

Francisco de Quevedo, autor de entremeses y bailes dramáticos. Una concepción de la dramaturgia breve.

Autor:

López D'Amato, Silvia

Tutor:

Calvo, Florencia

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras Clásicas.

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras**

**Francisco de Quevedo, autor de entremeses y bailes dramáticos. Una concepción de la
dramaturgia breve**

Tesis de Doctorado en Letras

Directora: Dra. Florencia Calvo
Consejera: Dra. Florencia Calvo

Doctoranda: Silvia López D'Amato

Año 2021

*Para Roberto y Nélida, mis
queridos padres.*

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de años de trabajo en los que recibí el apoyo y el estímulo de muchas personas con las que estoy en deuda y a las que necesito transmitir mi profundo agradecimiento.

A la Dra. Florencia Calvo, directora y consejera de esta tesis, por la dedicación con la que ha guiado cada etapa, por sus lecturas exhaustivas, por su admirable capacidad de encauzar y enriquecer mis ideas cada vez que se bifurcaban por caminos poco conducentes.

A la Dra. Melchora Romanos por sus afables consejos y sus certeras sugerencias cuando decidí emprender este recorrido.

A mis compañeros de los proyectos de investigación UBACyT, dirigidos por la Dra. Calvo, de los que tanto aprendí en los encuentros de los viernes, en el Instituto de Filología. Mi especial agradecimiento a Eleonora Gonano por su generosidad, en el sentido más abarcador del término y a Josefina Pagnotta por arroparme con su calidez cada vez que lo necesitaba.

A Gabriel por su apoyo incondicional y por todo...

A Leandro y a Camila, mis hijos, por su paciente compañía y su amorosa comprensión que me impulsaban a avanzar.

A Amanda, mi hermana, por ser el mejor refugio cuando libro mis propias batallas.

A Mariela, por nuestras charlas literarias y de las otras, por nuestros viajes sin importar adonde, por las infinitas experiencias compartidas.

Y a todos aquellos que tanto me han escuchado hablar de Quevedo.

Índice

Capítulo I Preliminares

| | |
|--|----|
| 1.1. La elección del tema | 7 |
| 1.2. Fundamentación | 10 |
| 1.3. Metodología | 11 |
| 1.4. Estructura de la tesis | 13 |
| 1.5. Estado de la cuestión | 15 |
| 1.5.1. Las piezas breves y su operatividad en el fenómeno teatral áureo | 15 |
| 1.5.2. La sátira en las piezas breves | 22 |
| 1.5.3. Transtextualidad y transducción literaria como herramientas metodológicas | 27 |
| 1.6. Apéndice | 29 |

Capítulo II La dramaturgia breve en el espectáculo teatral de la primera mitad del siglo XVII

| | |
|---|----|
| 2.1. El espectáculo teatral en contexto: política, sociedad y moralidad pública | 32 |
| 2.1.1. Cambios de régimen, renovación de costumbres. Quevedo, testigo y protagonista | 37 |
| 2.1.2. El espectáculo teatral y sus circunstancias socio-culturales. Entremeses y bailes dramáticos, partícipes imprescindibles | 45 |
| 2.1.3. La incidencia de las piezas breves (entremeses y bailes dramáticos) en el debate sobre la licitud del teatro | 50 |
| 2.2. Preceptiva de la obra dramática corta | 56 |
| 2.3. Delimitación genérica | 59 |
| 2.3.1. En torno al entremés | 60 |
| 2.3.2. En torno al baile dramático | 70 |
| 2.4. Préstamos intergenéricos | 76 |
| 2.4.1. La novela picaresca y la matriz celestinesca en el entremés | 76 |
| 2.4.2. Entremeses, bailes y danzas: rupturas y continuidades | 79 |
| 2.5. Marcas de evolución genérica | 83 |
| 2.5.1. Acerca de la trayectoria entremesil | 83 |
| 2.5.2. Acerca de la trayectoria del baile dramático | 88 |
| 2.6. Multiplicidad y complementariedad de sistemas sígnicos en las piezas dramáticas breves | 91 |
| 2.6.1. Procedimientos del discurso verbal y dispositivos no verbales | 93 |

| | |
|--|----|
| 2.7. Del “espectador selecto” al “público popular”: juntos pero no mezclados.... | 96 |
|--|----|

Capítulo III

Quevedo autor de entremeses y bailes dramáticos

| | |
|--|-----|
| 3.1. ¿Quevedo dramaturgo o autor de piezas dramáticas breves? | 101 |
| 3.2. Una aproximación a los procedimientos compositivos | 109 |
| 3.3. Quevedo autor de entremeses | 114 |
| 3.3.1. Funcionalidad de las fórmulas de desenlace | 120 |
| 3.3.1.1. Entremeses con fórmula de desenlace sin baile | 123 |
| 3.3.1.2. Entremeses con fórmula de desenlace con baile sugerido | 125 |
| 3.3.1.3. Entremeses con fórmula de desenlace con baile explícito | 133 |
| 3.4. Quevedo autor de bailes dramáticos | 140 |
| 3.4.1. Bailes que refieren al universo marginal | 143 |
| 3.4.2. Bailes que incluyen alusiones metateatrales | 145 |

Capítulo IV

La sátira áurea. Quevedo y la sátira en las piezas breves

| | |
|---|-----|
| 4.1. Sobre el concepto de sátira | 149 |
| 4.1.1. Perspectivas críticas en torno a la sátira | 151 |
| 4.1.2. La sátira en las piezas breves | 157 |
| 4.2. La comicidad satírica..... | 159 |
| 4.2.1. Mecanismos de la risa y sus funciones dramáticas | 159 |
| 4.2.2. Los mecanismos de la risa en las piezas breves | 162 |
| 4.3. La risa en las piezas breves de Quevedo | 167 |

Capítulo V

Funcionalidad de los elementos satíricos en entremeses y bailes quevedianos. Agudeza verbal y dispositivos semióticos

| | |
|--|-----|
| 5.1. Introducción | 175 |
| 5.2. Configuraciones del universo marginal. Agudeza verbal y dispositivos semióticos | 178 |
| 5.2.1. Los espacios ficcionales | 178 |
| 5.2.1.1. La corte madrileña | 180 |
| 5.2.1.2. Más allá de la Corte | 185 |

| | |
|---|-----|
| 5.3. El ambiente representado: prácticas habituales, modas y costumbres | 189 |
| 5.3.1. La apariencia exterior: belleza, lozanía y doncellez fingidas | 191 |
| 5.3.2. La esgrima: una práctica cortesana devaluada | 205 |
| 5.3.3. Los vínculos interpersonales: venalidad y oportunismo | 209 |
| 5.3.3.1.El reverso del amor cortés | 213 |
| 5.3.3.2. El contrato matrimonial | 216 |
| 5.4. Configuración de tipos y figuras masculinas que habitan el universo marginal. Agudeza verbal y dispositivos semióticos | 222 |
| 5.4.1. De incautos pretendientes | 225 |
| 5.4.2. De “esposos permisivos” y malmaridados | 230 |
| 5.4.3. De rufianes y bailes personificados | 235 |

Capítulo VI

Quevedo y la comicidad escénica en sus piezas breves

| | |
|--|-----|
| 6.1. Introducción | 246 |
| 6.2. Configuración de tipos y figuras a través de dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena | 248 |
| 6.2.1. La comunicación no verbal: caracterización fónica | 249 |
| 6.2.2. Los movimientos coreográficos | 257 |
| 6.2.3. El vestuario: apariencia estética y visualización grotesca | 267 |
| 6.3. Teatralización de la convención escénica | 278 |
| 6.3.1. Formas de intercambio: monólogo y aparte | 280 |
| 6.3.2. Ruptura de la ilusión escénica | 281 |
| 6.3.3. Referencias y autorreferencias | 282 |
| 6.4. Últimas consideraciones | 288 |

Bibliografía

| | |
|---|-----|
| 1. Piezas breves analizadas..... | 290 |
| 2. Ediciones..... | 290 |
| 3. Teoría Literaria e Historia de la literatura..... | 291 |
| 4. Teatro y Preceptiva del Siglo de Oro | 295 |
| 5. Estudios generales acerca de la sátira áurea | 298 |
| 6. Sobre Quevedo y su obra | 300 |

Apéndice

| | |
|---------------------------------|-----|
| Quevedo autor de comedias | 306 |
|---------------------------------|-----|

Capítulo I Preliminares

1.1. La elección del tema

La elección del tema de esta investigación es el resultado de un largo proceso iniciado, hace algunos años, en los seminarios de teatro áureo de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Fue en ese estadio de mi formación cuando decidí centrar mi dedicación en la dramaturgia breve de Francisco de Quevedo. La riqueza de las obras y mi interés por uno de los géneros menos explorado por la crítica me animaron a seleccionar un grupo de entremeses como objeto de estudio de mi Tesis de Maestría, dirigida por la Dra. Melchora Romanos. En ese trabajo, “Desfiguración de la alcahueta celestinesca en cinco entremeses de Francisco de Quevedo, inéditos hasta 1965”, (López D’Amato, 2013^a), el tema gira en torno a la figura de la alcahueta, a sus configuraciones y desfiguraciones, a sus rupturas y continuidades en ese conjunto de obras halladas y publicadas por Eugenio Asensio.

El recorrido teórico-crítico y la metodología empleados en esa investigación proyectaron distintas dimensiones del tema que fueron desarrolladas en comunicaciones presentadas en congresos y en artículos publicados en volúmenes colectivos (López D’Amato, 2017, 2016^a, 2016b, 2013b, 2012); esas contribuciones fortalecieron la idea de extender los límites de aquel primer trabajo hacia los bailes dramáticos en la búsqueda de coordenadas que demostraran si esos subgéneros –entremeses y bailes- podían ser estudiados como un sistema dramático integral en el que las obras se vuelven interdependientes a través de redes relacionales, de mecanismos transtextuales que las complementan y resignifican.

En la creencia de que esa sistematización era la más eficaz no solo a la hora de interpretar cada obra en particular sino para la organización de ese sistema dramático que me proponía configurar comencé a buscar fundamentos capaces de justificar si esa podría ser la concepción dramática de Quevedo. Es importante aclarar que las jácaras y las letrillas integran el proyecto dramático de nuestro autor pero ellas no formarán parte de esta investigación aunque, tal vez, sean el tema de futuros trabajos.

Poner en práctica mi hipótesis suponía un proceso simultáneo de lecturas, una lectura abierta a los cruces y encrucijadas que los textos proponían; las obras mismas señalaban las derivas y las intersecciones que, al entrar en diálogo, adquirirían nuevos significados como si la escritura, también, hubiese sido pensada en función de una totalidad, aunque muy alejada de mecanismos tautológicos y de taxonomías cristalizadas.

A medida que se fortalecía la elección del tema, se complejizaba su formulación. Si bien los procedimientos transtextuales constituyen una estrategia fundamental en el teatro áureo, ellos se expresan en una amplia variedad de formas y alcances (imitación, reescritura, autorreescritura, intertextualidad) estrechamente relacionados pero situados en distintos niveles de textualidad; procedimientos en los que debía profundizar porque mis objetivos no buscaban detectar la fuente o el hipotexto sino estudiar las incidencias y las implicaciones que esas transformaciones representaban en un nuevo contexto y cómo operaban al ser puestas en una estructura mayor que las aglutinaba.

Como la detección de las relaciones transtextuales es un proceso subjetivo que parte de los conocimientos que poseen los receptores (lectores o espectadores) me propuse seguir líneas de análisis que contribuyeran a determinar cuáles eran los criterios que resultaban más provechosos para demostrar una hipótesis que fue perfilándose al ritmo de avances y retrocesos, de discusiones y replanteos.

Creí imprescindible ahondar en las matrices genéricas mediante las cuales se estructuran los entremeses y bailes dramáticos, rotulados como “piezas menores” y relegados a la sombra de la comedia en tanto “obras intermedias”; mi intención era analizarlas a la luz de sus características intrínsecas y en atención al lugar fundamental que ocupaban en el fenómeno teatral áureo, en especial en el primer tercio del siglo XVII.

Asimismo, me interesaba indagar acerca de la escasa relevancia que la crítica le asigna a la figura de Quevedo autor de piezas breves y, por transitividad, a sus obras dramáticas.

El relevamiento bibliográfico me proveyó de una serie de herramientas que fueron delineando la metodología de trabajo y, a la vez, corroboró la escasez de estudios dedicados a los bailes dramáticos. Entre aquellos materiales hubo algunos que significaron aportes sustanciales para entender el papel que jugaban las piezas breves en la estructura

del fenómeno teatral en un contexto político-social-cultural que tenía a Quevedo como testigo y protagonista.

Guiada por ese objetivo dominante, analicé los dieciséis entremeses y los once bailes quevedianos a fin de estudiar las alteraciones y las constantes del material argumental, las variaciones estilísticas y retóricas en el uso del lenguaje conceptista y de la agudeza verbal, la funcionalidad de los procedimientos satíricos. Esa lectura exhaustiva distinguió las variables que se vinculaban con mayor frecuencia y determinó los entrecruzamientos que posibilitaban establecer las relaciones transtextuales que me proponía demostrar. El modo de organizar el material argumental y la funcionalidad de los dispositivos semióticos verbales y no verbales de la puesta en escena, permitieron interpretar, *prima facie*, que la intencionalidad dramática priorizaba la representación de un ideario que, con matices y gradaciones, discurría por el conjunto de las obras formando un entretejido de temas, tópicos, motivos y *figuras* que construían un sistema articulado pero para nada homogéneo.

Si bien una característica marcada de las obras intermedias consiste en entretener y hacer reír, en las piezas estudiadas se percibe que ese rasgo aparece atravesado por un fuerte posicionamiento autoral ante las convenciones sociales de una nueva realidad extraliteraria; no obstante, el análisis demostraba que esas piezas breves trasuntan un Quevedo menos sarcástico que en otros géneros satíricos de su autoría.

El recorrido trazado me indujo a pensar en una concepción dramática, que mantiene cierta fidelidad a la preceptiva pero que opta por privilegiar la configuración del sistema de *dramatis personae* y la funcionalidad de determinadas *figuras* para convertirlas en vehículos ideológicos disfrazados de comicidad. De este presupuesto se desprendieron dos conjeturas: por un lado, la representación de un Quevedo hábil conocedor de las leyes de la dramaturgia breve al que poco le interesaba consagrarse como dramaturgo (la no publicación de gran parte las piezas breves hasta la edición póstuma de González de Salas, en 1648, *El Parnaso Español*; la coincidencia entre la datación de las piezas breves y las fechas de producción y publicación de las obras llamadas “serias” y las críticas del propio Quevedo a los dramaturgos fueron algunas de las razones que fundamentaron esa idea); y por otro lado, la intención de dejar su impronta modificando la tradición del género breve (originalidad del tratamiento argumental, el desfile de tipos y *figuras* con propósito satírico

y la evolución del entremés hacia el baile, de hecho la gran mayoría de sus entremeses concluye en secuencias de bailes sugeridos o explícitos).

El paso siguiente consistió en determinar el marco teórico-crítico, detallado en las páginas siguientes, que sostuviera el análisis textual y sobre el que se apoyaran las relaciones transtextuales que me proponía estudiar. Fueron de mucha utilidad los trabajos sobre reescritura e intertextualidad así como los lineamientos de la teoría de la transducción literaria en tanto instrumentos que permitieron establecer las líneas de filiación así como las zonas de ruptura; la combinación de esos principios teóricos facilitó la puesta en diálogo de las obras y enriqueció los análisis existentes al proporcionar una perspectiva de conjunto que excedía los aspectos constitutivos de cada subgénero y dejaba al descubierto las variables capaces de configurar la noción de sistema dramático que intentaba demostrar.

Por lo expuesto, la elección del tema fue un proceso que me obligó, más de una vez, a evaluar la conveniencia o la desventaja que suponía asumir un trabajo de tal envergadura; paradójicamente, esas mismas contradicciones fueron las que me alentaron a tomar el desafío de contribuir, mínimamente, al estudio de una zona poco fecunda pero no menos significativa del proyecto literario de Francisco de Quevedo.

1.2. Fundamentación

Independientemente de los motivos señalados en las líneas precedentes, existen diferentes razones que justifican el tema de esta investigación. Entendemos como determinante la escasa atención crítica hacia esas obras cortas que alcanzaron un innegable éxito en los tablados de las primeras décadas del seiscientos y que, generalmente, fueron estudiadas como un conjunto indiscriminado e impreciso cuya categorización, “teatro menor”, deja traslucir un matiz, lo menos, reduccionista.

La escasa bibliografía sobre las piezas breves, en general y la falta de una mirada sistémica dedicada al análisis de la repercusión que ejercieron esos géneros en el fenómeno teatral áureo, constituyen una de las principales razones que impulsaron esta investigación.

El apartado correspondiente al estado de la cuestión dará cuenta de que los estudios sobre la producción teatral de Quevedo carecen de una perspectiva integradora capaz de reconstruir los vínculos relacionales que permitan pensar en un sistema de piezas breves. Como se ha dicho, este trabajo se centró en las relaciones transtextuales que entablan entremeses y bailes pero esas líneas de filiación quedan abiertas a la posibilidad de incorporar otros tipos genéricos como jácaras y letrillas.

Estoy convencida de que problematizar estas cuestiones otorga validez al tema elegido y converge en la consecución del objetivo de ahondar en la figura autoral de un personaje tan controvertido como Quevedo, en una producción poco frecuentada por la crítica, en un contexto atravesado por cambios políticos e innovaciones culturales que suscitaban fuertes posicionamientos ideológicos de nuestro autor.

Detenernos en la relación entre el contexto y la creación ficcional hizo más inteligible el mundo representado, propició una interpretación más acabada de la ideología que subyace en la estructura profunda de las obras y ayudó a dimensionar el caudal representativo de los elementos extraescénicos portadores de significados.

Los pocos trabajos dedicados al teatro de Quevedo han privilegiado la perspectiva lingüística y la funcionalidad satírica de las *figuras* en detrimento de los signos propiamente escénicos. Nuestro estudio, como explicaremos en las líneas que continúan, exploró otras dimensiones propiamente teatrales y observó de qué manera operan los signos no verbales de la puesta en escena al servicio de la ideología que se quiere representar en el tablado.

Entiendo que estas razones justifican la relevancia del tema elegido y que su análisis contribuirá a los estudios sobre la producción dramática de Quevedo, que como señala la crítica, constituye “un asunto relativamente espinoso”. (Francisco Sáez Raposo, 2013: 179)

1.3. Metodología

A lo largo de los años que demandó llegar a la selección del tema y delimitar los ejes a estudiar, fueron varias y diversas las actividades que diseñaron la metodología de trabajo empleada en esta investigación.

Dado que nuestros objetivos giran en torno a la reconstrucción de una concepción dramática que opera en estrecha relación con los esquemas altamente codificados del hecho teatral del primer tercio del siglo XVII, comenzamos por estudiar el lugar que ocupaban los entremeses y bailes en el fenómeno espectacular no solo en función de su pertenencia a un espectáculo integral sino en relación con los mecanismos de retroalimentación entre la comedia y esas formas dramáticas breves que lo conformaban, en el contexto político-social-cultural de la época.

Atendiendo a esas especificidades, privilegamos el análisis inmanente de las obras a efectos de relevar los procedimientos dramáticos que resultaran más idóneos para construir herramientas que hicieran viable el estudio que nos proponíamos. En esa primera lectura, seleccionamos una serie de variables dramáticas, relativamente frecuentes, que posibilitaron enmarcar las peculiaridades del *corpus* seleccionado: materia argumental, configuración de los tipos y *figuras*, construcción de fórmulas satíricas productoras de la comicidad, vinculación de sentidos ideológicos. Durante toda la investigación recurrimos a esas coordenadas para organizar el entramado textual que exigía la demostración de nuestras hipótesis; ellas propiciaron acercamientos no solo de tipo estructural sino, fundamentalmente, la reconstrucción de una serie de resignificaciones, motivadas por criterios ideológicos, puestas a jugar en el conjunto de las obras estudiadas.

Dos razones podrían explicar las estrategias metodológicas seleccionadas: la primera tiene que ver con demostrar la trascendencia del género breve debida a sus rasgos intrínsecos y a su operatividad en el fenómeno teatral del período que nos ocupa; la segunda, con comprobar la funcionalidad de un sistema dramático configurado a través de distintos niveles de transtextualidad.

En síntesis, la metodología empleada privilegia la lectura desde y hacia las mismas obras y procura, a partir de ese anclaje textual, construir el andamiaje más idóneo para estudiar las variables subgenéricas y poder relacionarlas. Seguir esa estrategia implicó un análisis exhaustivo que, por momentos, puede resultar excesivamente descriptivo pero ello se justifica en la intención de atender a todas, o a casi todas, las señales que los textos ofrecían para llevar a delante esta investigación.

1.4. Estructura de la tesis

Presentado el tema y las estrategias metodológicas para su estudio, es necesario explicar el modo en que se estructura la investigación. Los capítulos centrales están organizados en torno a la figura de Quevedo como autor de entremeses y bailes para desde ahí intentar configurar su modo de concebir la dramaturgia breve.

En primer lugar, creímos necesario reconstruir, aunque de manera incompleta, el marco contextual que nos aproximaba al papel que jugó el género breve en el fenómeno dramático del seiscientos; una época en la que se imbrican y yuxtaponen cambios de régimen, renovación de costumbres y circunstancias socio-culturales que cuestionan la licitud del teatro. El análisis situacional intentó, dentro de lo posible, alejarse de cuestiones deterministas que condicionaran nuestro estudio sobre el autor y su proyecto dramático.

Creímos pertinente interpelar determinadas convenciones dramáticas para establecer los rasgos que distinguen y que, a la vez, retroalimentan a los géneros constitutivos del espectáculo teatral. Las líneas de análisis seleccionadas privilegiaron las preceptivas y las formulaciones teórico-críticas más consensuadas respecto de las delimitaciones genéricas, de las características compositivas, de las marcas de evolución de la trayectoria entremesil y de la autonomía de los bailes literarios.

El relevamiento bibliográfico allanó el camino para delinear el perfil de Quevedo autor de entremeses y bailes dramáticos. Para llevar a cabo el estudio que nos proponíamos resultó imprescindible, como ya se ha dicho, detenernos en el análisis inmanente de las obras constitutivas del *corpus*; esta estrategia resultó una herramienta eficaz para detectar rasgos genéricos avalados por la tradición literaria y hallar innovaciones a nivel de la estructura dramática, de la funcionalidad de los tipos y *figuras* y de la resemantización de los vectores satíricos.

Cabe aclarar que gran parte de los trabajos analizados abordan el estudio de las piezas breves de Quevedo desde, fundamentalmente, los procedimientos satíricos y sus modos de expresión; no obstante, entendemos que la exclusividad de esa perspectiva interfiere en las posibilidades de ahondar en otros aspectos de la producción dramática de nuestro autor sobre los que nos propusimos indagar.

En este estadio del desarrollo de la investigación, nos enfocamos en la selección de líneas de filiación que nos permitieran demostrar las correspondencias, trasvases y relaciones intergenéricas que abonaban la idea de una escritura en sistema. El tratamiento de tópicos recurrentes (como la visión degradada del matrimonio, el arte de la sonsaca y los estragos que deja el paso del tiempo) y la configuración de tipos y *figuras* a través de dispositivos no verbales de la puesta en escena (características fónicas, los movimientos coreográficos, el vestuario, la teatralización de convenciones escénicas) fueron las directrices que guiaron nuestro trabajo.

La puesta en diálogo de esos elementos demostró que entre entremeses y bailes dramáticos operan diferentes niveles de transducción literaria no solo por la reiteración del material argumental o por la recurrencia de determinados procedimientos formales, semánticos o pragmáticos en la configuración de los estereotipos escénicos sino por la intervención de un Quevedo autor-mediador que potencia los sentidos ideológicos, que re-crea significados manipulando formas y significantes, que produce extrañamiento, que obliga al receptor a desautomatizar su horizonte de expectativas para poder decodificar el mensaje.

Llegada esta instancia del trabajo, nos dedicamos al relevamiento de los procedimientos satíricos que expresan la ideología autoral respecto de la materia dramatizada. Fue necesario un rastreo detallado de las fórmulas retóricas que integran el inventario de la agudeza verbal, de la parodia idiomática y del conceptismo quevediano para ver de qué manera incidían los vectores satíricos en la estructura dramática de cada subgénero, cómo se integraban en determinadas temáticas argumentales (configuración de inframundo, hábitos y conductas sociales, vínculos interpersonales) y cómo operaban en la configuración de los personajes y *figuras* involucrados en las obras (incautos pretendientes, esposos permisivos y malmaridados, rufianes y bailes personificados).

El modo de organizar esta investigación se fundamentó en la búsqueda de coordenadas que permitieran lecturas individuales pero, sobre todo, integradoras basadas en rasgos más o menos comunes que legitimaran una interpretación sistemática de las obras. Procuramos en todo momento no someter las estrategias de estudio a valoraciones preconcebidas respecto de una figura tan controvertida como la de

Quevedo ni a automatizaciones metodológicas ya probadas, aunque fue insoslayable atender a las prevenciones críticas con las que esta investigación está en deuda.

Por último, creemos imprescindible presentar un estado de la cuestión que considere no toda la bibliografía relevada sino aquellos trabajos que influyeron significativamente en los aspectos estudiados.

1.5. Estado de la cuestión

Los aportes teórico-críticos más significativos fueron organizados en torno a tres ejes fundamentales: 1) las piezas breves y su operatividad en el fenómeno teatral áureo; 2) la sátira en las piezas breves y 3) transtextualidad y transducción literaria como herramientas metodológicas.

1.5.1. Las piezas breves y su operatividad en el fenómeno teatral áureo

Durante mucho tiempo, el análisis filológico y la crítica teatral áurea se centraron en la Comedia o en el auto sacramental, relegando a un lugar secundario el papel protagónico que las piezas breves ocupaban dentro del fenómeno espectacular áureo. No obstante, en las últimas décadas, esa tendencia amplió sus márgenes gracias a las aportaciones tanto de grupos de investigación interdisciplinaria (como el Grupo de Investigación Siglo de Oro, de la Universidad de Navarra, dirigido por Ignacio Arellano, por citar solo un ejemplo) como de investigadores individuales y de aquellos estudiosos que seleccionaron aspectos de estas temáticas para la elaboración de sus tesis doctorales; entre ellas, se destacan las de Gaspar Merino Quijano (1981), María José Hernández Fernández (2009), María José Muñoz Martínez (2010), Javier Palacio Ortiz (2015) quienes postularon nuevas perspectivas de análisis en relación no solo con las piezas breves menos frecuentadas por la crítica –como el baile literario– sino también sobre la producción dramática de Quevedo en particular; aunque debemos reconocer que aún la bibliografía específica sobre esos géneros dramáticos sigue siendo escasa.

