para poder acompañar la merienda. Sale a la calle disfrazado de mujer enferma y, apostado a la entrada de una taberna, va pidiendo a los que pasan que le traigan un poco de vino para recuperarse; vino que, en lugar de beber, va acumulando en una bota. Un portugués y un castellano sospechan que han sido engañados y siguen a Botín hasta su casa, donde él, para salir del enredo, engrandece aún más la farsa y pretende estar dando a luz. El castellano se ofrece a ayudar en el parto y, al apretar el vientre de “la embarazada,” hace salir disparado el vino de la bota. La obra termina felizmente con una canción en que se nombran de nuevo varios vinos.

Gracioso ha estado Botín  
 con el manto y las enaguas,  
 puesta la bota en el pecho  
 y pariendo en Rivadavia.  
 Bostezando entró Membrillas  
 con abortos de Solana,  
 y la comadre Lucena  
 le dio con Montilla y Cabra. (690)

El teatro breve es un género desenfadado en que predomina el humor sobre la crítica. En las tablas se escenificaban muchas de las lacras de la época (matrimonios desiguales, hambre, delincuencia, corrupción, abuso de poder, desigualdad, infidelidad, ignorancia), pero siempre desde un punto de vista amable. En lo referente a la comida, las obras presentaban también algunas de las preocupaciones de los contemporáneos (especulación, adulteración, hambre), aunque de modo burlesco. Más que una crítica social, encontramos que los personajes (y la audiencia) se reían de sus propios males. No hay una propuesta de cambio, sino una invitación a ver el mundo desde una perspectiva festiva y carnavalesca. El teatro permitía la evasión de la penuria diaria, o bien mediante

viajes a mundos de utópica abundancia o bien aceptando lo que de cómico y grotesco tenía la existencia de los más desfavorecidos. El teatro suponía una ilusión que en ningún momento revertía ni atacaba los usos y abusos del momento. Como hemos visto, la comida y las actitudes hacia la comida definían el estatus “natural” de cada individuo.

Born and raised in Spain, Professor **Tania de Miguel Magro** obtained a Licenciatura in Hispanic Philology from Universidad Complutense de Madrid and also studied at Queen’s University Belfast (UK). She graduated in 2005 with a Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures from SUNY Stony Brook. She is currently an Assistant Professor of Spanish at West Virginia University. She previously taught at Sonoma State University. Her main field of research is Golden Age Theater, with special emphasis in Agustín Moreto. She is currently working on a book about food in Early Modern Peninsular Literature.

#### OBRAS CITADAS

- Albala, Ken. *Food in Early Modern Europe*. Westport: Greenwood P, 2003. Print.
- Díaz, Lorenzo. *La cocina del barroco. La gastronomía del Siglo de Oro en Lope, Cervantes y Quevedo*. Madrid: Alianza, 2003. Print.
- . *La cocina del Quijote*. Madrid: Alianza, 2005. Print.
- Eslava Galán, Juan. *Tumboallas y hambrientos*. Barcelona: Plaza Janés, 1998. Print.
- Kessler, Brad. “One Reader's Digest: Toward a Gastronomic Theory of Literature.” *The Kenyon Review* 27.2 (Spring 2005): 148-65. Print.
- Montanari, Massimo. *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona: Crítica, 1993. Print.
- Moreto, Agustín. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. II. Kassel: Reichenberger, 2003. Print.
- Palma, Pina. “Not Just Who They Were but What They Ate; Food and Courtly Ideals in *Don Quixote*.” *Don Quixote: The First 400 Years*. Ed. Zenia Sacks DaSilva. Lima: UNMSM, 2009. 59-70.