Considero que la trazabilidad de la evolución de los estudios sobre las obras intermedias parte de la obra fundacional de Emilio Cotarelo, de 1911, *La Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, en la que se propone editar una suerte de “vulgata” de la dramaturgia breve. Años más tarde, en 1955, Guido Mancini, publica *Gli “entremeses” nell’arte di Quevedo*, el estudio destaca que la originalidad de Quevedo, autor teatral, no radica solo en el género entremesil sino que se extiende hacia otras manifestaciones de la dramaturgia breve. Mancini propone un relevamiento de las contribuciones al género propuestas por Lope de Vega, Cervantes y Quiñones de Benavente para luego analizar cada uno de los entremeses atribuidos a Quevedo por Astrana Marín (1932)¹; el trabajo demuestra cómo las piezas cortas expresan en clave satírico-burlesca una misma ideología que atraviesa tanto la obra festiva como la llamada producción seria de nuestro autor y sostiene, además, que ese tipo de obras no oficiaba solo de paréntesis cómico, de mera interrupción a la comedia con la cual se representaban sino que sus aportaciones ideológicas eran altamente significativas ya que en ellas subyacía el pensamiento y la vida del español del Siglo de Oro tratados con cierta laxitud espiritual y que lejos de quebrar la atmósfera barroca, la profundizaban y la completaban (Guido Mancini, 1955: 64-65).

En su reseña al estudio de Mancini, Hannah Bergman (1957) considera que si Quevedo inserta conceptos elevados de manera inversa, en “espejo convexo”, dentro de un género esencialmente popular es por el desdén con que veía el humanismo puramente laico. Bergman afirma que Quevedo se ve impelido a tomar en cuenta los motivos didácticos presentes en casi todos los autores realistas de la época; no obstante, estima que, aunque parezca paradójico, la dramaturgia breve es didáctica dado que representa una realidad deformada en la que se mezclan máculas morales y conductas esquivas que invitan a la reflexión.

En 1971, Eugenio Asencio publica una obra reveladora del género entremesil, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*. En ella, el investigador

1 Respecto de las atribuciones, Mancini acepta el criterio de Astrana Marín; incluye en su estudio todas las piezas que figuran en esa edición y omite las que Astrana rechaza.

desautomatiza la ecuación: teatro breve igual teatro menor y le asigna a Quevedo un lugar honorable entre los entremesistas consagrados debido a sus innovaciones respecto del enfoque del hombre, a las transformaciones de los tipos y *figuras* que desfilan en escena y a la agudeza verbal que aporta al género su marca distintiva.

Uno de los trabajos más exhaustivos sobre el baile literario corresponde, como se ha citado, a la tesis doctoral de Gaspar Merino Quijano (1981), *Los bailes dramáticos del Siglo XVII*, dedicada a los aspectos estructurales, a los componentes estéticos y a las técnicas coreográficas características de estas piezas intermedias. La investigación hace especial hincapié en la funcionalidad del componente musical, subordinado a los demás elementos constitutivos del género y, desde esa variable, establece tres etapas evolutivas del baile dramático: la primera, desde las últimas décadas del siglo XVI a las dos primeras del XVII, en la que se destaca la supremacía de la música y del baile en detrimento del texto cantado o recitado; la segunda, desde 1620 a 1660, en la que predomina la unidad armónica entre los cuatro elementos integrantes de esta forma teatral (recitado, música, canto y danza) y la tercera, que abarca el decenio 1660-1670 es considerada un período de transformación en el que la música y el baile se consolidan como elementos estructurales del género.

A partir de las últimas décadas del siglo pasado, el interés de la crítica sobre el conjunto de géneros que adscriben a la calificación de teatro breve se expresa en trabajos como los de Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, de 1985, donde se propone una serie de estudios destinados al análisis de diversos aspectos característicos de las obras cortas: problemas de denominación, poética de los géneros intermedios, la comicidad y el material risible; temáticas que fueron profundizadas y ampliadas en *Historia del teatro breve en España*, una obra colectiva publicada en 2008, coordinada por el citado investigador que se ocupa tanto de la teoría dramática y de la representación escénica, como de los entremesistas más relevantes y del análisis de sus obras más significativas, desde los Siglos de Oro hasta el siglo XX (destina un capítulo específico a las piezas breves de Quevedo).

Asimismo, resultaron iluminadoras para esta investigación las contribuciones presentadas en las *X Jornadas de teatro clásico de Almagro. El teatro menor del siglo XVII* (1987); los trabajos allí presentados, centrados casi

exclusivamente en torno al entremés, fueron publicados, un año más tarde, bajo el título *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, con la coordinación de Luciano García Lorenzo. Entre las contribuciones más significativas para las temáticas que nos ocupan se destacan las siguientes: Huerta Calvo, en “La poética de los géneros menores”, analiza el carácter marginal del teatro breve en el que la transgresión femenina desempeña un papel determinante y en el que el lenguaje circunstancial reconstruye su representación escénica; “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro”, de María Grazia Profeti, trata acerca de la integración comedia-pieza breve a través de la coexistencia de dos dimensiones articuladas: la comedia en tanto texto dominante y la pieza breve en tanto texto dominado; la investigadora sostiene que la pieza breve tiende a concentrar las significaciones en un proceso comparable a la condensación que propone el tratamiento de los sueños y que el desplazamiento, una de las características esenciales del sueño, se manifiesta en el plano de la expresión cuando, a través de la parodia, el lenguaje de la pieza breve remite al registro verbal de la comedia. Desde un enfoque centrado en el texto espectacular, Evangelina Rodríguez Cuadros, en “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”, estudia la técnica del actor barroco –basada en la sobreactuación– y el problema de la actuación desde la perspectiva entremesil; un tema poco explorado debido a la falta de testimonios directos respecto de la formación actoral y de registros de la pragmática teatral en el siglo XVII. Por último, nos detendremos en el análisis de los mecanismos de la burla que permiten el reconocimiento del componente ideológico en el entremés propuesto por Marc Vitse, en “Burla e ideología en los entremeses”. El hispanista francés sostiene que la burla entremesil no se orienta hacia una “exclusión segregadora sino hacia una inclusión recuperadora” por lo que el binomio burla/ideología deberá estudiarse contemplando ambas coordenadas: los procedimientos expresivos de la ideología y los mecanismos burlescos generadores de la risa para poder significar el impacto cómico en el contexto de producción y recepción que ofrecía la España del siglo XVII.

La trascendencia de los estudios mencionados se vio reflejada en la consolidación de algunas de las matrices de análisis propuestas; en *El entremés: radiografía de un género*, 1997, María José Martínez López examina la organización

textual y la segmentación de la acción entremesil, la composición de los personajes en su doble dimensión, la dramática y la escénica, el espacio escenográfico así como la teatralización de las convenciones escénicas.

Joan Oleza (2002), en “Teatro clásico español: metamorfosis de la historia”, presenta un “balance de lo que ha supuesto el siglo pasado respecto del canon teatral hispano, tanto en la teoría como en la práctica, en la historia como en el presente”; su estudio propone un “replanteamiento que toma como punto de partida una serie de trabajos que, en los años 60, modificaron de forma radical las bases de una historia teatral transmitida sin cambios relevantes desde el Romanticismo hasta la segunda República”. El trabajo enfatiza en las profundas transformaciones respecto de los modos de abordar los estudios teatrales durante las décadas de los setenta y ochenta como resultado de la masiva contribución de investigaciones sobre los muy diversos aspectos de la dramaturgia áurea en concomitancia con el cambio de ciclo histórico que vive España en esos años. Estos cambios en las maneras de repensar la dramaturgia han favorecido el acercamiento al teatro breve en general y a los entremeses y bailes dramáticos, en particular.

Susana Hernández Araico (2004) propone una nueva mirada sobre el teatro breve quevediano; en su artículo, “El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica”; la autora define al género como carnavalesco arguyendo que nuestro autor encuentra la fórmula para burlarse de la hipocresía convencional parodiando las fórmulas canónicas de la comedia –una forma de estrategia contestataria-. Para Hernández Araico, el mérito de Quevedo se expresa en dos dimensiones: por un lado, en una construcción dramática risible que pone de relieve el artificio teatral mismo y por el otro, en la explotación de las temáticas entremesiles centradas en el interés monetario manipulador que predomina en la vida de la corte y pervierte toda relación hombre/mujer (sensualidad femenina ridículamente engañosa e inocencia masculina exageradamente paciente como juego de disfraces risibles que exalta la hipocresía de los valores idealizados en la comedia).

Entre los escasos estudios consagrados a las piezas breves “jocosas” de autoría quevediana se encuentran dos publicaciones de María José Alonso Veloso;

Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo (2005), recorre esos géneros populares para perfilar los rasgos de un autor “comprometido con el panorama literario de su tiempo; de un creador que aprovecha solo de forma parcial la huella de sus antecesores y acaba por desdibujarla cuando explora entre los sólidos cimientos de las convenciones poéticas para socavarlas desde su interior, porque su búsqueda se resuelve siempre con la inmersión de sus textos en un espacio lingüístico nuevo, en unas recreaciones genéricas insólitas, en una redescrición peculiar del mundo que le rodea” (2005: 245). Dos años más tarde, en *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Alonso Veloso analiza la variedad estilística y la originalidad verbal de nuestro autor centradas en los recursos retóricos utilizados con mayor frecuencia -con especial atención en los mecanismos productores de la risa-, en línea con la retórica clásica y las poéticas del Siglo de Oro. En esa perspectiva investigativa, no podemos dejar de mencionar los aportes de Ana María Snell, en “El lenguaje de los bailes en Quevedo” (1994), a cuyas hipótesis recurren los textos de Alonso Veloso.

En su tesis doctoral ya citada, María José Hernández Fernández (2009) recorre los textos dramáticos atribuidos a Quevedo para compilarlos y construir una arqueología de las piezas breves que incluye la única comedia completa, de autoría quevediana, *Cómo ha de ser el privado*, así como otras menos estudiadas por la crítica: *La privanza desleal y voluntad por la fama*, una comedia palatina de enredo, y *El galán fantasma*, diferente a la homónima calderoniana; el análisis de las obras se enmarca en el contexto socio-político-cultural de la época y en relación con el protagonismo que Quevedo ejerció en esas circunstancias. Respeto del análisis textual, la investigadora organiza el *corpus* de acuerdo con las temáticas argumentales, se centra en las características estructurales de cada género y en los dispositivos semióticos -verbales y no verbales- de la representación escénica. El recorrido trazado por la vida y la obra de nuestro autor condujeron a la investigadora a afirmar que “don Francisco, *homme du dieu, homme du diable*, a lo largo de su obra dramática, no ha hecho sino personificar el vicio y la virtud, figuras que escenifican el gran teatro de la conciencia humana”. (2009: 30)

El volumen 17 (2013) de *La Perinola Revista de Investigación quevediana* está dedicado íntegramente a *Quevedo y el teatro*. La publicación se organiza en torno a tres ejes: el primero, se centra en el teatro y en la época de Quevedo; entre los aportes más significativos para esta investigación se encuentra la propuesta de Antonio Sánchez Jiménez, “Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609” que estudia el contexto histórico-ideológico que enmarca la producción dramática y propone nuevos enfoques para el estudio del teatro quevediano; en el segundo, Ignacio Arellano en “Sobre el texto de la comedia *Como ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas” complementa y revisa algunas notas de otros editores de la comedia; en el tercer eje, dedicado al teatro breve: exégesis y definición, Francisco Sáez Raposo, en “Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático”, analiza la relación que mantuvo nuestro autor con el teatro breve de su época, particularmente en su faceta de autor de entremeses y bailes dramáticos.

A pesar de los avances operados en diversas líneas investigativas que toman como objeto de estudio las piezas dramáticas breves, y en particular la producción quevediana, aún quedan otros temas a profundizar como, por ejemplo, el estudio de los sistemas de signos propiamente escénicos, de los aspectos de la posible puesta en escena, de la relevancia de la teatralidad tanto en entremeses como en bailes dramáticos; dimensiones propiamente teatrales que si bien adolecen de la escasez de determinados datos, otros bien pueden reponerse e inferirse desde el propio texto dramático dado que como afirma Ignacio Arellano, en “Medios escénicos en los entremeses de Quevedo” (2016), Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena. Ese será uno de los caminos a transitar en el desarrollo de esta investigación.

Destinamos un párrafo en particular al reducido número de trabajos dedicados al estudio del teatro breve de Quevedo en nuestro país. Celina Sabor de Cortazar, en “Para la revalorización de los entremeses de Quevedo” (1987), recupera a Quevedo entremesista observando el ingenio del autor en la representación de una sociedad degradada a través de dos elementos esenciales del grotresco: la agudeza verbal y la creación caricatural de las figuras. La autora organiza el análisis de los

entremeses quevedianos de acuerdo con tres aspectos: contenidos –temas y *figuras*-, formas –creación idiomática- y técnicas –desrealización y deshumanización-. La investigación de Sabor de Cortazar entabla una relación directa con un trabajo anterior de Melchora Romanos, “Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo” (1982a), en el que la investigadora delimita el contenido semántico del concepto de *figura* siguiendo los lineamientos que utiliza Quevedo en sus obras satíricas; Romanos analiza los vínculos entre la significación del término y su realización, tomando como caso testigo los fingidores de nobleza. En cuanto a los modos de construcción de las *figuras*, la investigadora demuestra que Quevedo utiliza una técnica descriptiva y fragmentada que actúa por acumulación de rasgos yuxtapuestos y formula, además, que la antítesis Apariencia/Realidad es el referente sobre el que se sostiene todo significado.

El relevamiento bibliográfico corrobora que, en los últimos años, se incrementó el número de estudios dedicados a distintos aspectos de los entremeses quevedianos y demuestra, también, que los bailes dramáticos carecen, aún, de ese tratamiento.

Las ediciones críticas de las piezas breves de nuestro autor no han sido las más favorecidas por los editores, entre las publicaciones más relevantes podemos mencionar *Poesía completa de Francisco de Quevedo* editada por José Manuel Blecua (1995) cuyo volumen II está dedicado a poemas satíricos, sátiras personales, jácara y bailes y la edición, en 2011, del *Teatro Completo de Quevedo* de Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, obra que –aunque en ciertos casos duda y cuestiona la autenticidad y exactitud de algunas piezas- ilumina el camino del investigador que intenta recorrer el intricado universo dramático de Francisco de Quevedo.

1.5.2. La sátira en las piezas breves

El segundo de los aspectos a desarrollar en este apartado, está vinculado con las características y funcionalidad de la sátira en tanto esencia del discurso dramático breve y con sus formas de enunciación. Los estudios críticos en torno a la

sátira se orientan, básicamente, en dos sentidos: por un lado, analizan las estructuras formales y semánticas de la sátira en tanto género literario y por el otro, la consideran como una modalidad de la enunciación. Uno de los trabajos fundamentales en el estudio de los mecanismos de la sátira corresponde a Robert Jammes (1967) quien reflexiona sobre las categorías de "burlesco" y "satírico" estableciendo similitudes y diferencias entre los dos conceptos: en el primer caso, ambos elementos comparten la actitud crítica respecto de la realidad social y definen un sistema de valores morales, religiosos y estéticos; en el segundo, distingue las categorías en función de la relación que entablan con los valores que atacan. Desde ese enfoque, Quevedo preferiría la "sátira" a la "burla" al criticar la realidad circundante sin cuestionar el conjunto de valores inherentes.

En su tesis doctoral, *Poesía satírico burlesca de Quevedo* (1984), Ignacio Arellano contextualiza la sátira en la realidad histórico-social de la época, compara la poesía satírica con otras series literarias respecto de la permeabilidad y vigencia de las temáticas abordadas y su concomitancia con otros subgéneros de la dramaturgia breve. Arellano discrepa con Jammes al considerar la dificultad en deslindar taxativamente los conceptos "satírico" y "burlesco" a partir de sólidos posicionamientos teóricos. En línea con estas investigaciones, se suma el aporte de George Peale, en "La sátira y sus principios organizadores" (1973), en el que propone una revisión de dos de las preceptivas dominantes: la *Philosophia antiqua poetica* del Pinciano (1596) y las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (1617); análisis que le permite determinar que en ambos casos se considera a la sátira como una "actitud especial" dirigida hacia las costumbres y vicios sociales a través de procedimientos de "rodeo indirecto"- la máscara satírica es uno de ellos-, una técnica que apela al horizonte de expectativas del receptor para lograr su objetivo.

Desde una perspectiva clásica, otros trabajos fijan sus hipótesis en el análisis de la sátira como género; entre ellos se destacan los aportes de Lía Schwartz (1984, 1997, 2004) referidos a la producción satírica de Quevedo; la investigadora adopta una mirada semiótica desde la cual estudia los textos satíricos en tanto artefactos culturales cuyos referentes están anclados en ideologías extratextuales.

José Antonio Lleras (1998) propone un enfoque más amplio en relación con la postura de Schwartz; para el investigador, si bien en la sátira hay un referente que debe reconocerse partiendo de un trabajo interpretativo, no considera que haya que partir del contexto para interpretar la sátira, sino que el mensaje es lo que crea el contexto. Más allá de las divergencias de enfoques –sátira como género o como modalidad-, Lleras considera que se puede extraer un denominador común: para lograr el efecto satírico se requiere de un receptor (lector/espectador) cuyo horizonte de expectativas no solo comparta las valoraciones de los motivos y tópicos satirizados sino que sea capaz de interpretar los mecanismos propios de la sátira. En palabras de Aurora Egido (1987: 92) “un entramado de analogías y correspondencias subyace bajo los efectos impresionistas de su superficie y de su entendimiento depende también que el lector se mueva y se conmueva”.

Entre otros artículos que fueron de suma importancia para este trabajo destacamos aquellos que estudian la risa satírica y sus procedimientos discursivos. *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (1980) reúne trabajos que expresan diferentes posicionamientos ante la comicidad satírica y los mecanismos productores de la risa. Robert Jammes, en "La risa y su función social en el Siglo de Oro", estudia los efectos de una comicidad que puede resultar subversiva o supeditada a los poderes dominantes. Maria Grazia Profeti, en "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII", explora el vínculo autor-público receptor basado en la identificación mutua puesto que ambos comparten los mismos valores, condenan las mismas conductas, repudian lo considerado amenazante en correspondencia ideológica con los valores de la nobleza: “se trata de una verdadera forma de exorcismo: se ríe de los estratos descalificados (...) Y se puede imaginar que la risa era tanto más fuerte cuanto más lo era el temor de ser asimilado a la casta condenada." (1980: 15). Marc Vitse, en "Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión", analiza los objetos y la intencionalidad de la risa en tanto comicidad que sirve para relajar las férreas convenciones sociales imperantes en la época. Vitse plantea la funcionalidad de la risa satírica desde dos dimensiones: “subversión” e “inversión” a las que si bien les asigna un papel liberador, también les adjudica matices diferenciales:

En todo caso, subversión e inversión desempeñan un papel liberador: la primera quiere, como en el ‘género satírico’, influir sobre la realidad, que tiende a modificar, y se dirige preferentemente contra presiones externas ejercidas por la variable ideología de los grupos dominantes; la segunda afectaría más bien al conjunto de los valores y miembros de la sociedad global, remitiendo a miedos y angustias mucho más profundos y comunes y sólo momentáneamente ocultados. (Marc Vitse, 1980: 217).

Estos lineamientos se vuelven fundamentales para el análisis de la funcionalidad de la sátira en las piezas breves de Quevedo; en ellas el efecto cómico se origina en la exposición caricaturizada de determinados vicios o disvalores cuya intencionalidad discurre en dos sentidos: por un lado, a nivel de la estructura superficial, los visibiliza y los pone a jugar en la dinámica social representada y por el otro, en la estructura subyacente, los ataca y los repudia bajo una máscara hilarante que ameniza el tono condenatorio y que, en última instancia, conlleva un matiz reflexivo y moralizante.

Ignacio Arellano (2006) responde a los posicionamientos de Jammes y de Vitse; en el primer caso, objeta que no se tienen en cuenta las condiciones de enunciación ni el papel del enunciador, es decir, la posición que el enunciador adopta frente a un sistema de valores; respecto de Vitse, observa que rara vez se hallarán esas actitudes (sátira/burla) en formas puras, siendo usual la combinación en grados fluidos de proporciones diferentes. Arellano sostiene, incluso, que definir la sátira por su dimensión ética y la burla por su dimensión estilística pone en juego nociones que pertenecen a distintas esferas y que ambas categorías coexisten y se interfieren en distintos planos de la intención ideológica:

La índole ética que caracteriza a la sátira no prejuzga el sentido de la ideología o los valores defendidos o atacados: tan sátira es el ataque a los valores dominantes como el ataque a los que se consideran vicios contrarios a esos valores. Lo burlesco desde el punto de vista de la ideología (la capacidad subversiva o conservadora) es neutral; puede servir a la sátira y esta a su vez podrá ser subversiva o conservadora. La sátira es un ataque a los vicios o viciosos pero dependerá de la perspectiva del crítico la consideración de lo que es corrupción o vicio. (Ignacio Arellano, 2006: 34).

Celsa García Valdés, en *Francisco de Quevedo. Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)* (1986), expresa su postura en relación con el concepto de sátira desde el cual analiza la obra quevediana:

el cultivo de la sátira en el Barroco se halla íntimamente relacionada con la decadencia social y política que favorece la actitud crítica por parte del escritor (...) No se considera la sátira como uno de los géneros tradicionales, sino una categoría especial de la literatura que participa de los géneros literarios de esta (...) la sátira se caracteriza por la manera de enfocar los asuntos, por su especial actitud hacia la experiencia humana. (Celsa García Valdés, 1986: 32)

Es dable destacar, una vez más, que la bibliografía crítica específica en torno a la sátira en los géneros dramáticos breves –en especial en los bailes dramáticos- no es abundante; existen algunos trabajos como el de Jesús Maestro, “Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo” (2008) que se interesan en el estudio de la materia cómica entremesil:

lo cómico es el efecto risible provocado por la dialéctica —nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe— entre la materialización de los hechos tal como éstos han tenido lugar (*facta consummata*) frente a las convenciones sociales y la materialización de los hechos tal como éstos deberían haber tenido lugar (*facta oportebant*), de acuerdo con las convenciones sociales. (Jesús Maestro, 2008: 81)

Para el investigador, las formas son cómicas –escarnio, parodia, ridículo, caricatura...- porque sus referentes materiales también lo son, es decir, porque lo que provoca la comicidad son los referentes del lenguaje y no el lenguaje *per se*.

Asimismo, consideramos la importancia de un conjunto de trabajos que estudian la dramaturgia breve de Quevedo centrados en el conceptismo como el recurso cardinal de la comicidad satírica. En sus piezas breves, Quevedo construye los mecanismos de la risa a través de una multiplicidad de procedimientos regidos por la acumulación y concentración de significados; sentidos yuxtapuestos y significantes imbricados en complejas fórmulas retóricas son el sello distintivo de su obra.

Solo mencionaremos algunos de los trabajos implicados en nuestra investigación elaborados por Alarcos García (1955), Lázaro Carreter, (1966, 2000), Lía Schwartz (1982, 1984, 1987, 1995), Ignacio Arellano (1984, 2006), Máxime Chevalier (1992) y Antonio Azaustre Galiana (1999) centrados en las variantes

constitutivas de la parodia idiomática y de la agudeza verbal y su funcionalidad como “tácticas legítimas” utilizadas por Quevedo para potenciar su ingenio conceptista.

Este breve recorrido por la bibliografía sobre la sátira y la funcionalidad de sus mecanismos tuvo por finalidad delinear algunos parámetros de trabajo; esas concepciones nos permitieron observar continuidades e innovaciones en el tratamiento satírico que Quevedo pone a jugar en sus entremeses y bailes configurando un entramado no solo de relaciones interoperísticas sino también ideológicas. Para el análisis de esos entrecruzamientos y trasvases, recurrimos a los estudios teórico-críticos que tomaron como estrategia investigativa los mecanismos transtextuales y la transducción literaria.

1.5.3. Transtextualidad y transducción literaria como herramientas metodológicas

Una de las líneas de investigación más desarrollada en las últimas décadas se sostiene en el carácter intertextual de la obra quevediana (Fernández Mosquera, 1994, 1998, 2001; Guillén, 1985; Rey, 2000; Roig Miranda, 1989; Schwartz, 1987, 1994, 2006) para dar cuenta de rasgos comunes que se construyen a partir de sólidas relaciones estructurales, temáticas, recursos retóricos, tópicos y motivos idénticos, o casi; vinculaciones que suponen por un lado, una abundancia de trasvases, interferencias y tensiones intergenéricas y, por el otro, las incertidumbres e indeterminaciones propias de la complejidad de la metodología y del recelo a caer en operaciones disyuntivas o reduccionistas. En ese sentido, María Grazia Profeti advierte que “en ocasiones, (el criterio de intertextualidad) se limita a una operación comparativa y valorativa de las obras puestas en secuencia temporal que tiene por objeto reconocer la adaptación, la alusión o la imitación de la obra-fuente.” (1992: 109).

Las diferentes perspectivas críticas que aplican la intertextualidad como instrumento hermenéutico han permitido, al atravesar la inmanencia, revelar distintos procesos de escritura, observar variaciones respecto de modelos anteriores, hallar

novedosos tratamientos de fuentes y, sobre todo, desplegar el entramado ideológico que las obras conllevan; posicionamientos teórico-críticos que se complementan y se continúan, aún desde distintos enfoques, aportando tipos, grados y matices a los mecanismos de aplicación de esa modalidad de análisis.

En su clásico *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Santiago Fernández Mosquera (2005) propone un relevamiento de la evolución y de los alcances del término *intertextualidad* tomando como base los aportes realizados por Julia Kristeva (1967) – más próximos a los lineamientos de Bajtín y de Barthes- “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad* y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”; Fernández Mosquera recupera una segunda noción conceptual más precisa y específica propuesta por Gerard Genette (1989) que, aunque dista de ser un concepto unívoco permite el reconocimiento de rasgos concomitantes: “defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.

En las piezas breves de Quevedo, la manipulación, en ocasiones sin mayores transformaciones, y la puesta en diálogo de materiales ya empleados en obras pertenecientes a distintos géneros aportan modificaciones significativas tanto temáticas como estilísticas que reflejan rastros de su procedencia, que permiten considerarlas como un conjunto entrelazado que exige un análisis que asocie sin reducir, sin simplificar, sin postular mecanismos estrictos de identificación porque cualquiera sea el punto de conexión (una temática recurrente, un personaje ya codificado, la semejanza de situaciones o las fórmulas lingüísticas) alcanza una repercusión particular en el texto en el que se inserta no solo a nivel estructural o lingüístico sino, también, respecto de la ideología que el autor transmite en ese nuevo contexto.

En el diálogo constante entre los textos y en las relaciones que ellos entablan se enmarcan los lineamientos fundamentales de la teoría de transducción literaria. Raúl Urbina Fonturbel define el concepto de *transducción* como un proceso de producción e interpretación-mediación textual. En el desarrollo de su investigación,

Urbina Fonturbel (2001) propone un recorrido por la evolución de esa noción teórica desde los aportes realizados por Lubomir Dolezel (1986), José María Izquierdo Arroyo (1980), Antonio García Berrio (1977) y Tomás Albaladejo (1998). El investigador basa su trabajo en los lineamientos propuestos por Lubomir Dolezel (1986) quien sostiene que una de las particularidades de los textos literarios radica en que la literatura no es un circuito cerrado sino que los textos pueden entrar en cadenas complejas de transmisión que suponen una “transmisión con transformación”.

Un apartado especial ameritan los aportes realizados por María del Carmen Bobes Naves (1997, 2006) dedicados a la investigación de los procesos de transducción escénica; con el objetivo de plantear su enfoque teórico –muy vinculado a las teorías de Otokar Zic y Jan Mukarovsky-, la autora considera que hacia finales del siglo XX se produce una reacción contra la teoría dramática tradicional que estudia casi exclusivamente el texto verbal, los rasgos genéricos o la trama argumental; Bobes Naves afirma que los nuevos enfoques se centran en los recursos y formas específicas del teatro para analizarlos desde una perspectiva semiótica que renueva los criterios de análisis de la obra dramática.

El relevamiento de los aspectos teóricos enunciados y la bibliografía acerca de los modos interpretativos más consensuados por la crítica nos permitieron ahondar tanto en las relaciones intratextuales como en las correspondencias y discrepancias intergenéricas que las obras intermedias establecen; líneas de filiación que harán viable una aproximación a la concepción dramática de Quevedo no solo como producción literaria sino como instrumento ideológico que trasciende las convenciones genéricas en pos de la representación, hiperbólica y metonímica, de un modo de percibir el mundo y de posicionarse ante él.

1.6. Apéndice

Este trabajo se propuso configurar el ideario dramático de Quevedo privilegiando el estudio de sus entremeses y bailes. No obstante, entendemos pertinente completar el recorrido trazado haciendo referencia a un número muy

reducido de obras que integran la faceta teatral de nuestro autor, en particular, la única comedia completa, *Cómo ha de ser el privado* (1623), que no presenta dudas de atribución.

Si bien la comedia fue editada en cinco oportunidades: por Miguel Artigas, en 1927; por Astrana Marín, en 1932; por Blecua, en 1981; por Luciana Gentilli, en 2004 y por Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, en 2011, solo en los últimos años logró despertar el interés de la crítica respecto de ciertas características formales que exceden el estudio del material argumental (Ignacio Arellano, 2013; Frederick de Armas, 2013; Luciana Gentilli, 2013; Javier Palacio Ortiz, 2015).

Según Jorge Urrutia, en “Quevedo en el teatro político”, nuestro autor escribió algunas comedias más en coautoría:

Por el *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y el Histrionismo en España*, de Casiano Pellicer, conocemos los datos de una representación de corte, en junio de 1631, organizada por el Conde-Duque, en la que se ofreció *Quien más miente medra más*, compuesta por Antonio Hurtado de Mendoza y Francisco de Quevedo. Por último, el índice de Fajardo y el de Durán citaban, y Cayetano de la Barrera lo recoge, la comedia titulada *La privanza desleal y voluntad de la fama*. (Jorge Urrutia, 1982: 175)

Si nos detenemos en las comedias atribuidas a Quevedo, observamos que las dos escritas únicamente por él se centran en el tema de la privanza. Se desconocen las citadas por Pellicer, así como tampoco conocemos el tema de *Quien más miente medra más*; sin embargo, las dos se escriben a petición o, al menos, con el consentimiento del Conde Duque de Olivares. (Celsa García Valdés, 2007: 479).

Cómo ha de ser el privado es una comedia claramente proolivarista en la línea del *El chitón de las tarabillas*; escrita en clave política, la obra deja traslucir un claro mensaje: para llevar a cabo el mejor gobierno se necesita de un buen privado, un valido cuyas virtudes sostengan los principios de la lealtad, el espíritu de sacrificio, el servicio al rey y el estoicismo personal aunque, también, advierte que el privado nunca sustituye al Rey.

El objetivo autoral parecería estar focalizado más en el afán laudatorio hacia el valido que en el tópico de la privanza propiamente dicho. La endeblez de la

trama argumental, exceso de alabanzas y ausencia de intriga, se debe a la intención autoral de ajustar su ideal político a los principios constructivos de la comedia. En palabras de María Grazia Profeti,

(...) es Quevedo mismo quien habla a través de unos portavoces estáticos y sin relieve. Estamos frente no a una pieza teatral, sino a una serie de sentencias morales, cuya tensión no es dramática, sino intelectual: su propia ambigüedad. (María Grazia Profeti, 2010: 149).

Los pocos trabajos críticos que estudian esta comedia problematizan su clasificación genérica que, como trataremos en el apartado correspondiente, se debate entre comedia de privanza y teatro político; cuestiones que abren nuevos interrogantes respecto de la intencionalidad autoral: ¿el trasfondo político que domina la temática argumental alcanza para catalogarla como una comedia de privanza?, ¿la comedia abandona la matriz genérica para dejar paso a un testimonio epocal que atiende a una interpretación ética de la historia?, ¿el valor político y la intencionalidad moralizante de la obra van en desmedro de sus méritos literarios?

Nos propusimos hallar respuestas a esas cuestiones porque creemos que ellas podrán contribuir a la configuración del ideario teatral quevediano desde otra perspectiva; incluir la faceta de Quevedo autor de comedia complementa esa mirada integral que nos permitió estudiar los subgéneros seleccionados en conjunto y alcanzar algunas conjeturas acerca de su concepción dramática.

Capítulo II:

La dramaturgia breve en el espectáculo teatral de la primera mitad del siglo XVII

En España no es el teatro una sencilla manifestación literaria, más o menos copiosa e interesante, sino la síntesis y compendio de la vida mental de todo un pueblo.
(Emilio Cotarelo, 1907:7)

2.1. El espectáculo teatral en contexto: política, sociedad y moralidad pública

Las obras cortas que integran el universo de la dramaturgia breve alcanzaron un innegable éxito en los tablados del siglo XVII; no obstante, la profusa bibliografía teórico-crítica dedicada al estudio del espectáculo teatral áureo dirigió sus investigaciones, básicamente, hacia los géneros dramáticos llamados “mayores”; un calificativo definitivo fundado en mayor extensión temporal, en mayor profundidad argumental, en personajes portadores de una mayor densidad escénica, en los grandes beneficios económicos devengados y en encumbrar en podios más altos a sus creadores.

La referencia a un “teatro mayor” supone, implícitamente, la existencia de otras formas dramáticas, de otros modelos de representación escénica que exceden esa categoría superior pero que se rebelan a formar parte de un conjunto indiscriminado e impreciso aglutinado bajo el rótulo de “teatro menor” y que se resiste a una calificación que deja traslucir un matiz, lo menos, reduccionista si se toman, comparativamente, las variables empleadas para definir las formas dramáticas canónicas pero en absoluto exiguo respecto de sus propios rasgos constitutivos; características que adquieren identidad en cada tipo dramático breve y que plantean problematizaciones particulares. De hecho, los estudios críticos demostraron, desde diferentes perspectivas, un renovado interés por esas obras de corta duración al abrir líneas de investigación basadas en enfoques pluridimensionales.

Luciano García Lorenzo justifica la adopción del término “teatro breve” (no “menor”) para designar a las obras que no forman parte del estrato dramático superior; terminología que adoptaremos en el desarrollo de este trabajo.

Evidentemente, la calidad no tiene que ser proporcional a la cantidad (el calificativo “menor” también se utiliza en poesía pero, curiosamente, no se dice “poesía menor” a

la que está compuesta con versos de ocho o menos sílabas, sino que el término se refiere directamente al verso para indicar su extensión sin que se den con ello referencias cualitativas). Me inclino, pues, por el calificativo de «teatro breve» para agrupar a las obras que ahora merecen nuestra atención (...). (Luciano García Lorenzo, 1995: 211)

Hasta hace pocas décadas, las investigaciones acerca del teatro breve encontraron origen y proyección en la insoslayable *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVII a mediados del XVIII* de Emilio Cotarelo, de 1911. Después de varias décadas, en 1971, Eugenio Asensio publica su *Itinerario del entremés. De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* en el que desarrolla un estudio minucioso y profundo sobre, entre otras características, la conformación de las piezas breves en tanto resultado de trasvases y rupturas respecto de otros géneros colindantes y en el que, además, publica cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo. Joan Oleza (2002: 133) considera de vital importancia el aporte de Asensio a los estudios sobre una de las formas más significativas del universo dramático breve:

Otro libro que produjo una profunda sacudida en el panorama teatral fue el de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés* (1965), porque con su revalorización de un género considerado menor por la historiografía convencional² evidenciaba a los ojos de los estudiosos "la otra cara" del teatro clásico, la dimensión olvidada de un espectáculo más complejo del que se podía vislumbrar a partir de los textos de los dramas canónicos, y sin la cual todo esfuerzo de interpretación resulta inevitablemente parcial, pero también porque a través del género entremesil era capaz de articular la evolución histórica —con mutaciones precisamente aprehendidas— que codujo desde Lope de Rueda —y, retrospectivamente, desde los orígenes del género— hasta Quiñones de Benavente. (Joan Oleza, 2002: 133)

Estudios más recientes (Martínez López, 1977; Merino Quijano, 1981; Alonso Veloso, 2005 y 2007, Hernández Fernández, 2009; Sáez Raposo, 2013) han orientado el paradigma de la investigación hacia el análisis del acontecimiento teatral desde diferentes supuestos teórico-metodológicos que, en palabras de Joan Oleza (2002: 149), contemplan “la dimensión social (política, económica, religiosa, cultural) de los acontecimientos teatrales, literaria (que asume como referencia los textos a través de los que se ha transmitido la actividad teatral, en su dimensión literaria y no exclusivamente documental)

²El mejor precedente, la *Colección de entremeses, loas, bailes y jácaras*, (1911), compilada por E. Cotarelo quedaba muy lejos ya y tenía un carácter más documental que de estudio histórico”.

y teatral (que aprehende los textos en sus posibilidades escénicas (...)); enfoques que, con matices diferenciados conciben la idea de estudiar el fenómeno teatral como un espectáculo integral en el que las obras cortas ejercían un papel cardinal no solo a nivel de la organización del ordenamiento escénico sino también en las relaciones que establecían esas piezas breves al interior del espectáculo y con el contexto de recepción; perspectivas que dan cuenta de los cambios sociales y de las fuerzas históricas que impulsaron la evolución del género dramático breve.

Margarete Newells (1974: 154) considera que “el Barroco es una actitud ante la vida que se expresa con una estructura o moldes clásicos a los que se les han roto las proporciones equilibradas y serenas para hallar más plasticidad y dinamismo”, una estética que busca nuevas fórmulas para manifestar la inestabilidad y la extravagancia, para captar los cambios operados en la realidad circundante a través de la artificiosidad y la complejidad expresivas; rupturas que se manifiestan claramente en las obras breves por medio de los temas planteados, de la psicología de los personajes, de los tipos esquemáticos que diseñan cuadros de costumbres o representan conflictos humanos en situaciones concretas, de una comicidad de llegada directa al público y motivada por objetivos excluyentes: entretener, divertir y deleitar.

Atento al conjunto de circunstancias epocales, los alcances del fenómeno teatral barroco no se circunscribían solo a la representación escénica, más o menos exitosa, de determinado tipo de obras sino a una compleja combinación de factores y sucesos que caracterizaban la relevancia de un espectáculo tan heterogéneo como singular, en un contexto no menos problemático. Un período, el siglo XVII español, signado por el pesimismo individual y por un sentimiento de amenaza e inequidad en la vida social, por una profunda crisis en su proceso de integración, por un sentimiento de angustia e incertidumbre que redundaba en una conciencia de irreparable decadencia; síntomas y diagnósticos que se transducen en las producciones literarias más significativas del período y que dan origen y sentido a la llamada Cultura del Barroco.

Si bien para José Antonio Maravall (1972: 21) no puede tomarse la literatura barroca como espejo de la sociedad, ella se presenta como un producto estético fuertemente condicionado por su base social que se erige como manifestación de una gran campaña de propaganda destinada a difundir y fortalecer una sociedad nueva en su controvertido juego

de intereses y valores, como reverberación de los hombres y de la mirada del mundo que ella conlleva. Desde esas concepciones, la configuración del fenómeno barroco constituiría, en palabras de María Agustina Saracino (2015: 102) “un complejo monárquico señorial que habría puesto en funcionamiento un aparato de aculturación de masas, del cual el teatro público áureo sería una de sus manifestaciones más acabadas”³.

En diálogo con el modelo maravalliano, Fernando R. de la Flor considera que:

(desde esa perspectiva) se construía el canon objetivador de la visión de una Cultura como expresión de los ideales de clase. Cultura concebida por Maravall como un sistema retórico-expresivo, capaz en buena medida de inmovilizar y reducir a las masas en la recepción de un mensaje conservador que desviara la atención de las crisis y de las transformaciones, y que al hacerlo, se había mostrado extremadamente eficaz en desactivar los movimientos de rebeldía y progreso, los cuales precisamente van a caracterizar el paso a “la fase barroca” de la Edad Moderna. (Fernando R. de la Flor, 2002: 16)

Para de la Flor, la singularidad de la cultura barroca hispana radica en lo que Maravall niega: en la capacidad manifiesta de un sistema expresivo que arremete contra cualquier fin establecido, en su habilidad para deconstruir y pervertir aquello que podemos pensar como intereses de clase. A ese modelo, de la Flor (2002: 20) le agrega otra característica: “el escepticismo radical y el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debería decir se extraviaron) una buena parte de nuestros productores simbólicos”.

Desde un enfoque más general, Francisco Ruiz Ramón cuestiona la concepción cristalizada que define a la cultura barroca como dogmática y acrítica:

Quisiera invitar una vez más a rechazar aquella modalidad de lectura –textual/escénica– en donde se repiten todavía, con nuevas variaciones, todos o alguno de los estereotipos estéticos e ideológicos, ya felizmente en crisis, que subrayan el carácter exclusivamente conservador, al servicio de los dogmas emitidos desde el poder, de los textos teatrales del XVII. (Francisco Ruiz Ramón, 1997: 10-11)

³“definición de masas, que para Maravall se distingue por el consumo de productos culturales comercializables que no serían sino vulgarizaciones de aquellos propios de las capas altas urbanas, nobles y burguesas. El concepto que introduce aquí Maravall es el de *kitsh*: ‘una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado’”. (María Agustina Saracino, 2015: 102)

En relación con la génesis de la llamada literatura de masas –en términos de Maravall-, Pablo Jauralde Pou (1995: 351) considera que el fenómeno teatral barroco obedece a tres factores determinantes “desarrollo imparable de la masa urbana, incremento del ocio y del capital (...), utilización cada vez más consciente del espacio público”; pilares fundamentales que generan por un lado, una mayor demanda en la producción dramática y por el otro, profundizan el poder de control y propaganda gubernamental de lo que dan cuenta las premáticas y ordenanzas que regulaban la actividad teatral.

Al mismo tiempo que esto ocurre, el juego de cultura y contracultura, o de cultura oficial y asimilada frente a otros espacios y actividades, cobra extraordinaria rigidez a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en el que los procedimientos de exclusión y marginalidad se endurecen y radicalizan, creando por el contrario una cultura de autoafirmación y defensa, pero también tensiones de todo tipo. (Pablo Jauralde Pou, 1995: 352)

En un trabajo posterior, Jauralde Pou (2007: 16) se posiciona desde un enfoque más cercano a las circunstancias de recepción al considerar que la estética barroca pierde la mirada única sobre el objeto estético porque amplía su potencial de significados por querencia artística, y al mismo tiempo, por la cualidad interpretadora de los lectores; en ambos casos, se está destruyendo el sentido recto, único, dominador, dogmático y se está recreando el sentido artístico con las mismas cualidades ideológicas que se presumen en una sociedad cambiante, cada vez menos segura de sus viejas creencias.

En ese contexto de producción y recepción, nuestro autor construyó su propio carácter dramático; “lo que Quevedo necesitaba para la pintura de sus contemporáneos no era la materia bruta de Teofrasto, sino un estilo de proyectar al hombre urbano sobre el telón de la sátira y el cuadro costumbrista” (Eugenio Asensio, 1971: 183); en ese sentido, su mirada del mundo se expresará a través del desbordamiento expresivo, del artificio conceptista que hará estallar la relación significado/significante, independientemente del género del que se trate “denunciar y predicar son dos de sus deportes favoritos”, afirmaba Raimundo Lida (1958: 108). La obra quevediana lleva grabadas las características de su autor, “universal e imperecedera. En ella podremos encontrar desde el chiste más procaz hasta el pensamiento más profundo, el grito de dolor más extremado a la imagen colorista más audaz” (José María Pozuelo Yvancos, 2002: XXXIV).

Si se analizara la relación de nuestro autor con el poder político y la funcionalidad de su obra desde la perspectiva maravalliana (que considera a la cultura del Barroco –y en especial al teatro- como una máquina al servicio de la monarquía de turno) Quevedo quedaría catalogado como un poeta reaccionario, revolucionario o subversivo sin ningún otro matiz. Ignacio Arellano (2017) relativiza esa hipótesis *-in medio virtus-* al considerar que si bien Quevedo en muchas de sus obras defiende el sistema del que, en varios períodos de su vida, forma parte no debe confundirse la defensa general con el conformismo servil o la ausencia de complejidad. La *Política de Dios* es un ejemplo: lo “subversivo” podría ser, precisamente, recordar los valores proclamados; *Cómo ha de ser el privado*, en tanto comedia en clave política, reflexiona sobre el modo de gobernar: para ejercer mejor el poder se necesita de un privado cuyas virtudes destaquen la lealtad, el espíritu de sacrificio y el estoicismo personal.

En el universo de las obras intermedias del seiscientos, surge la estampa de un Quevedo autor de piezas dramáticas breves que pone a rodar el desenfreno verbal, la comicidad hilarante, los juicios exentos de toda moderación y tolerancia al servicio de lo que quiere ostentar en escena sin la preocupación ni el objetivo de aplicar a las convenciones requeridas para posicionarse como autor dramático.

Si bien nuestro autor alcanzó gloria y reconocimiento como poeta, novelista y autor satírico, sus compromisos políticos y sus cercanías con el poder, con frecuencia, obstaculizaron su creación literaria y su producción filológica. Vida y obra, palabra y acción, política y literatura están, en Quevedo, estrechamente imbricadas por lo que el análisis de sus textos exige, inexorablemente, acercarse a esas realidades concomitantes.

2.1.1. Cambios de régimen, renovación de costumbres. Quevedo, testigo y protagonista

La vida y la obra de Quevedo discurrieron por caminos estrechamente vinculados a las monarquías de turno; testigo y protagonista de los reinados de Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), nuestro autor atravesó momentos de esplendor pero también otros menos favorables; cercanías y distancias respecto del epicentro del poder que variarán de acuerdo con los intereses que las impulsan.

En 1580, año en el que nació Quevedo, Felipe II ordena el cierre de los corrales madrileños de comedias debido al duelo por la muerte de la reina Ana, cuarta esposa del monarca, fallecida poco tiempo después de dar a luz a la Infanta María. La corona estaba de luto y el teatro, también. Si bien diversas investigaciones han demostrado la reticencia de Felipe II hacia las representaciones del teatro comercial⁴, Carmen Sanz Ayán (1999: 49) afirma que “(...) a pesar de esta supuesta aversión, fue durante su reinado cuando cuajaron las formas de expresión escénica y literaria que dieron lugar a la Comedia barroca y al fenómeno de profesionalización y de negocio empresarial que la hizo posible”; Madrid, Sevilla y Valencia se constituyen en importantes centros teatrales y se afianzan determinados géneros dramáticos: el auto sacramental, impulsado por la importancia que la Contrarreforma da al misterio eucarístico, madura bajo el reinado de ese monarca; los pasos, como piezas cómicas breves, adquieren en manos de Lope de Rueda la autonomía que conduciría al nacimiento del entremés barroco. Procesos que Quevedo sigue muy de cerca porque “conoció los engranajes de la máquina del Estado y formó parte de la urdimbre de relaciones familiares y amistosas que se tejían en torno a su elite” (Pablo Jauralde Pou, 1999: 65).

Sería aventurado determinar los motivos que impulsaron a nuestro autor a incursionar en el ambiente teatral; no obstante, algunos aspectos de su biografía permitirían observar conexiones entre su formación intelectual, sus conductas juveniles y su afición por el teatro.

Gracias a la preocupación familiar por proporcionarle una formación intelectual sólida, Quevedo estudió con los jesuitas en el Colegio Imperial de Madrid. La educación jesuítica incluía la difusión de un teatro de impronta clásica y de apostolado concebido como un género idóneo para plasmar ejemplos morales. Los autores de este tipo de obras, generalmente, desarrollaron una escritura pragmática que no buscaba la aceptación popular aunque dentro de la estructura de representación de la comedia jesuítica se intercalaban otras piezas breves y jocosas –antecedentes de las jácaras, loas, entremeses y bailes- que contaban con acompañamiento de canto y música, características propias del teatro profano. Esta concepción teatral fue resistida por algunos jesuitas por considerarla más prosaica que

4 Felipe II secundaba la Admonición del Padre Rivadeneyra, que en su *Tratado de la Tribulación* de 1589 atacaba el desarrollo del teatro comercial.

religiosa y sirvió para fortalecer las controversias acerca de la licitud moral de teatro (tema que se desarrollará más adelante).

Tal vez esa haya sido una de las primeras aproximaciones de Don Francisco al ámbito teatral; no obstante, María José Hernández Fernández aduce otros motivos de carácter más mundano:

Por aquel entonces, (Quevedo) se enreda en algunas malandanzas con el Duque de Osuna, que vive unos amoríos ilícitos con la hija de Salcedo, un autor de comedias. El teatro aparece en la vida de Quevedo como envidia perniciosa. (...) Las aventuras juveniles de Don Francisco con el Duque de Osuna terminan en algún duelo que probablemente les impulsó a huir a Sevilla. Este viaje puede explicar las múltiples alusiones al hampa sevillana en algunas de sus obras –*El Buscón*, las *Capitulaciones de la vida de la corte*- y desde luego en sus bailes y entremeses. (María José Hernández Fernández, 2009: 140)

Poco antes de su muerte, Felipe II ordena suspender las representaciones palatinas a raíz de la muerte de su hija Catalina, Duquesa de Saboya. El teatro vuelve a caer en desgracia al compás del duelo real y de la preocupación por establecer mecanismos de control del espectáculo y de la profesión; un período de suspensión y de reanudación cuyos momentos decisivos se consolidan al promulgarse *La Real provisión del 2 de Mayo, prohibiendo la representación de comedias (1598)* que caduca con la publicación de la *Licencia para representar (1599)*; el restablecimiento de las representaciones despertó una fuerte polémica entre la valoración artística y la licitud moral del espectáculo teatral e instala una lucha de poder entre enemigos y partidarios del teatro que, como se analizará en el apartado siguiente, se mantendrá con mayor o menor tensión hasta bien entrado el siglo XVII.

El cambio de monarquía cambió, también, la dinámica teatral; el ascenso al trono de Felipe III disminuyó la censura real sobre los espectáculos cortesanos y públicos. Con la asunción del nuevo rey se inicia el régimen de los validos que lleva al poder a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, quien se muestra proclive a la fastuosidad, el ceremonial y la frivolidad. Bajo la tutela del Duque de Lerma, el teatro recupera el espacio perdido no solo en celebraciones especiales sino también en las representaciones particulares de la Corona. Los acontecimientos político-culturales no pasaron inadvertidos para nuestro autor por lo que la obra quevediana difícilmente puede desligarse de su contexto; en *Vida de la corte y oficios entretenidos de ella (1599)*,

Quevedo diseña, a través de una crítica contundente y cargada de ironía, un cuadro de personajes y costumbres que refleja el *status quo* imperante hacia finales del XVI. Así lo expresa el mismo Quevedo en la dedicatoria de ese “tratadillo” - no quiere llamarla “obra”-: “La mucha experiencia que tengo de las cosas de la corte, aunque en el discurso de juveniles años, me alienta a dar a entender lo que en ello he conocido”. En el mismo texto, Quevedo aprovecha la oportunidad para expresar sus intenciones: “Yo, pues, no pretendo ganar nombre de autor ni enriquecerme con mis borriones” y manifestar sus reparos hacia “aquellos que escriben a bulto y manchan el papel a tienta”.⁵ El “tratadillo” expone un desfile de Figuras Artificiales y Flores de Corte que recrea el elenco de la vida cortesana y sirve, además, como precedente de aquellos personajes y figuran protagonistas de los primeros entremeses en prosa: *Bárbara* (primera y segunda parte), *Diego Moreno* y la *Vieja Muñatonos*.

La relación personal de Quevedo con el poder político se refleja en su producción literaria:

Sus primeros poemas circunstanciales están dedicados al Duque de Lerma y a su protectora, doña Catalina de la Cerda, que fallece en junio de 1603. Sus primeros juguetes buscan el apoyo de los grandes mecenas del momento. Ello explicaría que tanto el *Sueño del Juicio*, que circuló manuscrito antes de 1605, disponga de testimonios manuscritos dedicados, indistintamente al Duque de Lerma y al Conde de Lemos. (Pablo Jauralde Pou, 1999: 134)

El reinado de Felipe III está signado por acontecimientos políticos –atribuidos al Duque de Lerma- que provocan innegables cambios en la vida social y cultural de la época; entre los más relevantes se puede considerar el traslado de la corte a Valladolid (entre el 11 de enero de 1601 y el 4 de marzo de 1606, a la ciudad castellana se le otorgó la condición de capital política del Imperio).

En 1606, Quevedo, también, vuelve a su Madrid natal en busca de éxito y fortuna. Serán años de una activa vida cortesana y una prolífica producción literaria: escribe *El Buscón* -que se publicará por primera vez en Zaragoza, en 1626-, el primero de los *Sueños* –que no se imprimirá hasta 1627-, el del *Juicio Final* que dedica al Duque de

⁵ Luis Astrana Marín, 1945. *Don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 46-54.

Lemos; en 1607, *El alguacil endemoniado* y en 1608, *El sueño del infierno*. En 1609, *la Premática de las cotorreras y España defendida y los tiempos de ahora*, que dedica a Felipe III.

Una obra tan variada durante un mismo período es signo en Quevedo de crisis, ante la que suele reaccionar con la agresión y la introversión, descaramiento y sumisión: dos actitudes constantes y típicas que nos ofrecen sus obras, como reacciones contradictorias de sus propias contradicciones históricas. (Pablo Jauralde Pou, 1987: 19)

Asimismo, Jauralde Pou inscribe en esos años el primer momento de la producción entremesil quevediana:

El conjunto de los 15 entremeses –y en todo lo que sigue hay mucho de suposición- se puede enraizar en dos momentos, esencialmente: entre 1606 y 1613 un grupo de ellos, probablemente algunos de los que están en prosa y muestran una cierta cercanía de tema y estilo con el *Buscón* y los primeros *Sueños*. Otro grupo –esencialmente los que están en verso- redactados y probablemente representados en el período que va de 1623 a 1627, 1628. En ambos casos se trata de los períodos cortesanos más claros de Quevedo integrado en el mundo de la urbe y de la Corte, ejerciendo como bufón sarcástico (...)” (Pablo Jauralde Pou, 1998:490)

Durante la segunda década del siglo XVII, nuestro autor destina gran parte de su tiempo a la política; fue nombrado secretario del Duque de Osuna, Virrey de los reinos de Nápoles y Sicilia a quien no solo le dedica, en 1612, *El mundo por de dentro* sino , además, acompaña a Italia donde vivirá entre 1613 y 1618.

Los signos de aquella elite dominante alegre, frívola y corrupta llegan a los distintos estratos sociales provocando inquietud en las fuerzas moralizadoras que intentan controlar las costumbres por medio de premáticas y regulaciones de todo tipo. *Las Primeras Ordenanzas de Teatros de 1608* y el *Reglamento de teatros de 1615* constituyen hitos reguladores de la gestión económica y de la representación del espectáculo teatral; reglamentaciones que serán analizadas en el apartado siguiente.

¿Ante ese contexto, cómo se posiciona Quevedo en tanto autor de piezas dramáticas breves? Pablo Jauralde Pou propone algunas hipótesis al respecto:

Lo que define al género es el convertir ese peculiar modo de vida –desarraigo, picardía, delincuencia- en motivo artístico, en hacerlo desde una perspectiva burlesca y en utilizar un lenguaje apropiado o interno, no el de exponerlo doctrinalmente o moralmente desde afuera, por ejemplo desde la perspectiva de un licenciado en

Teología, o de un filólogo, o de un burócrata palaciego. El tema lo suministraba la realidad urbana, sin duda alguna. La perspectiva burlesca, renunciando a la exposición moral o didáctica, posibilita varias interpretaciones, es decir, produce la ambigüedad artística. (Pablo Jauralde Pou, 1998: 267)

Asimismo, Eugenio Asensio ubica, en las primeras décadas del XVII, el período que Quevedo le dedica a sus producciones entremesiles.

Trataremos de situar, dentro de amplios márgenes de posibilidad, los entremeses de Quevedo en la cronología, apoyándonos no sólo en las alusiones internas, como lo hace Astrana, sino en los datos conocidos sobre los actores que los representaron y que a veces figuran consignados al margen o en el elenco de personajes. Un manuscrito de Évora, que luego describiré⁶, encierra siete entremeses de Don Francisco rotundamente atribuidos en letrones por el coetáneo copista: dos ya conocidos; *La venta y los enfadosos* (...) Tres de los nuevos, a saber, *Bárbara*, *Diego Moreno*, *La Vieja Muñatonas*, están escritos en prosa, siendo por consiguiente anteriores a 1618-1620. Los dos restantes en verso, es decir, *La destreza* y *La polilla de Madrid*, fueron compuestos hacia 1624. (Eugenio Asensio, 1971: 198)

Respecto de los bailes dramáticos quevedianos, María José Alonso Veloso (2005:220) sostiene que no figuran en ninguno de los manuscritos más tempranos que han transmitido la obra de nuestro escritor y afirma que “los bailes se concentran en testimonios difundidos hacia la mitad del XVII y tuvieron que ser escritos después de las jácaras, al incluir algunas referencias explícitas que atestiguan el éxito de las mismas”.

En ese contexto en el que la sociedad tolera “una especie de vacaciones morales”, en términos de Eugenio Asensio (1971: 162), Quevedo opera como un intérprete-mediador; sus entremeses y bailes se convierten en objetos semióticos fértiles capaces de recrear lo dado y de hiperbolizar hasta lo grotesco el contenido y el estilo de la comedia; “el entremés le venía al pelo, puesto que su esencia estribaba en esa aparición rápida de un puñado de figuras, colocadas en una posición dramática que no hay que crear

6 El texto del *Entremés primero de Bárbara* se encuentra en el ms. de la Biblioteca Provincial de Évora, signatura Cod. XIV/1-3, páginas 816-859 y *Segunda parte del entremés de Bárbara*, en páginas 860-894.

El texto del Entremés de *Diego Moreno*, *Parte primera* se conserva en el ms. de la Biblioteca Provincial de Évora, signatura Cod. CXIV/1-3, páginas 745-782 y *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, se ubica bajo la misma signatura, en páginas 782-815.

El texto del *Entremés de la Vieja Muñatonas* se incluye en el mismo ms. de la Biblioteca Provincial de Évora signatura Cod. CXIV/1-3, páginas 991-1018.

El texto del *Entremés de la destreza* se encuentra en el ms. de la Biblioteca Provincial de Évora, Cod. XIV/1-3, páginas 935-952.

El *Entremés de la polilla de Madrid* también se halla en el ms. de la Biblioteca Provincial de Évora, Cod. CXIV/1-3, páginas 953-987.

ni mantener, ni siquiera justificar. Ese era el mundo literario de Quevedo”, afirma Pablo Jauralde Pou (1998: 491)

Iniciado 1619, la relación entre Quevedo y el Duque de Osuna comienza a deteriorarse a tal punto que el madrileño es sustituido en su cargo de secretario por Luis de Córdoba; la caída del privado es inapelable. María José Hernández Fernández resume los acontecimientos:

Quevedo es testigo de la corrupción y de la lucha de poder que hacia finales del reinado de Felipe III mantuvieron Osuna, Lerma⁷ y Uceda.⁸ Las cartas que le envió a su señor fueron más tarde utilizadas en su contra en el proceso que se le abrió al Duque hacia 1621. Quevedo fue desterrado y preso, primero en Uclés y después en la Torre de Juan Abad por haber sido su agente hasta 1619, fecha en que fue destituido. (María José Hernández Fernández, 2009:152)

El 21 de marzo de 1621, fallece Felipe III y siete días después se produce la detención del Duque de Osuna. Tras la muerte del rey, se desarrolla una serie de acontecimientos políticos que Quevedo narra con veracidad de cronista en sus *Grandes anales de quince días*, (1623)⁹.

La entronización de Felipe IV supuso para Quevedo el levantamiento de su castigo, la vuelta a la política y la reanimación de las esperanzas de recuperar espacios perdidos ante el nuevo valimiento de Don Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares, cuya amistad supo granjearse rápidamente. *La Epístola satírica y censoria*, dirigida a su nuevo protector da cuenta de ello así como en la comedia *Cómo ha de ser el privado* que Quevedo escribe, en 1627, “una pieza de propaganda política, que tiene por objeto la exaltación del valido perfecto encarnado por Olivares” (Ignacio Arellano, 2011: 24). En el mismo año se reglamentó la creación del *Índice de libros prohibidos* en el habrían colaborado el Padre Pineda y Pedro Pacheco quienes no mantenían una relación cordial con

7 La carrera de Lerma declina en 1618 debido a su gran impopularidad, a los problemas relacionados con la corrupción y a las disputas familiares para acceder al poder; para evitar condenas judiciales, Lerma obtuvo del papa Paulo V el capelo cardenalicio como cardenal de San Sixto, lo que suponía ser apartado de oficios de palacio. Finalmente, su caída se produjo el 4 de octubre con la exigencia del rey de su retirada forzosa a Lerma.

8 Cristóbal Gómez de Sandoval-Rojas y de la Cerda, I duque de Uceda. Sucedió a su padre, el duque de Lerma como valido de Felipe III aunque tuvo un papel menos determinante que su antecesor.

9 “En *Grandes anales de quince días*, (Quevedo) relata los últimos años del gobierno de Felipe III y los primeros de Felipe IV. En este texto Quevedo ofrece dos conceptos del poder: un ejemplo de lo que no se debe hacer a través de la relación entre Felipe III y el Duque de Lerma y una imagen ideal de una justa colaboración entre rey y valido a través de la relación de Felipe IV con el Duque de Olivares, visto como el modelo del perfecto valido.” (Victoriano Roncero López, 2009: 146)

nuestro autor por lo que Quevedo no podrá evitar ser incluido como autor *damnatus* de segunda clase, categoría que censuraba una parte de su producción literaria. (Pablo Jauralde Pou, 1999: 520-7)

Hacia finales de 1628, Quevedo es autorizado a volver nuevamente a la Corte; la ocasión le sirve para congraciarse con el Conde –Duque (le dedica las *Obras poéticas* de Fray Luis de León), y “para curarse en salud; se autodenuncia. Reniega de las obras impresas sin su previa autorización y modifica el texto del *Discurso de todos los diablos* con la finalidad de protegerse y de limpiar su imagen pública”. (María José Hernández Fernández, 2009: 167).

El clima de época se enrarece paulatinamente; crecen la disconformidad social y las controversias políticas. Se avecinan tiempos difíciles, también, para Quevedo; un período de replanteos y de cambios de rumbo. La relación con Olivares se ve amenazada por severas críticas; la pluma quevediana ya no alcanza para salvar el prestigio de la gestión del valido; incluso, los desaciertos del Conde–Duque en su política diplomática y económica indujeron a Quevedo hacia un marcado antiolivarismo que lo obliga a retirarse, hacia finales de 1633, a su señorío manchego en clara oposición al régimen de Olivares.

Durante este período, Quevedo expresa su desprecio hacia los festejos reales y la frivolidad del teatro; escribe “para ser medicina y no entretenimiento” como lo expresa en la segunda parte de *Política de Dios*; no forma parte del elenco de ingenios creadores de pasatiempos para la monarquía y su entorno. Es la época del *Marco Bruto* y del panfleto político.

El 7 de diciembre de 1639, Quevedo es detenido en casa del Duque de Medinaceli, en Madrid, y es conducido al convento de San Marcos de León. Fue arrestado, por orden de Felipe IV, bajo el cargo de alta traición por ser espía al servicio de Francia, denuncia que nunca se probó. En enero de 1643, Felipe IV ordena la destitución del Conde Duque; en junio del mismo año, nuestro autor obtiene la libertad y abandona San Marcos “sin rencor, sin pretensiones revanchistas, dispuesto quizás a cumplir lo que había aprendido en la calma y en la tribulación, con muestras de una piedad poco común” (Enrique López Castellón, 1986: 15).

Don Francisco de Quevedo y Villegas muere el 8 de septiembre de 1645; al parecer, sus restos fueron enterrados en la bóveda de la capilla de la familia Bustos, en la

iglesia de San Andrés de Villanueva de los Infantes (Pablo Jauralde Pou, 1987: 29) pero aún hoy no se sabe, con certeza, donde descansan. Tampoco se sabe donde descansa una parte importante de su producción; los viajes constantes, los períodos en prisión, la incautación de manuscritos que nunca le fueron devueltos podrían ser solo algunas de las razones que contribuyen a sembrar la incertidumbre respecto de la obra que desconocemos pero, a la vez, el saber que todavía queda mucho pensamiento quevediano por descubrir anima la esperanza de que, algún día, alguien conseguirá reunirlo porque Quevedo “no ha de callar por más que con el dedo silencio avises o amenazas miedo”. (*Epístola satírica y censoria al Conde de Olivares*).

2.1.2. El espectáculo teatral y sus circunstancias socio- culturales. Entremeses y bailes dramáticos, partícipes imprescindibles.

Si se analiza el fenómeno teatral del XVII desde la perspectiva socio-cultural propuesta por José Antonio Maravall (1972), el teatro formaría parte, como un elemento más, del mecanismo de entretenimientos culturales que ofrecía la cultura barroca y cuya funcionalidad quedaría expresada, según Justo Fernández Oblanca, en los siguientes términos:

Quando el absolutismo monárquico del XVII –afirma Maravall– cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve como teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita un grave recelo contra la novedad. Se la excluye de todas aquellas manifestaciones de la vida colectiva que puedan afectar al orden fundamental y se la recluye en aquellas áreas que se juzgan inocuas o, por lo menos, no graves para el orden político. Control riguroso, pues, en cuestiones políticas, religiosas, morales o cualquier otra que pudiera afectar a la estabilidad social del momento, y libertad y sensación de poder elegir o experimentar en arte, en poesía, en teatro, en festejos y espectáculos de todo tipo. (Justo Fernández Oblanca, 1992: 34)

Como justificación de esas implicaciones políticas y sociales, Fernández Oblanca recupera el pensamiento de Antonio Bonnet Correa:

El regocijo popular, la alegría y la risa en común, la locura colectiva fue una válvula de escape que de vez cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio

y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio “bien construido” del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad. La fiesta, con su poder mágico, con su hacer visible “lo real maravilloso” deja en suspenso la monotonía grisácea de la vida cotidiana, creando un espacio y tiempos utópicos, que propiciaba una evasión indispensable para aliviar el peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que la crisis de subsistencia o de pestes eran una constante amenaza que, de vez en cuando, se convertía en realidad. (Antonio Bonnet Correa, 1979: 55)

Estas consideraciones inducirían a interpretar el espectáculo teatral áureo en clave de propaganda a favor del régimen monárquico-nobiliario y en defensa de las virtudes morales que predicaba la ética cristiana situándolo, además, en la tensión entre dos factores determinantes: la prosperidad renacentista y la decadencia económica del XVII. Si se continúa esta hipótesis, se podría colegir que la configuración sociocultural barroca se orienta hacia un proceso de recepción de una cultura renovada y de adaptación a ella de la cual el fenómeno teatral es uno de los mecanismos más productivos.

Para Juan Manuel Rozas (1976: 97) “El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco” que contó, también, con un aditamento insoslayable: fue una actividad que devengaba grandes beneficios económicos no solo a instituciones piadosas sino también a empresarios que vieron en el teatro un negocio lucrativo.

María Agostina Saracino explica la funcionalidad del fenómeno teatral barroco desde la perspectiva de Marc Vitse (1990); características que podrían ligarse a la operatividad de las piezas breves como elementos constitutivos del hecho espectacular:

Vitse se sirve de la distinción entre cultura e ideología propuesta por Althusser, que le permite considerar globalmente al teatro como emergente de la cultura del Antiguo Régimen, y por ende del sistema sociopolítico que la sustenta, al mismo tiempo que encuentra en el estatuto literario del hecho teatral una capacidad de operar ideológicamente en disonancia con los valores dominantes. (María Agostina Saracino, 2015: 101)

Si la comedia omite la crítica porque su objetivo radica en confirmar el sistema de valores socialmente admitidos y sometidos a un marcado carácter conservador que servía para contener y sosegar intenciones renovadoras; las piezas breves discurren por caminos diferentes:

El entremés es la progresiva transformación o reconversión del hombre platónico orientado por la búsqueda y especulación de un mundo construido por ideas inmutables, acabadas, perfectas, al hombre aristotélico tentado por instalarse permanentemente en la cualidad de lo *risible*. (Evangelina Rodríguez Cuadros, 1986: 214)

Para ello los géneros intermedios adoptan dos modos predominantes de explorar la realidad: por un lado, se expresan y estructuran en torno a la burla y reflexionan acerca del desengaño barroco a través de temáticas argumentales (engaños, venalidad, hipocresía) que degradan la dignidad humana; y por el otro, establecen mecanismos de hilaridad por medio de procedimientos grotescos; desde ese panorama, entremeses y bailes dramáticos proyectan una mirada cruda y desprejuiciada sobre determinados tipos de transgresiones que la sociedad está dispuesta a permitir.

Las obras dramáticas breves, en particular las de autoría quevediana, condicionan la morfología del género, sortean las convenciones de las series literarias y establecen vínculos entre la ficción teatral y la realidad circundante que posibilitan ver cómo se amalgama la construcción discursiva de lo social y la construcción social de los discursos. Asimismo, las configuraciones estético-culturales del seiscientos le asignan un lugar exiguo a la perspectiva literaria; escasamente atienden al valor simbólico de las obras en tanto reflejo de relaciones político-sociales, a la representación dramática como acto social de convivencia ciudadana, como un producto cultural expresado en diferentes lenguajes que apela a la variedad de sistemas semióticos que van más allá de la palabra (desde el vestuario a la escenografía; desde la música y el canto a la danza).

El fenómeno teatral barroco, como se ha dicho, conformaba un hecho cultural que, desde su organización estructural, se ofrecía como un espectáculo integral conformado por varias especies dramáticas, aunque la comedia ocupaba un lugar privilegiado; las piezas breves (entremeses, jácaras, loas y bailes dramáticos) se consolidaron como partícipes imprescindibles de ese espectáculo totalizador que da como resultado una escena dinámica y ágil, que nunca queda despoblada.

Las diferencias entre estos subgéneros radican sobre todo en su distinta funcionalidad y en el mayor o menor peso del componente cantado, bailado o representado, aunque a veces las fronteras se nos dibujan difusas. Aunque parece que existía en los creadores del teatro menor conciencia clara de los diferentes géneros, teniendo en cuenta varios criterios, como el formal, el temático o el funcional, la realidad es que se produce una

miscelánea genérica, comprobable en la flexibilidad que surge en torno a la terminología, dando lugar a variantes híbridas como loa entremesada, entremés cantado, jácara entremesada, etc. El carácter cómico y la burla, que se consiguen por medio de la caricatura de los personajes, de la búsqueda del humor a través del lenguaje, y el tratamiento paródico de los demás aspectos teatrales, son, junto a la brevedad compositiva, el punto en común entre todas las piezas insertas en la fiesta. (María Belén Molina Jiménez, 2005: 98)

La variedad y diversidad de esas piezas aleatorias de la comedia ameritan un análisis particular no solo como subgéneros dramáticos sino desde los efectos de recepción en el contexto sociocultural de la época¹⁰.

Ese espectáculo de conjunto organizado como un todo compacto para evitar “la cólera de un español sentado”, tal lo pretendía Lope de Vega en su *Arte Nuevo* (1609), proponía un esquema que, en líneas generales, comenzaba recibiendo a los espectadores con música y canciones que servían para preparar el ambiente de la representación y, también, para que los asistentes fuesen tomando lugar en la sala; el espectáculo propiamente dicho se iniciaba con el recitado de una loa que tenía por objeto captar la benevolencia del público, presentar la compañía o mostrar reverencia hacia la nobleza si el espectáculo se representaba en escenarios cortesanos. Dado que la comedia, dividida en tres actos, no soportaba intervalos vacíos, se introdujeron en los entreactos entremeses y bailes y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval.

En ocasiones, este esquema se alteraba, al intercalar otro entremés entre la Segunda y la Tercera jornada y el baile se ubicaba detrás de la loa como lo recuerda Lope en el *Arte Nuevo* (1609):

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses
y agora apenas uno y luego un baile, (vv. 73-75)

Las representaciones teatrales barrocas se constituyen en un arte popular en cuanto su destinatario es el pueblo pero no en el sentido de que sea un arte hecho ni por el

10 Para llevar a cabo este análisis, se seguirán los lineamientos propuestos por María Belén Molina Jiménez (2005: 82) quien “(Toma) como referencia a la sociedad castellana urbana por considerar que es en las ciudades, fundamentalmente en Madrid, donde el teatro se convierte en un fenómeno relativamente estable y porque, además las reflexiones sobre la sociología teatral del barroco más completas se han hecho, precisamente, teniendo en cuenta este presupuesto (Díez Boque, Noel Salomón, Maravall)”.

pueblo ni que se oriente hacia los intereses del pueblo. Los géneros breves que estructuran el espectáculo dramático son piezas de fácil puesta y representación que no requieren esfuerzos de comprensión erudita, que distraen y en las que las realidades excluidas de la poesía “seria y elevada” serán el principio y origen de una comicidad de corte satírico-burlesco. Todo aquello que produzca aversión o transgreda las convenciones sociales se constituirá en materia prima ineludible para esas piezas breves que sirven de “soporte estructural” a la comedia.

En las últimas décadas, los estudios críticos han ampliado el horizonte respecto de la funcionalidad de las obras cortas en el hecho teatral del seiscientos. Celsa García Valdés (1992: 105) considera que esas piezas tuvieron, en el conjunto de la fiesta barroca, un grado de expectación y de valoración en nada inferior e incluso, en algunos momentos, superior al de la comedia -al menos desde las preferencias del público receptor-¹¹. Prueba de ello es la autonomía de estas piezas respecto de las compañías que las representaban (una compañía se encargaba de representar la comedia y otra distinta los bailes y entremeses) y el poder de convocatoria que ejercían (en ocasiones, oficiaban como atractivo para el espectador cuando la comedia no era estreno, sobre todo hacia fines de siglo cuando la producción dramática declina) “comedia vieja pero con loa y entremeses nuevos” rezaban los anuncios; esta incidencia de las piezas breves en el fenómeno teatral áureo nos permite relativizar el carácter complementario con el que fueron calificadas.

Por su parte, Jean Sentaurens analiza la estructura del espectáculo teatral desde un enfoque cuantitativo:

Si se considera el hecho de que una comedia cuenta con unos 3000 versos, una loa unos 200, un entremés 500, un baile, una mojiganga o jácara unos +/- 150, resulta que más de la cuarta parte de la duración de la representación está dedicada a espectáculos menores. La comedia no constituye, ni mucho menos, el único centro de interés del espectáculo. Esta particular importancia de los entremeses queda aseverada, en el plano cuantitativo, por el hecho de que las compañías cómicas contratadas para los corrales suelen presentar un repertorio en el que los entremeses son 2 veces más numerosos que las comedias y, en el plano cualitativo, por el hecho de que la obligación de estrenar obras nuevas, de capital importancia para el éxito comercial de las representaciones también se aplica a los bailes y entremeses. (Jean Sentaurens, 1983:86)

¹¹ Así lo testimonia el prologuista de la *Jocosería* de Luis Quiñones de Benavente (Madrid, 1645): “el autor que tenía una mala comedia, con ponerle dos entremeses de este ingenio le daba muletas para que no cayese, y el que tenía una buena, le ponía alas para que se remontase”.

La actividad teatral en el siglo XVII se articula en torno a dos espacios escénicos fundamentales¹²: la corte y el teatro empresarial; el público se diversifica según estos espacios y responde a diferentes expectativas: por un lado, los asistentes a las representaciones cortesanas adoptan el comportamiento esperable para este tipo de espectáculos y por el otro, el público de corrales absolutamente libre de convencionalismos que definan su comportamiento. Si bien el entorno cortesano sirvió como lugar de representación, es el corral de comedias el terreno fértil de la puesta teatral áurea; espacios abiertos y estables -cuyos orígenes se encuentran en los patios interiores de las casas u hospitales- que albergaban a los espectadores según la clase social a la que pertenecían:

Así, en el patio se disponen, de pie, los mosqueteros; las gradas es el lugar de artesanos y menestrales; la cazuela, corredor en alto, es ocupado por las mujeres; los desvanes, las ventanas del último piso, son la ubicación natural de los intelectuales: poetas, clérigos, etc.; finalmente, la nobleza ocupa los aposentos, espacios contiguos conectados al teatro por ventanas o celosías. (María Belén Molina Jiménez, 2005: 97)

Uno de los aspectos que ha concitado el interés de los estudios historiográficos ha sido la polémica acerca de la licitud moral del teatro durante las últimas décadas del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII; relaciones conflictivas entre poder político, élites religiosas y teatro público que han marcado el derrotero de las representaciones teatrales de la época.

2.1.3. La incidencia de las piezas breves (entremeses y bailes dramáticos) en el debate sobre la licitud del teatro

La legitimidad moral de los espectáculos teatrales durante las últimas décadas del siglo XVI hasta bien entrado el seiscientos fue, sin lugar a dudas, un tema central en las polémicas político-religiosas del período; las investigaciones sobre los contextos de producción han permitido dilucidar el papel desempeñado por el fenómeno dramático y han iluminado sus conflictivas relaciones con el poder político (profundamente cuestionado) y con las élites religiosas (sobradamente influyentes).

12 Además de los corrales y los espacios palaciegos, la calle también constituye un marco espacial para el teatro del XVII. Existía la costumbre de montar tablados en calles y plazas para dar representaciones gratuitas con motivo de alguna celebración así como la práctica de representación, principalmente de autos sacramentales, en carros.

Alianzas y enfrentamientos marcaron el itinerario de las representaciones teatrales de la época y, en especial, signaron el destino de los géneros dramáticos breves; la preocupación de la crítica moralista hacía hincapié en la incidencia del teatro en el entramado político-social de la época ya que lo señalaba como uno de los causantes del deterioro moral que padecía la sociedad y juzgaba de ilícitas las comedias por estar acompañadas de estos géneros “improcedentes”. Emilio Cotarelo hace referencia al memorial presentado por la Villa de Madrid, en 1598, a Felipe II solicitando limitar la falta de moralidad de ciertos bailes insertos en las representaciones teatrales:

Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desto la villa se confiesa escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre i mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan solo a gallardía y no a lascivia. (Emilio Cotarelo, 1911: CLXXIX)

Otro de los tantos ejemplos de esta querrela es la severa admonición que el Padre Rivadeneyra expone en su *Tratado de la Tribulación*, en 1589, contra el desarrollo del teatro comercial y, fundamentalmente, contra la dejadez, ignorancia o pragmatismo mostrados por los “gobernadores de la República”, ante el crecimiento imparable de la actividad teatral.

porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas, es entretenerse con farsas y representaciones, así por el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más, y la novedad y variedad de las cosas que se representan suspenden los males y no los deja pensar en ellos, y veo que de poco a acá, se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aún se presentan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana (...) (Emilio Cotarelo, 1907: 522)

Según propone María José Hernández Fernández (2009: 508), es factible que la prohibición de 1598 pudo estar motivada por la aversión a los bailes nuevos, dado que meses más tarde, en el Memorial a Felipe II, se pide que se restituyan las comedias y las danzas antiguas pero no las modernas. Esta petición fue parcialmente acatada: los llamados bailes lascivos decrecieron en las comedias, pero no abandonaron las tablas; encontraron su lugar en los entremeses y en los bailes de los entreactos. Alfredo Hermenegildo analiza la

controversia desde el enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado provocado por la dudosa moral del teatro:

El Consejo de Castilla, en 1600, autorizó de nuevo la puesta en escena de las comedias. (...) En realidad, el Estado optó por aceptar las comedias porque vio en ellas un instrumento de control de la sociedad. En otras palabras, el poder religioso y el poder político, aunque estaban muy cercanos el uno del otro, se enfrentaron durante los primeros años de existencia del llamado “teatro nacional”. Para la Iglesia, el teatro tenía que prohibirse, puesto que era un medio de propaganda de una moral que no encajaba dentro de las normas previstas. Para el Estado, aquel teatro que surgió en los finales del siglo XVI resultaba ser un instrumento de propaganda del sistema que en modo alguno se podía desaprovechar, aun a riesgo de tener que justificar ciertos “desmanes morales” que se llevaban a cabo en los corrales y que la Iglesia y sus moralistas no dudaron en denunciar. (Alfredo Hermenegildo, 1985: 8)

Comenzado el siglo XVII, a esas tribulaciones morales se suma la irrupción de un Lope de Vega que revoluciona no solo la preceptiva dramática sino que instala un nuevo modo de representación y recepción teatral; si antes de la llegada del Fénix las representaciones teatrales no eran muy populares y se llevaban a cabo solo en las grandes ciudades y villas, luego de su entrada y posicionamiento en el mercado del tablado, el espectáculo teatral alcanza un éxito inusitado; así lo señala Emilio Cotarelo:

Naturalmente que este gran desenvolvimiento no pudo haberse realizado sin la inevitable cohorte de excesos y abusos tanto por parte de los poetas como de los recitantes y aún del mismo auditorio. (...) El carácter popular que desde ahora toma la representación de comedias, hechas en lugares abiertos o verdaderos corrales (nombre que luego fue sinónimo de teatro) donde se podía gritar, reír, comer, estar de pie y cubierto, entrar y salir a cada instante, interpelar a los actores, dirigirles burlas, ultrajes o lisonjas, a la manera que se hace hoy en las plazas de toros, tampoco darían aspecto edificante a estas funciones en que el imberbe oíría frases soeces o la doncella chistes de repulsiva obscenidad. (Emilio Cotarelo, 1907: 18)

El auge del fenómeno teatral conlleva adhesiones y críticas sometidas a los intereses más diversos y tensiona las relaciones con el poder político y religioso en torno a su licitud moral; si bien el eje de la controversia fueron las comedias, los géneros intermedios –entremeses y bailes- fueron fuertemente cuestionados en tanto instrumentos ideológicos capaces de operar en disonancia con los valores dominantes.

María Agustina Saracino, en publicaciones recientes que forman parte de su investigación de doctorado (inédita) “La polémica en torno a la licitud moral del teatro: teatro público y cultura jurisdiccional en la España temprano moderna (Madrid, 1587-

1651), analiza la normativa teatral durante el reinado de Felipe III a partir de las reglamentaciones que, a criterio de la investigadora, permiten la reconstrucción del negocio teatral y la representación dramática “sin poner el suficiente énfasis en su carácter de representación, es decir, de construcción discursiva que da cuenta de los valores, fines y ansiedades de quienes la produjeron” (2016: 440). En el primer documento analizado, *Ordenanzas de teatros de 1608*, Saracino observa dos aspectos fundamentales: por un lado, el establecimiento de mecanismos de control sobre la recaudación y reparto de los ingresos provenientes de la actividad teatral pública, las obligaciones del arrendatario respecto de las reparaciones y el mantenimiento de los corrales y la fijación de sumas a cobrar por aposento y banco; y por el otro, la intervención sobre los representantes y los actores “obligación de pedir licencia para representar por parte de los autores, de presentar relación completa de sus compañías y de estar casadas las representantes” (2016: 445-446).

El segundo documento estudiado por Saracino, *El Reglamento de teatros de 1615*¹³, regula la cantidad de compañías autorizadas a representar, la obligación de los autores de declarar a los integrantes de sus compañías y establece la censura en torno a determinados géneros intermedios:

Se prohíbe la representación de ‘cosas, bailes, ni cantares, ni menos lascivos, ni deshonestos, de mal exemplo (...) debiéndose ajustarse lo representado a los bailes y danzas antiguas mientras se prohíben explícitamente los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualquiera semejante. Todo canto y baile debe ser sometido a la censura del Señor del consejo (el Juez Protector de Teatros), a cuyo cargo queda cuidar que se representen los bailes prohibidos y sin cuya aprobación no pueden representarse ni siquiera los lícitos. (María Agustina Saracino, 2016: 449)

Si las *Ordenanzas...* muestran mayor preocupación por el aspecto económico y la rentabilidad del espectáculo teatral, el *Reglamento...* se centra más en la dimensión moral y el control de las representaciones, dicho en otras palabras, la normativa de 1615 somete el fenómeno teatral a los criterios de moralidad pública –de raigambre religiosa– y a las convenciones relativas a la honra y el honor imperantes. No obstante, como señala

13 “Durante los siete años que median entre las *Ordenanzas... de 1608* y el *Reglamento...de 1615* solo se dicta una nueva disposición relativa al teatro público: el auto del 30 de marzo de 1615 que ordena se cumpla lo acordado en una Consulta del Consejo de Castilla del 10 de febrero: la consignación en las sisas de la sexta parte de 54.000 ducados por año a favor de los hospitales, descontando de ello el producto de las comedias y la limosna que recibían (Varey y Shergold, 1971:58-60)” (María Agustina Saracino, 2016: 447)

Saracino, ninguna de las dos reglamentaciones determina controles precisos respecto de las temáticas desarrolladas en escena lo que posibilita cierta flexibilización, según el criterio del censor de turno. Si bien el repudio a las formas de teatro breve fue generalizado, el foco de las protestas estaba puesto más en las representaciones de los actores que en el contenido de los textos; la queja se centraba en que los excesos en la interpretación no condecían con el texto impreso. Asimismo, se reconoce la imposibilidad de regular aquello que ocurre al momento de la puesta en escena (tonos, movimientos, gestualidad) que son tan bien recibidos e interpretados por los espectadores de la época.

Evidentemente, en la contienda sobre la moral del espectáculo teatral, la Iglesia desempeñó un papel decisivo; para ella, la moral cristiana y el sentimiento religioso resultaban mancillados por esas obras desprovistas de todo recato; los bailes y entremeses se burlan de esos valores y generan una comicidad poco bendecida por la teología al provocar una risa que nace de la burla, el sarcasmo y la negación de toda ingenuidad. “(La iglesia) siempre vigilante por el decoro procuró extirpar toda clase de excesos y malas prácticas (...) celebradas en forma no respetuosa con bailes, cantares y músicas en que, a pretexto de devoción, se turbaba el orden del culto”. (Emilio Cotarelo, 1907: 19)

Las polémicas acerca de la licitud de los bailes dramáticos fueron aún más profundas. El Padre Mariana, en el Capítulo XII de su reprobación *Contra los juegos públicos*, titulado “Del baile y canto llamado Zarabanda” condenó la representación de esta modalidad escénica aduciendo que era “tan lascivo en las palabras” y “tan feo en los meneos” que era capaz de corromper a las personas más honestas y de desacreditar el insigne prestigio español ya que daba por sentado que estas piezas lascivas eran fruto de ingenios nacionales.

Qué dirán cuando sepan (en otras partes)... que en España, donde está el imperio, al albergar de la religión y la justicia, se representan no solo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos, y todo lo demás, con boca y brazos, lomos con todo el cuerpo, que solo el referirlo causa vergüenza. (Francisco Sáez Raposo, 2012: 367)

En abril de 1615, el Consejo de Castilla decretó *La Reformatión de comedias* que ordenaba la prohibición “todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, Zarabandas,

Carreterías (...) Que no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres” (Emilio Cotarelo, 1911: I,CXC). El tenor de la penalidad permite inferir no solo el éxito de esas piezas sino también su proliferación y las estrategias que intentaban burlar su censura sin reparar en las penalidades que supondría el incumplimiento de la reglamentación.

Desde la perspectiva moralista, los bailes representaban una fuerte preocupación dado que, en sus distintas manifestaciones, ellos gozaban de una extraordinaria aceptación en todas las capas sociales por lo que se percibían como un síntoma del relajamiento y de la inmoralidad que inundaba a la sociedad sin distinción de estratos: “destas representaciones y comedias se sigue otro gravísimo daño, y es que la gente se da al ocio, deleite y regalo y se divierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas de trabajo y guerra” (Emilio Cotarelo, 1911: 396).

Por su parte, José María Díez Borque (1978: 291) analiza el conflicto en torno al posicionamiento empresarial; si bien era el rasgo obsceno de esas obras el que procuraba la condena de los moralistas, era esa misma particularidad la que exigían los espectadores; el delgado límite entre la reglamentación oficial y la demanda popular ponía en tensión el quehacer de los directores de comedias a la hora de montar un espectáculo.

Asimismo, el interés de los espectadores encontraba, también, plena satisfacción en otro de los subgéneros integrantes del espectáculo considerado de peligrosidad moral: el entremés. La obra breve intercalada entre una y otra jornada de la comedia debía entretener y divertir usufructuando los mecanismos de los géneros breves colindantes sin transgredir las reglamentaciones vigentes (Inquisición incluida) y sobre todo debía evitar cualquier desenlace de inmoralidad explícita que promoviera el desorden.

En una cultura regida por el principio de autoridad como la del seiscientos la risa puede ser un acto subversivo o bien puede ser reconducida hacia la moralidad conservadora de los tópicos, hacia la irrisión de los elementos perturbadores de las convenciones establecidas. Si se tienen en cuenta las categorías que el Pinciano le asigna a lo cómico: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco... todas ellas pueden ser consideradas como elementos que atentan contra el orden; lo disparatado, como rebelión contra la lógica; lo descompuesto, contra las convenciones sociales y el orden

estético que rigen la vida cotidiana; lo escatológico, contra el recato que impone el orden social; lo erótico, contra el pudor que ejercen las normas de moral sexual; categorías que fueron motivo de denuncia de los moralistas quienes consideraban a los entremeses fuente de inmoralidad y pecado.

Si bien bailes y entremeses suponen una dimensión estrictamente lúdica, de entretenimiento y de diversión de baja comicidad que atentaba contra la moral social, estaban fuera de su órbita el cuestionamiento político o la crítica al rey o a sus ministros.

Desde la perspectiva moralista, uno de los mayores riesgos del género breve consistía en exponer, en clave satírica, “la progresiva transformación o reconversión del hombre platónico orientado por la búsqueda y especulación de un mundo construido por ideas inmutables, acabadas, perfectas, al hombre aristotélico tentado por instalarse permanentemente en la cualidad de lo *risible*” (Evangelina Rodríguez Cuadros, 1986: 214); una característica que, como hemos analizado, fue central en las polémicas político-religiosas de la época.

2.2. Preceptiva de la obra dramática corta

Durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII, las piezas cómicas breves padecían de una suerte de orfandad genérica que las dejaba en adopción de una terminología tan imprecisa como variada. Paso, farsa, comedia antigua fueron algunas de las formas empleadas para designar una producción dramática cuyas características se oponen frontalmente tanto a la praxis teatral precedente como a la comedia nueva creada por Lope de Vega.

Si se atiende a las pocas referencias que la preceptiva dramática dedica a la obra corta, son escasas las características que inducen a una distinción taxativa entre géneros o subgéneros aunque es evidente el predominio de ciertos rasgos comunes: lo festivo, lo irracional, lo paradigmático; el divertimento es la función distintiva y provocar la risa es el objetivo inmediato de bailes, jácaras, entremeses y mojigangas; la diversidad de formas no implica diferencias esenciales respecto de la funcionalidad genérica pero sí la condensación significativa de sus rasgos dramáticos.

Heredero dúctil de las formas más arcaicas de la dramaturgia religiosa (tropos, autos, misterios y moralidades), el teatro breve “permitió la progresiva inserción de elementos profanos en el cuerpo del drama litúrgico; es el caso de las epístolas farcidas, insertadas a modo de relleno y pasatiempo en los sermones y otras partes de la liturgia” (Javier Huerta Calvo, 2000: 3).

En los primeros años del siglo XVII, 1609, Lope de Vega da a conocer su *Arte nuevo de hacer comedias*. No es el objetivo de ese trabajo el análisis pormenorizado de la preceptiva lopesca; no obstante, en el apartado siguiente se hará hincapié en aquellos aspectos que atañen a las cuestiones genéricas que nos ocupan. La “nueva poética codificada” se deshace de dogmas académicos consagrados y de fórmulas canónicas porque la intención es otra: conquistar el consenso que los otros géneros habían dejado vacante y concentrar en los corrales la anuencia popular; sin ningún tipo de ambages, Lope de Vega advierte: “no vaya a verlas quien se ofenda” (v.200).¹⁴

El *Arte Nuevo* funcionará como un instrumento normativo, como una llave de acceso al oráculo de los géneros literarios cristalizados por la tradición crítica y legitimados por la antigua poética del Pinciano (1596). El concepto de comedia nueva se debatirá entre las farsas populares, las comedias -escritas “al antiguo”- y las tragedias de corte clásico; se construirá como una fórmula original, intencionalmente híbrida que busca obtener –simultáneamente- el favor popular y el reconocimiento del mundo académico.

En la consideración de la preceptiva de la obra dramática corta, Evangelina Rodríguez Cuadros propone tres enfoques:

Primero, una recopilación documental sobre la preceptiva clásica de la obra corta, con la que, al menos provisoriamente, ya contamos en el estudio de M. Newels, *Los géneros dramáticos en las Poéticas del Siglo de Oro*, pero que debe contrastarse ineludiblemente con la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo. En segundo lugar, las observaciones de la evolución semántica del vocablo entremés, antes de su constitución como género, pero cuyo rastreo es de capital importancia para el resultante dramático que conocemos a partir del siglo XVI (fiesta, mojiganga, embrollo, grotesco, etc.) aspecto éste ya señalado por Fernando Lázaro Carreter. Finalmente, (...) la propuesta o diseño de una poética de la obra corta dramática realizada no sólo a partir de las preceptivas coetáneas sino, sobre todo, desde los propios textos dramáticos, en forma de alusiones a la conciencia del género que se pone en escena o a la función creativa y creadora del actor. (Evangelina Rodríguez Cuadros, 1982: 16)

¹⁴ Se citará en todos los casos de: Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Las obras cortas intercaladas entre una y otra jornada de la comedia debían entretener en un tiempo breve lo que obliga al escritor a crear una dramaturgia vertiginosa que afecta tanto a la puesta en conocimiento del público del asunto que se trata, como al desarrollo de la acción, como a la configuración de personajes. Trama, acción y personajes se sirven de un lenguaje vulgar, de frases hechas, de asociaciones extraescénicas que provocan la hilaridad deseada; “contra un idealismo dominante, el lenguaje grosero aparece como el mejor antídoto” (Robert Jammes, 1980: 5).

La reconstrucción de una preceptiva de los géneros breves no debería olvidar la importancia de la relación palabra/gesto; elemento fundamental para los propios autores dedicados a crear piezas cortas de “mucho vista y poco seso”; un rasgo peligroso para el Clérigo Bernardino Gómez Miedes quien consideraba las peculiaridades del espectáculo percibidas a través de la vista como algo más perturbador que los contenidos mismos de los textos representados “menos vivamente afectan al ánimo las cosas que entran por el oído que aquellas que se ofrecen a los ojos que dan fiel testimonio de lo que se representa” (*De Sale*, lib III:383).

Los géneros breves promueven un teatro de “desorden” si nos atenemos al hecho de que la risa puede ser, en esencia, un acto subversivo. El rasgo unificador de la dramaturgia corta se centra en la risa como catalizador corrosivo que, en una cultura de principio de autoridad como la del 600, incomoda a la moralidad conservadora que solo ofrece un marco de tolerancia limitado.

La exposición escénica de los recursos propios de la comicidad, también, puede ser entendida como un posicionamiento contra ciertos convencionalismos. Justo Fernández Oblanca recupera las palabras de Robert Jammes (1980):

se puede generalizar este esquema y se puede aplicar a toda la literatura burlesca, es decir, a lo que provoca la risa. La poesía burlesca en general se funda sobre un conjunto de valores opuestos a los valores dominantes: en una sociedad oficialmente dominada por una ideología en la que predomina lo espiritual, lo austero, el desprecio de los placeres de la vida, la exaltación de la penitencia, y una cantidad de prohibiciones (de orden sexual principalmente), es normal que estos “antivalores” en que estriba todo lo burlesco se constituyan en sistema materialista (en el sentido más elemental de la palabra). En esta actitud materialista se fundan los temas habituales de la literatura burlesca (...) Según estas consideraciones la risa tendría un componente fundamental de rebelión, de subversión. Rebelión contra el orden, contra lo establecido. (...) Lo burlesco, lo ridículo –dice Jammes– será el refugio de todo lo que no se puede tratar en una obra seria” y añade un poco más adelante “lo burlesco es

pues lo vedado, pero transportado al interior de una especie de círculo mágico donde pierde su poder, dejando de ser peligroso para la sociedad y donde, por consiguiente, puede ser hasta cierto punto tolerado. (Justo Fernández Oblanca, 1992: 73)

Cada época y sus circunstancias instalan el límite que determina hasta qué punto llega la tolerancia y establecen las estrategias de poder que intentan capitalizar, en su beneficio, el impacto provocado por una hilaridad complaciente que transforma la comicidad subversiva en una risa que busca complicidad y anuencia sobre aquellos temas o personajes enfrentados a la ideología dominante.

Si bien, durante la primera mitad del siglo pasado, el análisis y la crítica del teatro áureo (Karl Vossler, 1933; Miguel Romera Navarro, 1935; Ramón Menéndez Pidal, 1940)¹⁵ se centraron en la comedia o en el auto sacramental relegando a un lugar secundario el papel relevante que las piezas dramáticas breves ocupaban en el fenómeno teatral, en la segunda mitad del siglo XX se abrieron líneas de investigación que convirtieron a la dramaturgia breve en un campo de estudio fecundo.

2.3. Delimitaciones genéricas

La escasez de trabajos dedicados a la preceptiva dramática de las piezas breves se vio compensada, parcialmente, con las investigaciones que centran su objeto de estudio en la evolución histórico-filológica de entremeses, bailes y sus formas colindantes.

En el desarrollo de la dramaturgia breve barroca, es factible el reconocimiento de diversos géneros predecesores de las piezas cortas enlazados por rasgos comunes: brevedad temporal (aproximadamente unos 500 versos que requerían 20 minutos de representación), extrema significación en el tratamiento satírico de temas y personajes y la ausencia de intenciones moralizantes.

Si bien no es la intención de este trabajo elaborar una teoría de entremeses y bailes dramáticos, nos proponemos un acercamiento a la demarcación de algunas fronteras respecto de sus características dramáticas y de su funcionalidad como parte de una estructura mayor: el espectáculo teatral del XVII.

15 Vossler, Karl, 1933. *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933. Romera Navarro, Miguel, 1935. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque. Menéndez Pidal, Ramón, 1940. *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe.

El concepto de “teatro breve” remite a una definición globalizadora que se complementa –en parte- con la preceptiva de las teorías de lo cómico del seiscientos/setecientos y que se ve interpelada por las diferentes formas dramáticas del *corpus* que lo integra. A esta ausencia de precisiones se debe sumar el rasgo no marcado propio del drama que presenta una dualidad inexorable: el teatro como género y como obra representada; en el primer caso, el texto literario en tanto obra escrita portadora de la voz autoral y en el segundo, la representación tamizada por la voz del director y el quehacer actoral que interpretan, más o menos fielmente según las épocas, la voluntad del autor. Intentar fijar los límites de un género teatral implica el tratamiento de sus componentes, desde su producción hasta su representación, desde su conformación como obra literaria a su peculiar representación escénica. En ese sentido, María Belén Molina Jiménez retoma las concepciones de Patrice Pavis al señalar que:

La propiedad esencial con que se debe caracterizar el género dramático, es la teatralidad, que “vendría a ser aquello que, en la representación o en el teatro dramático, es específicamente teatral (o escénico)”¹⁶. Dicho así parece casi una obviedad, pero es precisamente la concreción de lo “específicamente teatral” lo que nos da la clave para la distinción y descripción del género que nos ocupa. (María Belén Molina Jiménez, 2008: 66)

Si bien resulta obvia la aclaración, enmarca, de alguna manera, los lineamientos a seguir en el intento de alcanzar algunas precisiones genéricas respecto de esas piezas breves, entremeses y bailes dramáticos, que han dejado sus huellas en el universo de la dramaturgia breve del siglo XVII.

2.3.1. En torno al entremés

En 1971, con la publicación de su ineludible *Itinerario del entremés*, Eugenio Asensio marca un punto de inflexión en el estudio de las piezas dramáticas breves; analiza, en profundidad, al entremés como género literario, sus deslindes y continuidades. Para el filólogo español,

16 Patrice Pavis, 2002. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 434.

Los primeros preceptistas no sienten de delimitar un género nunca mencionado antes por Aristóteles o los italianos y se contentan con subrayar su rasgo más saliente: el confinarse a la esfera jocosa y a personas de rango inferior. (...) Si la concentración cómica es la nota esencial del entremés, no ha de extrañarnos que nada menos que Lope de Vega –que en la comedia nueva mezcló reyes y plebe, risa y llanto- le hallase afinidades con la comedia de los preceptistas y explicase por esta finalidad al precepto, que ordenaba separar lo trágico y lo cómico, la denominación que a veces se le aplicaba de “comedia antigua”:

De donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente
porque entremés del rey jamás se ha visto. (vv. 68-73)
(Eugenio Asensio, 1971: 16)

Ante la falta de rigor normativo, las características del género entremesil parecían circunscribirse a dos rasgos: por un lado, la función cómica (basada en la burla y en el concepto clásico de *turpitud et deformitas* desprovisto de toda pretensión moral y sin otro objetivo que el deleite) y por el otro, servir de intermedio en la comedia o en los autos sacramentales (entablando una fuerte relación de proximidad pero no, necesariamente, de dependencia); en sus temas, tópicos y motivos no quedan exentos ni los tipos ni los procedimientos cómicos de la celebración cristiana del Corpus ni la pagana del Carnaval:

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y el beber (...), la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada (Eugenio Asensio, 1971: 20)

Si uno de los rasgos básicos del entremés es su función cómica, es necesario ahondar en los alcances que la preceptiva de la época le asigna a esa característica. Evangelina Rodríguez Cuadros enmarca las concepciones de la comicidad entremesil en cinco lineamientos fundamentales que surgen de la *Philosophia Antigua Poética*, Epístola IX (1596), de Alonso López Pinciano:

a) la risa provocada por una situación inesperada o incongruente; b) su localización específica en el género de un entremés; c) la singularización de la anécdota como sufrida por un tipo (*valiente o bravato*) que en el contexto del teatro aureosecular va a adquirir la explícita categoría de *figura o figurón*; d) la motivación de la risa

que estriba en la dimensión de lo torpe y escatológico; y e) la confusión interesada entre los dos planos de la representación (la del actor o representante y la de la persona o figura que incorpora). Todo ello debería ayudarnos a matizar el escepticismo con que, hasta hace pocos años, se asumía la carencia de una poética de la comicidad en los siglos XVI y XVII, en los cuales no “parece posible una risa pura y descomprometida que comience y termine en sí misma”.¹⁷ (Evangelina Rodríguez Cuadros, 2007: 73-74)

Desde los preceptos del Pinciano, la risa entremesil excede el principio inocente de la *mimesis*; lo feo, el error o la deformidad son elementos que designan una discrepancia con la realidad que pueden generar un tratamiento no sentimental del personaje o *figura* que los materializa; de allí una poética de la risa fundada en “lo torpe y feo” que provoca una “risa pasiva” (Alonso López Pinciano, Vol. III, p. 73), es decir, el efecto cómico se produce cuando el que se burla de otro se encuentra a su vez convertido en objeto de la burla y de reflexión.

El término entremés se debate entre vacilaciones y ambigüedades hasta que entre 1545 y 1550 alcanza una definición más o menos ajustada “una acepción dramática, para aludir a los pasos o pasajes heterogéneos con relación al asunto principal, y animados por la presencia de personajes rústicos o vulgares”. (Fernando Lázaro Carreter, 1974: 193)

En su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) Lope de Vega reconoce en el entremés un género fundante de la tradición dramática española; menciona a Lope de Rueda (vs. 64,65), Virués (v.215) y Miguel Sánchez (v. 321) como sus máximos representantes. Tradición literaria en la que el Fénix se siente involucrado ya que lleva escritas centenares de comedias que han merecido la aquiescencia popular.

Porque fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueron mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. (vv. 370-376)

Lope toma distancia del género que ha consagrado a Lope de Rueda y en el que también ha incursionado Cervantes –de quién no hace referencia-; para Juana de José

17 José María Díez Borque, 1987. *Los géneros dramáticos en el Siglo XVI*. Madrid, Taurus, 69.

Prades (1971: 246), los vs. 64-68 constituyen una digresión que permite ser leída en dos sentidos; por un lado, el teatro de Lope de Rueda, “comedias de mecánicos oficios” es presentado como ejemplo de la doctrina anterior, y por el otro, posiciona a de Rueda como primitivo del nuevo teatro y como uno de los responsables de los supuestos errores de origen de la comedia nueva española. Asimismo, la autora considera que los vs. 69-73 ponen en igual categoría las comedias antiguas españolas y los entremeses, es decir, las caracteriza como piezas de comicidad pura.

Por su parte, el Fénix delinea la dramaturgia breve en función del origen social de sus personajes con lo cual eleva a un nivel superior la calidad literaria de la comedia nueva cuyo representante no es otro que el propio Lope.

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos¹⁸, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero¹⁹;
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte²⁰,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto. (vv. 64-73)

Al respecto, Fernando Lázaro Carreter (1965) sostiene que “Lope no se refiere a todas las comedias antiguas, sino a aquellas en *donde está en su fuerza el arte*, es decir, que han respetado el precepto de la unidad de acción, siendo esta entre personajes de la misma clase, precisamente *entre plebeya gente*”.

En su revisionismo, el Fénix adopta los entremeses de Lope de Rueda como ejemplo de obras que continúan el arte antiguo; para legitimar esta observación, el autor

18“Alude a los preceptos expuestos en los versos 58-60, que oponen la tragedia a la comedia, porque ésta “trata / las acciones humildes y plebeyas / y la tragedia las reales y altas”. (Fernando Lázaro Carreter, 1965: 77-92)

19“Alude Lope a la comedia *Armelina*, en donde Armelina es la hija adoptiva de Pedro Crespo, de la cual se enamora el hijo de este, Justo”. Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, Edición de Enrique García Santo-Tomás (2006: 135).

20 “Al texto usual del *Arte Nuevo* se ha de hacer, por lo menos, una corrección segura y dos probables. Con toda seguridad se debe quitar la coma del verso 71, quedando como especificativo del adverbio *donde*, y no como explicativo. De esta manera, según Fernando Lázaro Carreter, se entiende todo el oscuro pasaje sobre Lope de Rueda y el entremés; oscuridad que Jack, ingenuamente, achacó a torpeza de Lope. Debe leerse: *las comedias antiguas donde está en su fuerza el arte*”. (Juan Manuel Rozas, 1990: 262).

del *Arte nuevo* invoca la costumbre como norma a seguir “de donde se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias” (vv. 69-70). Respecto del estilo, “las comedias de prosa tan vulgares” (v. 67) buscarán la comicidad pura a través del discurso satírico-burlesco.

La figura de Lope de Rueda vuelve a ser evocada como “varón insigne en la representación y en el entendimiento” en el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) de Miguel de Cervantes; en ese prefacio, el autor del volumen propone una suerte de teoría dramática que diferencia la comedia del entremés atribuyéndole al sevillano haber delineado las matrices compositivas del género breve:

aderezábanlas y dilatábanlas [a las comedias] con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. (fol IIIr)²¹

Desde la perspectiva de Eugenio Asensio, Cervantes entremesista contribuye al género importando características propias de la novela:

[Cervantes] alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados. Frente a los nuevos pobladores del entremés, cada vez más puntualizados por una obsesión o un rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola” ” (Eugenio Asensio, 1971: 101)

El devenir del género demostró que los procedimientos compositivos cervantinos no marcaron tendencia; las coordenadas entremesiles excluyeron de sus principios constructivos la armonía de situación, la caracterización mesurada, la fidelidad a la observación y la madurez reflexiva con las que Cervantes criticaba los valores ideológicos y ético-sociales imperantes en la España de su tiempo (Eugenio Asensio, 1971:110).

Hacia los inicios del siglo XVII, el término *entremés* consolida sus rasgos característicos en la fijación que le otorga la norma; en su *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias (1611) lo define como “propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar y esparcir al auditorio”. La

²¹ Cita extraída de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) de Miguel de Cervantes. Disponible en: www.cervantesvirtual.com

definición propone dos peculiaridades relacionadas con el lugar y con la función que ocupaba el entremés dentro del fenómeno teatral: entretener en un lapso breve.

La segunda vez que Lope menciona, en el *Arte Nuevo*, el concepto de entremés repara en el carácter complementario de estas piezas breves respecto de la comedia:

Y yo las escribí de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses
(y ahora apenas uno) y luego un baile,
aunque el baile lo es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo, Platón y Jenofonte, (vv. 219-227)

El espectáculo teatral se constituye como una unidad modular en la que se representan dos universos diferentes: el idealizado de la comedia y el satírico-burlesco del entremés. La comedia nueva y las piezas breves aparecen como dos manifestaciones teatrales bien diferenciadas, no obstante su interdependencia²². Si en la comedia había

²² Las diferencias entre la comedia y el entremés que establece E. Asensio (1971: 39) son las siguientes:

| Ejes de comparación | Comedia | Entremés |
|-----------------------------|--|---|
| Temática: | Trama que va de la perturbación del orden a la restauración del orden. | Acepta el caos del mundo, ya que su materia son las lacras de la sociedad y de las instituciones humanas. |
| Relación con el espectador: | Identificación con los anhelos y esperanzas del héroe; participación en plano elevado. | Sentimiento de superioridad sobre los personajes; posición lejana que propicia la risa. |
| Materia risible: | El parcial aspecto jocoso está subordinado a las emociones nobles a las que sirve de contrapunto en una armonía intencional. | La óptica jocosa lo deforma todo; el dolor y la maldad son presentados como resortes de hilaridad. El campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad. |
| Lenguaje: | Impera la palabra poética creando mundos y pasajes sonoros. | Lenguaje marginal que exige la gesticulación, el grito y el acompañamiento corporal. |

elementos trágicos y cómicos mezclados, en el entremés se repetían dando como resultado una doble tragicomedia; si en cambio, en las comedias de celos, honor y venganza se intercalaban entremeses que desarrollaban los mismo temas en clave satírica, el efecto producía un marcado distanciamiento en el público. Un ejemplo de la tensión que ejercen ambos géneros se da en el tratamiento de temas como el amor, la honra y el honor. Si en la comedia la mujer brega por su honra y por mantener incólume el honor masculino; en el entremés las mujeres de vida licenciosa y los maridos pacientes son moneda corriente.

El surtido catálogo de formas breves era funcional a la acción principal de la comedia, servía de contrapunto, de contraste, de anverso y reverso de un tratamiento igualmente deformante de la realidad; “comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración y tienen como justificación las necesidades del espectáculo complementándose entre sí”. (José María Díez Borque, 1978: 278)

En ese sentido, Joan Oleza afirma que:

Lo cierto es que el género (entremés) brotó por obra de Lope de Rueda. Al separarse de la comedia que le precede y sigue envolviéndole y condicionándole, bajo la presión del ambiente y el ejemplo de algunos creadores, formó una modalidad diferente. Nació como simple episodio cómico primeramente incluido, más tarde segregado del cuerpo de la pieza principal, en el que el aplauso del público le hacía tomar proporciones desmesuradas hasta no caber en ella. Una vez desgajada, esta rama creció pujante y adquirió una morfología especial explicable por su situación de contraste y prolongación de la comedia. El contraste le empuja a contemplar el mundo no como el gran teatro de nobles acciones, sino como la selva de instintos en el que el fuerte y el astuto triunfan, o como una vasta jaula de locos. La prolongación le anima de un lado a suplementarla mostrando cuadros que desbordan de la comedia, de otro a remedar sus recursos de estilo y versificación, a veces a parodiar sus temas y personajes. (Joan Oleza, 2002: 36)

El universo del entremés se construye sobre la base de la acción hiperbolizada, del gesto exagerado, de los disfraces extravagantes y de la entonación estridente; la situación desopilante generada por las intenciones actorales más que por la trama argumental hace que estas piezas breves marquen un nuevo estilo de hilaridad dramática. María José Martínez (2000: 11) sostiene que los móviles de la risa se fundan en la burla, entendida en sus dos modos semánticos (activo y pronominal, de “burla a” y “de burlarse de”, “engañar a” y “mofarse de”) que vertebran los motivos y argumentos así como las

estrategias dramáticas que acompañan, generalmente, la representación de las comedias y los autos sacramentales.

El argumento entremesil carece de importancia, la esencia de la obra radica en su modo de enfocar el tema en cuestión; la óptica del entremés exagera la incongruencia humana, tiñe de venalidad el sentimiento amoroso, rompe la correspondencia entre el decir y la acción; la palabra ya no es el producto objetivado de una forma sino carga con todo el proceso de elaboración necesario para integrarla a un sistema en el que adquiere su significado. A pesar del desinterés por exponer de manera verosímil las temáticas que desarrolla, el entremés –como otras formas dramáticas breves- constituye una fuente documental que permite reconstruir, por analogía, por inversión o por transgresión, el clima de época.

El desarrollo de la acción representada en el entremés ofrece, generalmente, una secuencia única que, según María José Martínez (1997: 63), se puede segmentar teniendo en cuenta los siguientes criterios: progresión interna –exposición, desarrollo, desenlace- de los sucesos representados; delimitación de secuencias basadas en un criterio métrico espacial; segmentación de microsecuencias a partir del ritmo que imponen las entradas y salidas de los personajes.

De acuerdo con la progresión de la acción representada, los entremeses pueden clasificarse en “entremeses estáticos” y “entremeses de acción”. A pesar de los matices que presenta esta clasificación, todos ellos reconocen la burla como elemento dinámico de la acción dramática. Al primer grupo corresponden las obras que se centran en una técnica predominantemente expositiva que se refleja en el desfile de personajes cuyos defectos físicos o conductas necias mueven a risa. Los entremeses que se estructuran sobre el modelo del desfile se proponen –ceñidos a cierta unidad temática- mostrar la diferente gama de determinados estereotipos sobre los que recae el peso de la sátira.

En general, los personajes se mueven dentro de un marco espacial bien delimitado (venta, mesón, plaza) y responden a una situación precisa (juicio, consulta, examen de pretendientes); ambos procedimientos le confieren a la obra su aparente unicidad.

El conflicto dramático avanza a fuerza de superposición de situaciones y de las entradas y salidas de los personajes quienes, a menudo, cierran sus participaciones por medio de un estribillo que pone fin a esa escena y abre paso a la siguiente.

El “entremés estático” quiebra la linealidad estructural con la presencia de la música, el canto y el baile.

La estructura del “entremés de acción” resulta más compleja. Desde los primeros parlamentos los personajes presentan el conflicto dramático y establecen relaciones empáticas o antagónicas. La brevedad del género impone rapidez y eficacia. Es frecuente que la obra comience en situación con lo cual es factible obviar prolegómenos.

La progresión dramática de los entremeses de acción se desarrolla en la tensión generada por la pasividad del o los burlado/s y la acción del o los burlador/res. La puesta en marcha de un plan con el objetivo de engañar a la víctima condicionará el encadenamiento de las acciones. Las complicaciones, los obstáculos, los sucesos imprevisibles –muertos que resucitan inesperadamente, desaparecidos que aparecen de repente, resoluciones *deus ex machina*- construyen las peripecias centrales y ajustan la dinámica de la obra.

En esta clase de entremeses, las fórmulas de desenlace también se basan en la presencia de músicos, el canto y el baile. Este cierre característico es esperado por el espectador como una señal que marca el límite entre el entremés y la comedia a la que acompaña.

En medio de estos dos grandes grupos se ubican los entremeses de acción y ambiente que, aunque centrados básicamente en el personaje, presentan una progresión orientada hacia un desenlace.

La adscripción a un determinado grupo no resulta una tarea sencilla; los entremeses de “acción” no están exentos de elementos estáticos en su propio desarrollo (inserción de un desfile de personajes o la repetición de una situación más o menos idéntica) ni los “estáticos” ignoran la acción, el movimiento y el ritmo.

El personaje de tipo tradicional o la *figura* del entremés responderán a una configuración dramática simple y reconocible que permanece subordinada al aspecto exterior y al artificio efectista de acciones que determinarán la calidad de los personajes. Otro rasgo distintivo es la designación onomástica que crea una suerte de vínculo tácito nombre-representación social. Estas características redundan y proponen, según María José

Martínez (1997: 91), dos perspectivas: “los tipos y las *figuras* de entremés perfilan una sociedad dramática carente de contrastes reales, y su carácter cómico corre paralelo a su condición de subalternos”.

Desde principios del siglo XVII, el entremés adopta el verso en detrimento de la prosa. El metro preferido es el endecasílabo dispuesto en silvas o en pareados pero también se usa el octosílabo en los romances. Los cambios de versificación suelen estar al servicio de las acciones, del tono y del ambiente; organización que se vuelve solidaria con la brevedad de las piezas y con la búsqueda del efecto cómico.

Otro factor determinante del ritmo de este subgénero breve se relaciona con la ocupación del escenario; la dinámica que imprimen las entradas y salidas de los personajes, la repetición total o parcial de escenas; las simetrías en las acciones, la aparición simultánea en escena de personajes objeto de burla o bien de *figuras* pasibles de escarnio procura la combinación de situaciones y personajes que resultan semejantes y diferentes a la vez.

Como ya se ha señalado, la poética del entremés no admite personajes elevados; esta condición inferior del personaje es directamente proporcional a su carácter cómico. La identificación de las *dramatis personae* conlleva de manera intrínseca los atributos que la categoría contempla porque no hay tiempo escénico para ahondar en detalles. Estos tipos de tradición folclórica o literaria se sustentan en una comicidad predeterminada por la convención dramática y escénica (aunque se deba reconocer que ellos debieron someterse a actualizaciones y renovaciones motivadas por las transformaciones experimentadas por la España barroca). De esas innovaciones nace la noción de *figura* cuyo carácter y función dramática serán analizados más adelante.

El juego actoral responderá a la sobreactuación que exige la pieza cómica breve. El exceso de tonos exclamativos e interrogativos, los frecuentes apartes, el enfrentamiento corporal entre personajes, la gestualidad exacerbada requieren de un conjunto de elementos extraverbales que necesariamente deben complementar la enunciación. Sin apartarse de su fin último, provocar la hilaridad, el entremés exagera hasta la ridiculez las convenciones protocolares y las reglas de ceremonial.

María José Martínez (2000: 7) defiende la hipótesis de que todos los elementos que caracterizan al personaje en su dimensión escénica (el vestuario que transgrede los cánones estéticos, las máscaras y las muecas que traducen emociones primarias o

enajenamiento) conforman un modo de representación en el que el actor muestra que está actuando. El modo de actuación que demanda el entremés implica una forma de distanciamiento que se afirma como juego y que se adapta a la perfección a la poética del teatro breve, un teatro que pretende dramatizar la realidad invertida y subvertida de la locura carnavalesca.

El entremés resulta espejo deformante de la realidad, reflejo distorsionado, proyección de una imagen de época viciada de inversión o transgresión que paradójicamente hace que la realidad se vuelva mucho más evidente. Las reglas del género obligan al entremesista a aunar dos factores casi irreconciliables; por un lado, provocar la hilaridad desde la marginalidad, los vicios y las conductas poco ortodoxas para la época y por el otro, distraer la censura y los peligros de la Inquisición. En la microsecuencia final del entremés, a palos o bailada, los personajes asumen explícitamente la situación escénica para no dejar dudas de que lo que está sucediendo pasa solo en el tablado y no tiene ninguna coincidencia con la realidad.

En este universo dramático regido por coordenadas más o menos delimitadas, Quevedo encontrará la fórmula para tomar distancia de lo canónico; si bien ensaya todas las posibilidades que brinda el tipo genérico respecto de la acción dramática, de los estereotipos de personajes y de ciertos recursos verbales propios de lo que Evangelina Rodríguez Cuadros (1982: 20) llama “estilo entremesil”, el madrileño aportará su reconocida maestría en el arte del conceptismo, su inigualable destreza en la creación de formas poéticas basadas en la asociación ingeniosa y rebuscada de significados. Los entremeses quevedianos constituyen un sistema de correspondencias y de trasvases donde las obras se resignifican y extienden los alcances de sus sentidos, un conjunto que resiste la homogeneidad sometida a los moldes genéricos cristalizados por la norma o por el uso y que marca un nuevo rumbo en el derrotero de la dramaturgia breve.

2.3.2. En torno al baile dramático

Desde diferentes concepciones críticas, la definición del término baile dramático fue adoptando distintos matices; para Emilio Cotarelo (1911: CLXIV), “el baile, como género dramático, es un intermedio literario en el que además entran como

elementos principales: la música, el canto y, sobre todo, el baile propiamente dicho o saltación que le dio nombre”. Para María José Alonso Veloso, la aproximación a la descripción del término “baile dramático” parte de la extensa explicación de González de Salas, en los “Preliminares” de la Musa V, Terpsícore, de su edición del *Parnaso*:

Resta solo ya el discurrir de la *armonía de los bailes*, que es lo mismo que decir la versificación, con quien los compases y mudanzas suyas deben corresponder (...) La parte sola que tenemos aquí de calificar con darle noble origen, hallándole muy antiguo, es, conviene a saber, este género de poesías, que con la sentencia, ayudada de la música de la voz, dan alma y vida a las acciones y movimientos todos de los bailes que les corresponden. Elegancia es ésta que digo adornó nuestro teatro escénico, bien ya después de estar la que se llama *Comedia española* en alto punto y perfección summa. Distinguía entre los actos suyos para divertir la gravedad de sus acciones, la intermisión de unas representaciones ridículas (que también tienen mucha paridad con algunas de los antiguos), y vulgarmente se dicen *entremés*. Pero adelante, ennobleciéndose más la delicadeza de los gustos, y sabiéndoles ya a rudeza aquella gracia que sólo tenía respecto al más plebeyo auditorio, fue el ingenio guisando otros platos más pulidos que se compusiesen empero no menos de donaire, y ansimismo de agudezas festivas y para que los oídos juntamente se regalasen, a aquellas, y a composiciones numerosas, añadieron la armonía de la voz y el son de los instrumentos. Estas composiciones, pues, constando ya de consonancias poéticas y músicas, y acompañadas de la numerosa y elegantísima acción de los bailes (partes todas tres que llegaron a perfeccionarse en grande sazón y cultura) recrearon los ánimos con su interposición en los mismos lugares referidos” [127-128]. (María José Alonso Veloso, 2005: 161)

Durante algún tiempo, la clasificación subgenérica adoleció de límites precisos; entremeses y bailes compartían la misma categoría en el ámbito de la representación teatral. La separación definitiva de ambos géneros, según Emilio Cotarelo, se produjo hacia 1616 tomando la evidencia de que, en ese año, aparecen bailes impresos como obras autónomas. El momento no es casual, ya que por aquel entonces se produce también el abandono de la prosa como forma expresiva del entremés y la asunción del verso que estiliza y dinamiza el género. Luis Quiñones de Benavente será una figura emblemática en todo este proceso; su editor, Manuel Antonio de Vargas, le reconocía el mérito de haber creado un género nuevo que denominaba ditirámico y en el que se unían “verso, música y trepudio”.

Asimismo, Cotarelo diferencia el baile del entremés afirmando que “puede ser monologado o dialogado como el entremés, pero siempre es más corto, y la letra, acomodada para el canto, unas veces constituye todo el intermedio y otras sólo una parte.

Había, pues, bailes cantados y otros en parte hablados, que se llamaron entremesados”. (Emilio Cotarelo, 1911: CLXIV)

Por su parte, Javier Huerta Calvo propone una caracterización del baile escindida del entremés:

Respecto del entremés, es de menor extensión y, en cambio, la parte cantada –a veces, toda la pieza- es superior a la parte representada. Hay que distinguir el baile –suma de danza y letra- del baile dramático o baile entremesado: acción por medio de unos personajes; no narración por medio de la música, que sería sólo un baile o una danza con su cantable, más o menos extenso. (Javier Huerta Calvo, 2001: 59)

En relación con el entremés, el baile es más breve y su parte cantada es más extensa que la representada; su métrica predominante, los versos octosílabos, presenta mayor ductilidad para el canto. Asimismo, los bailes solían finalizar con una o varias seguidillas. El devenir del baile estuvo sujeto a la recombinación de sus elementos constitutivos: la música, la danza, la letra cantada y la letra hablada. Progresivamente, este subgénero breve va desapareciendo de las comedias y se ubica al final del entremés con el que establece una clara articulación: se anunciaba el baile al final del entremés y, generalmente, funcionaba como condensador de las temáticas desarrolladas en la obra que lo contenía; de esta manera, se modifica la estructura entremesil sustituyendo al típico final caótico a golpe de matapecados.

Aunque los bailes dramáticos se apoyaban en textos con tendencia a lo abstracto y alegórico, se trataba de una variante del espectáculo teatral barroco que satisfacía al público y ofrecía numerosas posibilidades dramáticas:

como era natural, fueron preferidos aquellos asuntos que, dando facilidades al maestro de bailes para disponer las mudanzas y lazos, no dejaran al poeta desprovisto de medios para emplear la sátira social o el chiste sin mayor alcance. Entre ellos, pocos más dóciles a estos fines que los bailes llamados de oficios, en que el gracioso o graciosa, suponiéndose maestros en tal o cual profesión, iban recibiendo la visita de los necesitados de su arte, y cantando y bailando entretenían la curiosidad del público, a la vez que el poeta presentaba a la vista caracteres ridículos o chistosos y provocaba la hilaridad del mosquetero con las pullas y malignas alusiones a cosas y sucesos del momento”. (Emilio Cotarelo, 1911: CCXXI-II)

El término baile se suele emplear de manera generalizada; bajo esta denominación polisémica se engloba una serie de variantes que tiene como elemento

aglutinador a la música. Si bien el baile dramático requiere de la presencia de una acción y de unos personajes que interactúen dialógicamente, Gaspar Merino Quijano circunscribe la esencia del género:

cualquier intermedio teatral que tenga como motor o fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo «bailes» o «danzas» (aristocráticas o populares) —con sus tonos y músicas correspondientes— formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros tonos y músicas creados expresamente, dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática. (Gaspar Merino Quijano, 1980: 156)

La polisemia del término “baile” concita ambigüedades incluso dentro de ese mismo subgénero dramático; si bien el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1726) define el concepto como “espectáculo teatral en que se representa una acción por medio de la mímica y se ejecutan varias danzas”, la entrada de diccionario no alcanza a delimitar fronteras genéricas ni a atender a las dimensiones dramáticas del término.

A lo largo del siglo XVI, el baile fue mutando su fisonomía, se fue alejando del entremés del que formaba parte —secuencia final— para posicionarse como una de las piezas de entreactos que contaba con mayor adhesión de los espectadores. Letra, música y coreografía pueden encontrarse en la estructura entremesil pero también están presentes en el llamado “baile dramático”, aunque la diferencia radica en que en este último el canto (letras y música), los movimientos corporales, los personajes y la acción dramática se fusionan para construir la esencia de esa modalidad escénica. Javier Huerta Calvo (2001: 59) distingue “el baile -suma de danza y letra- del baile dramático o baile entremesado: acción por medio de unos personajes; no narración por medio de la música, que sería solo baile o danza con su cantable más o menos extenso”.

María José Muñoz Moreno suscribe las opiniones de Javier Huerta Calvo (2001) y de Hannah Bergman (1980) al afirmar que:

En un principio el baile teatral era independiente del entremés, siendo una composición lírica breve, cuya letra describía a veces los movimientos coreográficos a realizar, ejecutándose suelto o al final del entremés, introduciéndose con una afirmación de que había llegado el momento de bailar, sustituyendo, en estos casos, al final a palos con que acababan los entremeses. (María José Muñoz Moreno, 2008: 250)

Asimismo, conviven con las formas mencionadas “los entremeses cantados” que Abraham Madroñal (2000: 13) define como “una especie de zarzuelas cortas o de óperas en miniatura, cuando todo el juguete es cantado y los distingue del ‘baile entremesado’ porque en él entraban ‘varias personas’”.

De lo expuesto se infiere la versatilidad de término y las dificultades para arribar a una conceptualización taxativa; Madroñal (2000: 13) retoma la definición de Gaspar Merino Quijano (1980: 156) para aportar mayor precisión al término:

Cualquier intermedio teatral que tenga como motor o fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo “bailes” o “danzas” (aristocráticas o populares) –con sus tonos y músicas correspondientes- formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros y músicas creados expresamente, dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática. (Abraham Madroñal, 2000: 13)

Según la hipótesis de María José Alonso Veloso, la filiación castellana y popular del baile parece quedar fuera de toda duda; según la autora, este género pudo haberse configurado gracias al entrecruzamiento de esta veta tradicional y la influencia clásica y culta que se remonta a la cultura griega; González de Salas señala esta posible influencia en sus “Preliminares” a la Musa V:

Pero bien singular es, y digna bien de grande alabanza y admiración, la excelencia de los ingenios españoles, cuando, sin la presciencia de arte o imitación que los dirija, tantas operaciones conciben e inventan por sí cada día, que desvelo fueron y celebración de las doctísimas naciones en sus edades más enmendadas, viniendo esto a verificarse así en la compostura de estos bailes, que, con igualdad tanta, no será fácil que en otra obra alguna del ingenio se acredite. Tuvieron, digo, los griegos, doctos maestros de las sciencias, bailes con estos tan unos, que cuanto más en ellos mi observación se ocasiona, más el examen de su semejanza me obliga a admiración. (María José Alonso Veloso, 2005: 163)

Asimismo, González de Salas no duda del ingenio español creador del subgénero dramático pero reconoce su semejanza con los bailes griegos (los *hyporchemata*) con la finalidad de legitimar esa forma dramática.

igualmente prestaban *versos* y la *composición música*, y la de los *lazos* ansimismo, y todos los movimientos y acciones, y en todo instrúan ellos propios y enseñaban a los comediantes que lo habían de cantar y bailar (...) cuánto eran estos bailes jocosos y de

ridículos meneos (...) y distinguiendo a ese propósito en tres especies todo su género, *trágica, cómica y satírica*; a esta última atribuye los bailes *hiporchemáticos* (...) (María José Alonso Veloso, 2005: 164)

En el origen de los bailes dramáticos, Emilio Cotarelo diferencia varias tipologías: danzas aristocráticas, danzas populares y bailes populares teatrales:

Cuando se introdujeron los bailes (pieza de teatro) existían danzas aristocráticas, que se hacían en los salones o en casas particulares, y danzas populares, compuestas de muchas personas, que a la vez ejecutaban ciertos movimientos representativos del alguna acción guerrera, amorosa, de cortesía o de simple agilidad (...) Su origen es muy antiguo; y de esta clase, sin duda, es la que se supone ejecutada en el poema del siglo XIV, *La danza de la Muerte*. (Emilio Cotarelo, 1911: CLXVII)

Si bien el gusto por el baile era un denominador común a todas las capas sociales, sus “movimientos lascivos” conspiraban contra la moral social por lo que provocaban todo tipo de censuras. Como se ha dicho, a pesar de las tensiones entre las prohibiciones y los levantamientos de restricciones, el interés de los espectadores por los bailes no decrecía; la afición popular contribuyó a que se incorporaran a los entremeses como final de las obras o como piezas intermedias independientes.

Durante el siglo XVI, el avance de los bailes populares debilitó el terreno de las danzas aristocráticas; la variedad de aquellos (cantados, hablados, de cascabel, entre otros) se vio afianzada en las mojigangas y fines de fiesta. No obstante, para Cotarelo (1911: CLXXV), la presencia de los bailes populares es una constante en los tablados de España: “no es de extrañar que para manifestar contento en las situaciones alegres, acudiesen nuestros primitivos dramáticos a la expansión que de un modo más claro y completo lo revela, que es el baile”.

En líneas generales, los rasgos distintivos del baile dramático, respecto del entremés podrían circunscribirse a su menor extensión –suelen ser inferiores a 150 versos-, a mayor variedad estrófica y a la elección de temáticas que toman distancia del costumbrismo entremesil para ubicarse en una dimensión alegórica; generalmente, el protagonista del baile es un concepto abstracto (la muerte, el tiempo) que, desde una posición admonitoria, expresa sus invectivas hacia las figuras que habitan el mundo cortesano; en otras ocasiones, se recurre a la personificación (las calles de Madrid, los vinos, los bailes mismos) para discutir o reflexionar sobre temas que aparentan ser banales pero que no lo son tanto (hábitos, costumbres, conductas de la sociedad de la época).

La estructura del baile dramático sigue un patrón más o menos fijo: se inicia con la salida de los músicos cantando, después salen los actores que continúan el canto; a continuación, el personaje protagónico plantea el núcleo argumental que se va a desarrollar y da pie para el desfile de personajes o *figuras* que darán su aporte a la trama; el final, en el que intervienen casi todos los personajes, no responde ni a la lógica ni al sentido común porque nada es lo que parece y todo está trastocado por la visión satírica.

En ese horizonte de influencias y géneros colindantes, el baile dramático logra constituirse como pieza autónoma y diferenciada articulando música, canto y movimientos corporales. Recuerda Cotarelo:

La música, el canto y el baile podían por sí solos dar origen y forma a un intermedio especial que nada debería al entremés, de que hasta entonces venía formando parte (...) El toque estaba en juntar aquellas tres cosas formando una sola; o lo que es igual, inventar una letra en que la música y el canto tuviesen mayor parte. (Emilio Cotarelo, 1911: CLXXXIII)

En relación con la producción de bailes dramáticos, en ellos Quevedo exhibe su condición de satírico mordaz contra todo y contra todos; el género nacido y nutrido de la marginalidad es funcional no solo para desarrollar su pensamiento crítico sino y, sobre todo, para aprovechar al extremo las posibilidades de cada recurso retórico, de cada modalidad folclórica o literaria; Don Francisco se burla de los chichés, de los proverbios, de las frases lexicalizadas reinventándolas o destruyéndolas; batalla contra el significado unívoco, literal; provoca al destinatario (lector/espectador) obligándolo a entrar en la profundidad de lo que solo está esbozado, lo incita a no quedarse en la reticencia, a perder la ingenuidad y a convertirse en un receptor desconfiado, a descifrar un modo de decir que encuentra respuestas (algunas, no todas) solo en el universo creado a su imagen y semejanza.

2.4. Préstamos intergenéricos

2.4.1. La novela picaresca y la matriz celestinesca en el entremés

En la intersección entre rupturas y continuidades, el entremés en tanto obra dramática refuncionaliza y adapta elementos de otras manifestaciones literarias a fin de establecer sus propias cimientas.

Para Eugenio Asensio, este tipo de pieza breve es deudora de dos vertientes:

De la literatura oral o escrita, es decir, de la facecia, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica, la descripción de tipos y ambientes, toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera. De la comedia se apropia, además de un almacén de asuntos, inspiraciones y modelos de forma o estilo. La historia del entremés, género secundario, exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación. (Eugenio Asensio, 1971: 25)

Entre los géneros que abrazan al entremés, los de mayor incidencia han sido la novela picaresca y el modelo celestinesco. En distinta gradación, la *commedia dell'arte* - de gran éxito en los tiempos de Felipe III- ha teñido algunos rasgos entremesiles como la agilidad visual, el despliegue escénico y el vestuario que se esforzaban por seducir al espectador.

Respecto de la picaresca, el entremés exagera la genealogía infame del pícaro quien alejado de su familia de origen, adopta amos y maestros de vida que le proporcionan, en general, enseñanzas poco ortodoxas. Las situaciones de aprendizaje negativo resultan de episodios violentos que despiertan la perfidia del personaje como único camino para la subsistencia. El mundo que rodea al pícaro se caracteriza por ser cruel, hostil e impío, factores externos que inciden en la estructura afectiva del personaje cuya carencia de amor, compasión, piedad o culpa lo vuelve resistente a las adversidades que debe sortear. No existe pícaro agobiado por su mala fortuna, al contrario, la desventura lo impulsa a buscar la estrategia, a agudizar el ingenio que le permita salir del trance de la manera más airosa posible sin perder de vista el contexto, sin distraerse del entorno porque desconfía de todo y de todos. La sentencia de Guzmán de Alfarache parecía ser su lema “Todos vivimos en asechanza los unos de los otros”.

El entremés explora, al igual que la novela, el mundo de la marginalidad, legitima el accionar del pícaro en su intento de ascenso social y aborda el tema del honor y de la honra de manera satírica; en ambos casos, la mujer será el salvoconducto que le permitirá transitar sin riesgos los caminos del vicio, el engaño y la amoralidad.

Mencionar la picaresca nos remite indefectiblemente a tres obras paradigmáticas del género: *El Lazarillo de Tormes* (1554); *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán y *El Buscón* (1626) de Quevedo. Respecto de esta última, la crítica ha debatido sobre la datación de publicación. Las voces encontradas van desde Américo

Castro, que se inclina a fechar el libro hacia 1620, hasta Francisco Rico para quien la conclusión de la novela se ubica en 1605. Asimismo, Zamora Vicente (1970:46) sostiene que Quevedo compuso su semblanza del pícaro mucho antes de que se publicara y que sus copias debieron de circular manuscritas. Si bien en *El Buscón* Quevedo continúa las características de la picaresca, el relato en primera persona se construye sobre la base de episodios independientes en los que Don Pablos es un observador de personajes curiosos o un mero narrador de aventura ajenas con lo cual el devenir de la novela repara más en los hechos que en las características propias del personaje.

Quevedo no deja cabos sueltos y propone un diálogo textual en el que el entrecruzamiento y las rupturas constituyen una manipulación del modelo; parecido pero distinto, fórmulas agotadas que en Quevedo alcanzan la singularidad.

Quevedo tiene delante una larga serie de modelos ilustres y se encuentra con la problemática de volverlos hacer vivir en sus páginas con una nueva dimensión. Siguiendo la técnica y la estructura que habían sido fijadas por todos sus predecesores, y dándoles su caudal de experiencia y de agudísima observación, los amplifica y nos los da desde un ángulo distinto. Así doña Aldonza, la bruja madre de Pablos, es Celestina. (Alonso Zamora Vicente, 1970: 48)

En el sistema de personajes de la comedia, la alcahueta celestinesca no ocupa un lugar preponderante ni se identifica fácilmente dado que sus habilidades y destrezas no conciben con las conductas amoratorias de las doncellas que las protagonizan. Diametralmente opuesto es el uso que el entremés hace de ellas; las artes hechiceras son el motor de la acción de las piezas breves. Si bien el modelo no se ajusta de manera estricta a la popularizada por la tragicomedia de Fernando de Rojas, las pedagogas de la inmoralidad representan la sensualidad femenina exacerbada en codicia y ambición por el dinero.

Una vez más, los valores idealizados de la comedia –en especial los relacionados con el vínculo amor/interés monetario- aparecen ridiculizados hasta la tergiversación. Entre los rasgos que María Rosa Lida (1962) le asigna a Celestina, la codicia, la conciencia profesional y la extraña religiosidad que profesan “las enflautadoras de gentes” son características que se trasvasan a la dramaturgia breve.

Ambas prototipos de viejas –la de Rojas y las entremesiles- añoran un pasado glorioso de negocios florecientes. Los tiempos han cambiado y las prácticas en el ejercicio

de la prostitución, también. Hacia el siglo XVI, con el fin de conseguir una mayor seguridad en las ciudades y un recato moral que escondiera lo que no querían ver, se crearon las mancebías, reductos específicos para ejercer la prostitución, que operaban en detrimento de la tarea de las acomodadoras de meretrices. Asimismo, las innovaciones en las prácticas prostibularias inciden en la calidad de la clientela que recurre directamente a los locales en lugar de solicitar los servicios de las alcahuetas.

La dimensión monetaria de la sensualidad que se observa en *La Celestina* y en la prosa picaresca ingresa en el género entremesil de la mano de Quevedo; el móvil subyacente del dinero, que conduce al engaño descarado, sirve de denominador común en la mayoría de los entremeses, pero no aborda la conexión con la sensualidad. En estas piezas, la sensualidad y el interés monetario carecen de ética moral.

2.4.2. Entremeses, bailes y danzas: rupturas y continuidades

En los siglos XVI y XVII, los términos “danzar” y “bailar” se ubicaban en planos bien diferenciados aunque el *Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732) los utilizara indistintamente:

DANZA. s. f. Báile sério en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas. Aldrete pone este nombre entre aquellos que nos han quedado de los Godos, que en su Lengua decían *Dantza*. Latín. *Saltatio*.

No obstante, según señala Cotarelo (1911: CLXV), otros autores como González de Salas, en su *Nueva idea de la tragedia antigua*, de 1663, afirman que “Las danzas son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos: los bailes admiten gestos más libres y de los pies juntamente”. Asimismo, Cotarelo advierte que “esto de más mesurados no debe entenderse que solo consistiesen en paseos, cadenas, cambios de puesto y otros sencillos que se observan en algunos bailes de sociedad modernos, pues tanto o más violentos que los del baile eran los de ciertas danzas”.

María José Moreno Muñoz describe las coreografías y las interpretaciones que marcan las diferencias entre los dos estilos:

En general, las danzas se caracterizan por la realización de figuras que se forman por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc..., en donde el número de pasos era muy importante para determinar una mudanza u otra. Estos pasos son deslizados con gran solemnidad y sobriedad. Los brazos raramente suben por encima de los hombros y a menudo se entrelazan con los de la pareja. El torso permanece inmóvil y la expresión de la cara está casi ausente. (...) La mesura, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos son las características más importantes. Los bailes poco a poco van alternando la realización de figuras con la de pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad (...) Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres los realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que hasta ahora eran mostrados raramente. (María José Moreno Muñoz, 2008: 90)

En la manera de ejecutar los movimientos radica una de las fronteras entre bailar y danzar; si las danzas se caracterizaban por su recato y decoro, por ser practicas por “mujeres honradas” y por tener como destinatario un público familiar; los bailes se definían por oposición. Estas diferencias consolidaron las tensiones acerca de la licitud de esos divertimentos que, en el primer caso, servían para entretener y divertir y que, en el segundo, promovían la inmoralidad y la indecencia.

La pertenencia de clase es otro aspecto a considerar: las danzas se asimilan a reyes y a la clase nobiliaria mientras que los bailes al estado llano, aunque esa adjudicación clasista no impedía la mutua influencia entre los dos géneros.

En relación con la clasificación de las danzas, Deleito y Piñuela (1944: 63) señala las diferencias entre danzas de cuenta, danzas de cascabel y danzas mixtas: “llamando danzas de cuenta a las de ceremonia y buena sociedad, danzas de cascabel a las descompuestas y populares. Y aún hubo un tercer género: las danzas mixtas, que participaron del carácter de ambas. El autor sitúa estas danzas en las fiestas religiosas, representándose escenas religiosas morales, populares y profanas, mitológicas, etc.”.

Entre las danzas de cuenta o de corte Emilio Cotarelo (191: CCLXXIII) incluye: la Pavana, la Pavanilla, la Gallarda, el Rugero, la Española, la Alemana, el Pie de Gibao, el Bran de Inglaterra, el Turdión, el Hacha, el Caballero, la Dama, la Alta, la Baja, el

Rey don Alonso el Bueno, el Canario, las Folías, el Furioso, el Gran Duque, Madama de Orliens, la Morisca, Nizarda, las Paradetas, el Saltarelo, el Sarao.

La nómina de danzas de cascabel, para Cotarelo, estaba integrada por: la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga, el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, entre otros.²³

Respecto de los bailes populares, la proliferación, el dinamismo y la repercusión que alcanzaron en la época fue por demás significativa. Bailes como la Zarabanda –uno de los más censurados pero de mayor éxito en España-, Chacona, Escarramán, Capona, Rastro, Rastreado y Rastrojo hasta fueron convertidos en personajes dramáticos.

Como se analizará más adelante, Quevedo da cuenta sus conocimientos sobre la materia; en *Los valientes y tomajonas* desarrolla el origen y la genealogía de los bailes de la época; del matrimonio de Zarabanda y Escarramán, nacen hijos y bisnietos; asimismo, en *Cortes de los baile* aparece, también, Escarramán personificado junto a otros bailes. Por su parte el Rastro –calificado como “Rastro viejo”-, es el baile nombrado con mayor frecuencia en los bailes de nuestro autor, se presenta en las piezas mencionadas precedentemente y en el *Entremés de los enfadosos*. Respecto del Rastrojo, en el *Entremés de la ropavejera*, Quevedo lo señala como un baile más nuevo que el Rastro.

De acuerdo con los trabajos de Cotarelo (1911), Bergman (1970), Esquivel (1992), Moreno Muñoz (2010), sería demasiado extenso mencionar la variedad de bailes populares que existía en la época; un inventario fluctuante debido a que constantemente aparecían bailes nuevos en respuesta al éxito popular que concitaban.

Si bien el acto de bailar se convierte en una de las actividades culturales que todos los grupos sociales tienen en común, su enseñanza se imparte según el ámbito donde

23 Estudios posteriores de Díez Borque (1987), Merino Quijano (1980), Moreno Muñoz (2010) mantienen, en líneas generales, esta clasificación.

se desarrollen; en los estamentos nobiliarios, la danza pasa a ser un elemento indispensable en la educación cortesana, como afirma Deleito y Piñuela (1944: 60-61): “No se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender de letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aún cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra o la vihuela”. En la corte, el maestro de danzas no solo enseña pasos y figuras de acuerdo con el repertorio coreográfico al uso sino crea las coreografías de acuerdo con las necesidades de cada festejo.

Quevedo propone una exégesis del arte de las danzas y los bailes populares en el romance “Describe operaciones del tiempo y verificalas también en las mudanzas de las danzas y bailes”²⁴; en él describe, a su estilo, las implicancias y las incidencias de esa costumbre de mover el cuerpo al compás de la música:

Las fiestas y los saraos
no los trueca a mojigangas;
y lo que entonces fue culpa,
hoy nos la vende por gracia.
Los maestros de danzar,
con sus calzas atacadas,
yacen por estos rincones
dirigiendo telarañas.
Floretas y cabriolas
bellacamente lo pasan
después que las castañetas
les armaron zangamangas.
Con un rabel, un barbado
como una dueña danzaba,
y, acoceando el Canario,
hacía hablar una sala. (vv.125- 140)

.....
Luego la *Danza del peso*,
Una *Alta* y otra *Baja*;
y, con resabios de entierro,
la que dicen *De el hacha*.
El *Conde Claros* que fue
título de guitarras,
se quedó en las barberías,
con *Chaconas*, de la gaya.
El *Tiempecillo*, que vio
en gran crédito las danzas,
pues viene, toma, y ¿qué hace?;

24 Extraído y adaptado de María José Alonso Veloso (2005: 183) quien considera que este romance tuvo que ser escrito después de 1613, porque se cita el baile del *Escarramán*, nombre del célebre jaque que protagoniza la primera jácara quevediana.

pues darles una carda,
suéltales las *Seguidillas*
y a *Ejecutor de la vara*,
y a la *Capona*, que en llaves
hecha castradores anda.
De la trena a Escarramón
soltó, sin llegar la pascua;
y al Rastro, donde la carne
se hace bailando rajas. (vv. 153-172)

El tiempo, que todo lo transforma, también opera en la historia de los bailes populares; las danzas cortesanas enseñadas por los maestros de danzar se ven superadas por los bailes nuevos; el romance de Quevedo ilustra la transición entre ambos estilos que da nacimiento al baile teatral propiamente dicho.

2.5. Marcas de evolución genérica

2.5.1. Acerca de la trayectoria entremesil

La impronta de todo género literario se va construyendo sobre la base de cambios y transformaciones, más o menos dinámicas, que van acuñando una identidad propia. Si partimos de una concepción primaria del entremés, unos pocos rasgos definirían su esencia: la comicidad satírica y la brevedad, la representación del desorden y la inversión de valores, tiene como destinatario a un público de ciudad y urbanizado que no requiere de mayores competencias, está expresado en una lengua vulgar cargada de expresiones y clichés provenientes del *argot* marginal y agermanado. En sus temas, tópicos y motivos no quedan exentos ni los tipos ni los procedimientos cómicos de la celebración cristiana del Corpus ni la pagana del Carnaval:

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y el beber (...), la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada. (Eugenio Asensio, 1971: 20)

Como sostiene Asensio (1975: 40), el entremés es un género inestable que va buscando su forma zigzagueante entre la fantasía y el cuadro de costumbre; una

fluctuación que podría estar condicionada por su cualidad de género secundario y dependiente de la estructura teatral que lo incluye.

En el devenir de estas piezas breves operan algunos cambios decisivos que podrían ubicarse en las dos primeras décadas del seiscientos: la adopción del verso que desplaza a la prosa²⁵; el reemplazo de los finales esperables de aporreos y palos por música, canto o baile; la incorporación y la relevancia de las *figuras* a nivel de los personajes. Transformaciones que podrían atribuirse, en parte, a circunstancias externas, es decir, que van asociadas al éxito de la comedia, a las innovaciones respecto de la sátira costumbrista y al contexto social que alimenta las temáticas que el entremés representa.

Durante el reinado de Felipe II (1598-1621), el entremés comienza a modificar sus bases constitutivas; si en sus piezas breves Lope de Rueda priorizaba la comicidad de las acciones de un personaje que desembocaban en una burla final, el entremés del siglo XVII hará foco en la descripción y la categorización de determinados miembros de la sociedad representándolos como *figuras*, concepto básico en la producción entremesil quevediana.

El término *figura* cuenta con una dilatada historia que Erich Auebach (1998) analiza meticulosamente desde una perspectiva filológico-histórica centrándose en el empleo del vocablo en la estética greco-latina, en la retórica latino-medieval y en la exégesis bíblica. El estudio de los usos más dispares del término *figura* le permite al investigador alemán demostrar la profunda oscilación semántica del concepto y detectar las múltiples y duraderas consecuencias culturales que se derivan de ciertos usos.

En la reconstrucción biográfica del término, Auerbach recorre textos de Terencio, Plauto, Varrón, Lucrecio, Cicerón y Ovidio, Vitruvio y Quintiliano; muchos de ellos, especialmente Lucrecio y Ovidio, emplearon el término para referirse a procesos de “transformación de formas” o “simulacros”; en tal sentido, Auerbach (1998: 44) afirma que “el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de ‘lo que se manifiesta de nuevo’ y de ‘lo que se transforma’”.

25 Durante las primeras décadas del 600, Quevedo redacta sus primeros entremeses en prosa: *Bárbara* (en su primera y segunda parte), *Diego Moreno* y *La vieja Muñatonos*.

Luego de un relevamiento histórico-religioso del término, Asensio (1971:80) arriba a la siguiente definición: “*Figura* hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula. (...) La *figura* ha de ser revelada por signos externos correspondientes a sus pretensiones, vanidad o hipocresía”.

A modo de ejemplo, el investigador español cita algunos versos de *El ausente en el lugar* de Lope de Vega²⁶:

Todo hombre cuya persona
tiene alguna garatusa,
o cara que no se usa,
o habla que no se entona;
todo hombre cuyo vestido
es flojo o amuñecado,
todo espetado o mirlado,
todo efetero o fruncido;
todo mal cuello o cintura,
todo criminal bigote,
toda bestia que anda al trote
es en la Corte figura.

Evangelina Rodríguez Cuadros analiza los lineamientos propuestos por Eugenio Asensio sobre el concepto de *figura*; considera que el investigador introduce la idea de un doble estrato temporal (“fauna vieja y nueva”) dado que si en una primera fase el entremés focaliza la visión cómica en un personaje inserto en una acción que protagoniza o domina, ya en el siglo XVII, el género se vuelca hacia la descripción o clasificación de *figuras* (no tanto sujeto de acción como sucesión de retratos):

(Asensio) Hace algo más: diseña con particular cuidado el mapa de rasgos de la familia léxica: a) su tendencia al estereotipo convencional en busca de una recepción veloz, casi inmediata, por parte de un espectador que ha interiorizado la repulsa colectiva hacia la divergencia o, por el contrario, el gusto por la extravagancia; b) comicidad construida sobre caracteres planos, sin trascendencia universalizadora; c) su ubicación en un escenario preferentemente urbano en el que la corte es una gran plaza o mundo breve; d) minimización del argumento e inexistencia de progreso en la acción, convertida en un hilván de rarezas físicas o intelectuales a imagen del ancestral desfile

26 Lópe de Vega, *Obras dramáticas*, Ac. N. (Madrid 1929), t. XI, *El ausente en el lugar*, 419.

medieval de locos o de estados y profesiones expuestas en la picota de la sátira. (Evangelina Rodríguez Cuadros, 2007: 76)

Por su parte, María José Martínez López en su radiografía del género entremesil, considera que la configuración dramática del personaje sea de tipo tradicional o *figura* moderna se construye sobre la base de unos rasgos:

Ajenos a toda complejidad e inmediatamente perceptibles, en que la individualización queda subordinada al artificio efectista de las acciones, cuando éstas existan. Ello significa que los tipos y figuras del entremés no posean una identidad propia, pues las designaciones onomásticas responden en parte a la necesidad de crear una ilusión de individualidad. (María José Martínez López, 1997: 110)

Evangelina Rodríguez Cuadros disiente con los lineamientos propuestos por Martínez López respecto de la falta de complejidad, la carencia de identidad propia de la *figura* y la distinción temporal entre tipo tradicional -alineada más hacia el entremés viejo- y *figura* -vinculada más al entremés moderno-. Rodríguez Cuadros clasifica las categorías de tipo y *figura* no solo desde sus configuraciones como personajes sino también desde sus funciones dramáticas: en el primer caso, refiere a un personaje convencional con características físicas, morales o intelectuales fácilmente reconocibles debido a rasgos fijados por la tradición y sostenidos durante toda la obra (por ejemplo, tipos serán los vejetes, el sacristán, el barbero, las malmaridadas o los traidores); en cambio, si bien la *figura* es también un tipo -definido desde una intensificación de lo ridículo-, ella se caracteriza por sus procedimientos repetitivos que, evidencian de manera hilarante, una excentricidad o idea fija que lo pone en conflicto o a la par de otros personajes o resultan una parodia física o moral de otras *figuras* serias del *dramatis personae* (por ejemplo, las busconas, el valiente o el hidalgo); “pero el o la *figura* perderán progresivamente su capacidad de *mímesis* humana a favor de unos mecanismos deconstructivos que pasan, básicamente, por traslaciones kinésicas o apariencias feístas o incluso, por la invasión de elementos reales o fantásticos”. (Evangelina Rodríguez Cuadros, 2007: 78)

Cierto es que Hurtado de Mendoza impone el llamado “entremés de *figuras*” en el que personajes estafalarios desfilan en escena con el objeto de mostrar sus artimañas o de defenderse de ataques infundados; no obstante, Quevedo crea su propio inventario de *figuras*. En *Vida de la Corte* plantea su teoría y delinea los primeros estereotipos, en *Los*

Sueños amplía el inventario de seres estafalarios y en los entremeses los hace desfilar con toda ostentación. Como señala Asensio (1971: 77), “a comienzos del XVII, empieza a dominar el retratismo, la pasión de describir y clasificar la fauna social vieja y nueva”.

Si bien Quevedo no debe su inmortalidad al género dramático, es indiscutible el aporte que ha realizado al concepto de *figura* y a la función que ella desempeña en la dramaturgia breve. Tal vez esas aportaciones no tengan un valor cuantitativo pero adquieren envergadura como fórmulas distintivas del género. Celsa García Valdés (1985) señala que gran parte de la obra de Quevedo –desde *Vida de la Corte* a los *Sueños*, pasando por *El Buscón* y obras festivas- es una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles y que en ellos pululan un sin fin de *figuras* que el mismo Quevedo refundirá y hará revivir en sus entremeses.

El entremés de *figuras* prescindía del argumento porque su éxito estaba ligado a una galería de personajes caricaturizados, al desfile acumulativo de deformidades sociales, al muestreo de extravagancias morales o intelectuales que no necesitaban de la ayuda de la acción porque lo extravagante se naturalizaba y lo ridículo se volvía rutinario. La presencia de la *figura* promueve el efecto cómico; los demás personajes se limitaban a un rol funcional, servían como mecanismos causales para que la situación provocada por la *figura* se desarrollara y alcanzara el objetivo propuesto.

La descripción del desfile de *figuras* propias del universo entremesil propuesta por Emilio Cotarelo permite inferir una doble dimensión: por un lado, como procedimiento de representación, y por el otro, como una galería de estereotipos:

Por ellos desfilan casi todos los tipos cómicos que ofrecía la sociedad española: el hidalgo pobre y ridículo, el que se pudre de todo, el casamentero, el murmurador, las damas del tusón y las pedidoras, los valentones y cobarde, los afeminados, el hablador, el viejo casado con su mujer moza, las dueñas y rodrigones, la los maridos flemáticos, los miserables (...) Y entre los oficios y profesiones eligen preferentemente algunos muy corrientes como el letrado, el doctor, el soldado, los alcaldes rústicos, bobos y maliciosos, los sacristanes, estos de gran abundancia; barberos, boticarios, alguaciles, estudiantes, venteros, fregonas, beatas y celestinas. (Emilio Cotarelo, 1911: LCXXVIII)

El éxito de recepción estaba garantizado gracias a esos tipos y *figuras* estereotipados, de fácil identificación, de reconocimiento inmediato cuyo efecto cómico se

sostenía en la incongruencia, la hiperbolización o el extrañamiento; requisitos que satisfacían las convenciones cómicas de la época.

El pacto empático texto representado-público naturalizaba el amaneramiento, la exageración de las modas y el lenguaje soez, atendía con beneplácito el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsaban a los personajes a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías porque el espectador aceptaba tácitamente que ese género breve estaba constituido por “piezas desdramatizadas” (Eugenio Asensio, 1971: 85) en las que el ente cómico –por confesión o por displicencia- se identificaba y se asumía renunciando a la esencia del drama, al choque de pasiones y acciones que quedaban relegadas a un segundo plano.

Si en la comedia el desenlace del conflicto dramático reconstruye un orden social y moral y lleva la acción del caos a la armonía, en el entremés las conductas amorales no reciben castigo alguno y el desorden impera hasta el final. Todo aquello que produzca aversión o transgreda las convenciones se constituirá en materia prima imprescindible para esta modalidad literaria.

Se ha caracterizado al entremés como un teatro para entretener y hacer reír, organizado en torno de alusiones y referencias perfectamente identificables por el lector/espectador de la época pero de difícil decodificación para el lector contemporáneo. Cabe señalar que las piezas entremesiles adolecen de escasa publicación aún por sus autores; circulaban en copias manuscritas o incluidas en colecciones, figuraban anónimas o con falsas atribuciones; de esta circulación incompleta derivan los problemas de recuperación textual con los que se vio afectado el estudio fehaciente de este género breve.

2.5.2. Acerca de la trayectoria del baile dramático

Según afirma Emilio Cotarelo (1911: CLXXVIII), una vasta documentación da testimonio de lo arraigado que estaba el baile ya desde la centuria del quinientos; la costumbre de bailar se había extendido en las ciudades, las villas y las aldeas; incluso hasta se había profesionalizado en el quehacer de “los maestros de enseñar a bailar y danzar” que instruían, sobre todo, a las mujeres sobre cómo moverse al compás de los bailes al uso: “El aprenderlos y ejecutarlos sin la rudeza del vulgo, constituía parte de la educación

femenina, lo mismo que algún tiempo antes y en el mismo las danzas aristocráticas hecho que explica que, a mediados del siglo XVI anduvieran por Castilla muchos maestros de enseñar a bailar y danzar”.

El uso y consumo sostenidos en el tiempo marcan el derrotero del baile dramático; el recorrido contempla desde los bailes sin letra para cantar a los que incorporan la letra cantable, pasando por los que incorporan letra recitable y diálogo, hasta llegar al baile dramático.

Abraham Madroñal recupera la hipótesis de Merino Quijano (1980: 165) respecto de los orígenes del baile:

el baile nace del entremés aunque sea anterior al mismo y muy similar en diferentes cosas, con la excepción de que en el baile dramático el baile propiamente dicho es parte de su esencia. De la misma forma que el canto y la danza son accesorios en el entremés y consustanciales a la esencia del baile dramático. Desde luego el baile se puede ver como sublimación del entremés, de tal forma que en la década de 1630 el público parece pedir más entremeses cantados que entremeses propiamente dichos. (Abraham Madroñal, 2000: 13)

Acerca de la evolución del baile pero teniendo en cuenta otros aspectos, María José Hernández Fernández considera que:

El baile evoluciona como forma de entremés, como sublimación del mismo a partir del canto, la música y las mudanzas, que aparecen como unidad superior integradora. Los bailes dramáticos de Quevedo se presentan todavía de una manera muy embrionaria, dado que la letra acomodaticia, puesta al servicio de las mudanzas, todavía no presenta una complejidad argumental que, al parecer unánime de la crítica, madura y cobra pleno desarrollo con Quiñones de Benavente.²⁷ (María José Hernández Fernández, 2009: 538)

Gracias al favor popular, sobre todo en las primeras década del 600, los bailes utilizados para concluir los entremeses gozaban de un éxito mayor que la obra de la formaban parte, por lo que, paulatinamente, se fueron emancipando de aquellos para convertirse en un intermedio independiente.

27 En los bailes de Quevedo predomina la narratividad, la introducción de personajes y modos de decir propios del lenguaje de germanía; en cambio, en Quiñones, predomina el diálogo (bailes entremesados), de temáticas menos controvertidas con matices satíricos. Cf. Hernández Fernández (2009: 538).

Según propone Emilio Cotarelo (1911: CLXXXIII) la independencia del baile dramático se concreta hacia 1616, época que coincide, aproximadamente, con la transformación del entremés que abandona la prosa para elegir el verso y con la llegada al poder de Felipe IV y el consiguiente auge del teatro no solo cortesano sino también popular.

En relación con las temáticas, los primeros bailes trataban sobre escenas populares y cuestiones de enredos; durante las primeras décadas del XVII, estos temas fueron mutando hacia la comicidad y el desfile de personaje. En el caso de los bailes quevedianos, las temáticas se centran en la sátira social centrada en la descripción de la marginalidad -sobre todo en las conductas femeninas y la venalidad de sus relaciones amorosas que toman como víctimas a un amplio inventario de estereotipos masculinos- y en las referencias metatrateales de los bailes populares²⁸.

La evolución del baile alcanza su madurez, a mediados de siglo, cuando el “baile de *figuras*” logra su supremacía. A las características ya definidas de la *figura*, en el baile dramático, se suman los movimientos corporales intensos y descontrolados; los bailes frenéticos, exentos de toda coreografía, que desarticulan los cuerpos y rehúsan de toda expresión corporal armónica; la configuración corporal de manera extravagante: yuxtaposición de elementos, desproporción y monstruosidad.

Hacia finales del siglo XVII, el gusto popular relega la letra de los bailes rescatando solo la música y la danza; el desgaste y la aparición de nuevos géneros harán que el baile dramático, como se consideraba en décadas anteriores, ceda espacio a nuevas formas de entretener y divertir en los entreactos del espectáculo teatral. María José Hernández Fernández comparte los criterios de Merino Quijano (1981: 168) al señalar:

Después de una vida zigzagueantemente fugitiva, en continua búsqueda de sí mismo – que llega en sus postrimerías a una curiosa amalgama de lo español con lo extranjero – el baile dramático muere hacia el primer tercio del XVIII, con la aparición de los sainetes costumbristas. (María José Hernández Fernández, 2009: 520)

28 Por ejemplo, en *Las valentonas y tomajonas*, Escarramán, uno de los personajes centrales, es bisabuelo y abuelo de varios bailes y las pidonas aparecerán con los nombres de Corruja y Carrasca); en *Boda de pordioseros*, Quevedo fusiona la sátira contra el matrimonio, la doble moral cristiana y la crítica contra el pueblo llano.

2.6. Multiplicidad y complementariedad de sistemas sígnicos en las piezas dramáticas breves

Como se ha dicho, entremeses y bailes ocupan un lugar de privilegio en los escenarios áureos; la risa, la música y el baile se consolidan como componentes ineludibles del espectáculo teatral  ureo. El estudio de la experiencia cómica barroca supone la observación de las múltiples variables que la posibilitan dado que las formas de comicidad utilizadas en cada época son sintomáticas de los aspectos ideológicos que condicionan su concepción, su función y sus objetivos.

En las piezas breves, el equilibrio entre *dulci* y *utile* deja paso a la risa satírica y a lo festivo porque las circunstancias han cambiado y es necesario consolidar nuevas formas que correspondan a nuevas maneras de entender el mundo. Desde finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, la tendencia a la burla de modelos literarios legitimados se profundiza; “Burlas y veras es el nuevo estilo en el que se rompe con los rígidos principios retóricos que operaron en la literatura renacentista y que surge a finales del siglo XVI como elemento axiomático de confusión y subversión genérica.” (Antonio Pérez Lasheras, 1994: 162).

Para Ignacio Arellano (2006: 351), la fiesta del carnaval considerada popular por excelencia, con la supuesta liberación de las normas y supresión de jerarquías y opresiones, provoca una risa violenta, agresiva, intolerante dispuesta a la humillación y el desprecio que toma como objeto risible a los miembros de los estratos más bajos de la sociedad, a la “gente pobre y desvalida”. Desde esta perspectiva, entremeses y bailes dramáticos establecen líneas de contacto con el ambiente carnavalesco: exaltación de los instintos, excesos de todo tipo, degradación de la figura femenina, hipocresía y engaño mueven a risa al destinatario. No obstante, teniendo en cuenta la perspectiva ideológica, Arellano sostiene que la cualidad liberadora e igualadora de la risa carnavalesca es una fantasía crítica; entiende, el investigador español, que no se puede asociar la risa popular a conceptos tales como la subversión, reaccionismo o dogmatismo.

De esta última apreciación se infiere que, en la experiencia cómica, entre objeto y sujeto opera un gesto distanciador que posibilita la risa. Una risa que supera el carácter negativo del personaje o la circunstancia recreada y que ubica al destinatario más allá de

eso que provoca la hilaridad. El entremés reúne según Asensio (1971: 27) “la libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje y la aparente irresponsabilidad ética”.

El discurso carnavalesco, escribe Julia Kristeva (1970:14), del que la parodia es una variante, consume la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxa, se mantiene “exterior” a la ideología y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con que la hace estallar.

Sobre esta cultura cómica basada en la burla a las necesidades humanas (apetito, bienes materiales, sexo, inserción social, etc.) no solo del individuo sino de la sociedad toda se asientan los ejes temáticos de las piezas dramáticas breves.

Justo Fernández Oblanca (1992: 14) estima que en el estudio de entremeses y bailes dramáticos suelen distinguirse dos directrices: comicidad de *figuras* o situaciones y comicidad lingüística. Se hace muy difícil escindir estas dos características; las *figuras* y los tipos de las piezas breves serán los portadores, fundamentales, de la comicidad lingüística o comicidad situacional y además, las situaciones cómicas surgen sobre todo de una relación de tensión entre la naturaleza del personaje y su ambiente.

La reconstrucción filológica no alcanza para revelar el entramado de la representación ni la configuración escénica de los personajes. Resulta muy complejo para el lector contemporáneo recomponer la simultaneidad de sistemas que operan en el tablado y para el investigador, el estudio de esa polivalencia sígnica se encuentra limitado por la imposibilidad de “resucitar la experiencia vivencial” que solo puede transferir la puesta en escena.

No obstante, la pluralidad de estudios teórico-críticos que atiende a estas cuestiones ha servido como antídoto y paliativo iluminando, documentalmente, no solo aspectos constitutivos de la puesta teatral sino también han permitido, de alguna manera, fijar la acción dramática en el tiempo. (Evangelina Rodríguez Cuadros, 1989: 37)

En esa espesura de signos y sistemas, “terreno más que resbaladizo” en palabras de Díez Borque (1989: 10), nos detendremos en algunos elementos determinantes de la comicidad en las piezas dramáticas breves que serán desarrollados con mayor profundidad en los capítulos siguientes.

2.6.1. Procedimientos del discurso verbal y dispositivos no verbales

Si las funciones determinantes de las piezas breves se definen en “divertir y entretener” correspondería, entonces, el estudio de los mecanismos verbales destinados a entretener con la palabra; no obstante, un análisis centrado únicamente en la comicidad verbal desatendería la relevancia de los otros sistemas semióticos implicados en la obra. En ese sentido, Evangelina Rodríguez Cuadros (1982: 31) considera que “de hecho, ya la preceptiva del siglo XVII trataba de entender los recursos para conseguir el efecto cómico en el doble registro de la *palabra* (a través de los medios ofrecidos por la retórica tradicional) y las *obras* (gestos) y, por extensión, todos los recursos no verbales que están a disposición de la escenificación”.

En las piezas breves de Quevedo, los distintos modos de interrelación entre la palabra y lo no verbal escénico, temáticas que se analizarán más adelante, dan cuenta de la profunda capacidad operativa del autor con el lenguaje, de la potenciación del discurso verbal no solo por el juego con el significado sino, y sobre todo, por la utilización satírica de la palabra en todos y cada uno de sus procedimientos (desplazamiento de la relación significado/significante, creación de neologismos, innovaciones en los materiales de uso popular); también es cierto que el género en sí es “un mundo abreviado” en el que un débil esbozo habilita al destinatario a reconstruir un conjunto de significados provenientes de los más variados espectros. Sin embargo, como afirma Evangelina Rodríguez Cuadros (1982:42) “nada es capaz de conferir más sentido a este aparente bloque de artificios verbales y expresiones ajenas que su inserción en el juego escénico mediante el cual el dramaturgo no sólo aumenta el dinamismo de la palabra, sino que la desvela y la hace accesible desde la compleja contextualización que producen los recursos no verbales escénicos”.

En los géneros dramáticos breves, la comicidad de la palabra alcanza su grado máximo de eficacia en y con el gesto y el movimiento que la acompaña. La brevedad y la velocidad de la representación hacen que, generalmente, los signos escénicos recaigan en el personaje/*figura* en cuestión; no solo los movimientos corporales sino también el maquillaje, el vestuario, los recursos fónicos a disposición del efecto hilarante (gritos, cambios de entonación, exclamaciones exageradas) configuran la realidad escénica. Dentro

de los dispositivos no verbales, el vestuario ocupa un lugar de privilegio debido a la inmediatez de su significación; algunos datos de las didascalias permiten constatar la relevancia del aspecto exterior de los personajes en pos de una fácil y rápida identificación; asimismo, la configuración grotesca del personaje se ve favorecida por el aporte de una indumentaria extravagante que complementa fuertemente el discurso verbal del personaje.

En relación con las dimensiones escénicas imposibles de reconstruir para el lector actual, Juan Manuel de Rozas reflexiona:

Al leer el teatro del Siglo de Oro somos espectadores ciegos y sordos. Hacemos una lectura en parte subjetiva y anacrónica, porque no podemos ni imaginarnos convenientemente cómo se movían, accionaban, entonaban sus versos, aquellos representantes. Y esto es tan radical que, ciegos y sordos, nos encerramos en nuestra actual manera de ver el mundo y la aplicamos al texto que leemos. Si esto lo hacemos con cierta lucidez y con cierta humilde ironía, sabremos que estamos actualizando ya, en la propia lectura —lo que es honrado, conveniente y hasta necesario— la obra barroca, mas si creemos que la estamos entendiendo en su profundidad temporal, la soberbia de hombres vivos frente al silencio de los muertos de tres siglos, nos estará jugando una mala pasada. (...) sobre todo, me he centrado en la técnica del actor porque creo que es un problema vital para el entendimiento del teatro barroco. Por dos razones principales. Primeramente, porque, faltos de documentación gráfica y sonora, discutir sobre los resortes del actor para modular y aun cambiar la semántica del texto, es cuestión primordial. Porque un gesto puede cambiar un texto. En segundo lugar, porque el teatro barroco reposa, como ningún otro, en la persona del comediante. (Juan Manuel de Rozas, 1979: 192)

Valga la extensa cita de Rozas para reconocer la importancia de esos elementos constitutivos del texto espectacular que si bien no serán objeto de este trabajo, no dejan de ser sumamente importantes para un estudio de las piezas dramáticas breves.

De acuerdo con Evangelina Rodríguez Cuadros (1982: 47), las relaciones existentes entre el discurso verbal y los dispositivos no verbales en los entremeses y bailes dramáticos pueden ser clasificados en tres categorías: complementar la palabra, realizar la palabra y contradecir la palabra. En el primer caso, los dispositivos no verbales pueden corroborar el diálogo, develar los significados implicados en un juego lingüístico para potenciar su comicidad o intensificar la espectacularidad de la escena. Un caso particular, son los palos del desenlace o los bailes y canciones que se insertan al final de entremeses o

bien durante el desarrollo de la obra²⁹. En el segundo caso, la palabra “realiza lo que significa”, ya sea por el efecto mágico o sorpresivo o por su cualidad perlocutoria, la palabra se vuelve realidad escenográfica. En el último caso, la acción contradice la palabra: el objetivo consiste en la ridiculización, la extravagancia, la deformidad al servicio de la hilaridad.

Aunque en los entremeses de Quevedo se pueden reconocer las tres categorías mencionadas resulta difícil delimitarlas en compartimentos estancos; se podría hablar de una coexistencia de relaciones entre dispositivos no verbales como el vestuario o la caracterización fónica que inciden en la densidad dramática y la ridiculización de la vieja con pretensiones de doncella que intensifica la intencionalidad satírica (por ejemplo, en *La Ropavejera*) o bien relaciones en las que la cualidad perlocutoria de la palabra concretiza la representación y, al mismo tiempo, ejerce una caricaturización orientada hacia la comicidad satírica (por ejemplo, en el *Entremés del marido fantasma*).

Los movimientos típicos del baile (letra, canto, música) construyen una semiología corporal que complementa el lenguaje verbal; en el *Baile de las sacadoras* se describen los instrumentos musicales: *gozquecitos de palo* en referencia a las castañuelas, panderos y guitarras que marcar el ritmo de saltos y brincos, zapateados y pasos de negros; la música que acompaña las mudanzas forma parte de los artificios femeninos para esquilmar a las víctimas de la sonsaca. El mismo procedimiento aparece en el baile de *Las valentonas y destreza* y en el *Entremés de la destreza*.

En *Cortes de los bailes*, los movimientos corporales inherentes al arte de las mudanzas constituyen el eje temático de la obra; los personajes de Rastro Viejo, Rastrojo, Capona, Escarramán (bailes personalizados) reflexionan, en clave satírica, acerca de meneos, ademanos, pazos y movimientos ejecutados por los bailarines. En el final, los Músicos disertan sobre las *cosquillas* (el término se nombra en trece ocasiones con connotaciones obscenas de distintos matices) entablando una relación analógica con los movimientos corporales desarrollados en el baile.

En *Las valentonas y destreza*, la letra del baile consiste en la descripción satírica (a través de la utilización de prosopopeyas degradantes) de los movimientos

29 El propio Quevedo ya advierte el grado de convencionalidad del final a palos cuando en *El alguacil endemoniado* critica a los poetas de comedias “por los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses”, advertencia que repite en su *Premática del desengaño contra los poetas güeros*.

corporales; procedimiento que apela a la hilaridad para exponer, desde la óptima quevediana, la decadencia moral del baile nuevo:

Los codos tiraron coces,
azogáronse las plantas,
trastornáronse los cuerpos,
desgoznáronse las arcas,
los pies se volvieron locos,
endiabláronse las plantas.
No suenan las castañetas,
que, de puro grandes, ladran,
mientras al son se concomen
aunque ellos piensan que bailan. (vv. 79-88)

2.7. Del “espectador selecto” al “público popular”: juntos pero no mezclados

Desde la perspectiva de la teoría del teatro, el concepto de “público teatral” es una noción demasiado amplia y relativamente abstracta: cada teatro, especialmente si está identificado con una corriente estética bien definida, posee su propio público, el cual conoce el perfil artístico de ese teatro, acompaña a los actores de una obra a otra y de un papel a otro. Este es un requisito importante para la relación activa del público con el teatro, y de allí parte uno de los caminos más fáciles para involucrar al espectador en la representación:

el teatro, pese a la palpabilidad física de sus recursos (edificio, maquinaria, decorados, utilería, todo el personal), no es más que la base de un juego inmaterial de fuerzas que avanzan a través del tiempo y del espacio y arrastran al espectador adentro de su cambiante tensión, adentro de aquel juego coordinado que llamamos interpretación escénica o representación. (Ian Mukarovsky, 2000: 347)³⁰

Entremés y bailes dramáticos llegan al espectador del siglo XVII como parte de un espectáculo integral; el análisis de esas piezas breves aislado de su contexto de representación pierde densidad y debilita su esencia. La relación comedia- piezas breves,

30 Asimismo, desde la Estética del arte dramático de Otakar Zich, la obra de teatro se concibe como una unidad de fuerzas internamente diferenciada por las tensiones mutuas, y como un conjunto de signos y significados, como un conjunto de varias artes independientes aunque es claro que al entrar en el teatro, las artes individuales renuncian a su independencia, se interpenetran, entran en contradicciones mutuas, se sustituyen unas a otras; en fin, se diluyen para confluir en un arte nuevo y plenamente unificado. (Ian Mukarovsky, 2000: 348)

potencia sus respectivas funcionalidades y evidencia el efecto cómico. No se trata de un enfrentamiento comedia-dramaturgia breve sino, al contrario, de un proceso de integración que permite transgredir las formas de la comedia o bien asumir, en clave satírica, los aspectos que ella omite, censura o esboza. Paradójicamente, la intercalación de entremeses y bailes con las tres jornadas del drama mayor representado promueve, no sólo al distanciamiento, sino incluso a una reflexión contradictoria respecto de la comedia (un drama de honor podía ser intercalado con un entremés de cornudo y con un baile de pidonas menoscabando, de esa manera, la carga dramática del argumento de la comedia).

El público que asistía a los corrales de comedias, en el siglo XVII, no excluía condición social; si bien las representaciones en esos espacios teatrales constituyen un fenómeno urbano, el público asistente provenía de diferentes estratos sociales (excepto los excluidos por razones económicas y el campesinado, por su localización); la distribución de los espacios reproducía la estratificación y la jerarquización social: los aposentos y desvanes eran ocupados por las clases privilegiadas, que abonaban anualmente altos precios por sus alquileres y accedían al lugar por puertas especiales. En la sala, de pie o sentado en las galerías, se situaba el pueblo. Las mujeres entraban por otra puerta a la cazuela. La taquilla fue otro factor determinante; las localidades para las representaciones públicas tenían diferentes precios y eso proporcionaba una distribución del público que reflejaba la estructura social.

Si la comedia convocaba a un público que, no obstante su diversidad, se reconocía en los valores de la clase nobiliaria; las piezas breves concitaban a un espectador que podía encontrar la risa en la asociación entre lo que sabía y lo que veía y oía en el escenario, entre lo familiar y su representación hiperbolizada, entre lo que conocía como experiencia cotidiana y su parodia escénica.

Para que un autor logre su objetivo de mover a risa debe conocer e interpretar el horizonte de expectativas del destinatario; códigos, valoraciones, acuerdos tácitos, sobreentendidos, aceptaciones implícitas que guardan estrecha relación con el ambiente circundante; si el espectador no puede concretizar los espacios de indeterminación que el autor le propone, la intención cómica se verá malograda.

Cada época construye sus propios objetos y modos de risa; ellos corresponden a determinados códigos ideológicos, a la sensibilidad, a los prejuicios y libertades que cada

sociedad se permite. Cuando estos factores se corresponden, de común acuerdo, entre el autor y el destinatario, se produce un camino de ida y vuelta basado en la mutua comprensión y en la participación del espectador quien, en definitiva, con su risa completa la experiencia cómica.

Para Michel Foucault (1970: 5) “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”. Quevedo y su público sabían jugar muy bien ese juego ambiguo y dilógico de la sátira que pone en tensión la connotación profunda y la superficialidad falaz de la palabra.

El discurso paródico, propio de la sátira, exige del destinatario un esfuerzo *ad hoc* respecto del reconocimiento del elemento parodiado; presupone una instancia superior de comprensión que permite captar la ruptura de la convención. La parodia opera entre el ser y el parecer, entre la dicotomía que ofrece el sentido literal y el sentido figurado de la palabra, entre el concepto y la entonación que desvía la acepción hacia nuevos significados; “contenidos diegéticos”, en palabras de María Grazia Profeti, que se re-semantizan a través del contacto con los contenidos ideológicos y su transgresión:

Se podría paragonar la pieza breve a un iceberg: la parte que aflora es mínima con respecto a la que queda sumergida; una superficie reducida hacia la cual convergen unas líneas que permanecen oscuras, pero que el espectador percibe de forma indistinta e inmediata (...) el placer estético deriva precisamente de la percepción de esta complejidad dentro y a través de la sencillez. (María Grazia Profeti, 1992: 59)

La conducta del público teatral del XVII se diversifica: por un lado, los espectadores selectos que asisten a las fiestas teatrales cortesanas a los que no se les permite la desviación ni la divergencia ideológica y por el otro, los que acuden a los corrales libres de convencionalismos que definan su comportamiento³¹.

31 Si los corrales de la Cruz y del Príncipe, son los ejemplos paradigmáticos del incipiente teatro profesional, el Coliseo del Buen Retiro y el Palacio de la Zarzuela, constituyen los espacios escénicos que albergan las majestuosas producciones musicoteatrales, con necesaria e indispensable prodigalidad tramoyística. El Palacio del Buen Retiro fue un espacio polivalente para las representaciones teatrales, tanto interiores como exteriores, pero insuficiente para las representaciones palaciegas. Por ello se comienza a construir el Coliseo en 1638, obra que será concluida en 1640. El resultado es un espacio idóneo para la representación de las obras del nuevo género, donde tienen cabida el lujo y esplendor característicos de este tipo teatral. (María Belén Molina Jiménez, 2005: 97-98)

Jean Sentaurens (1983: 68) en su ineludible estudio sobre bailes y entremeses sevillanos de los siglos XVI y XVII formula una pregunta controvertida: “¿géneros menores para un público popular?”; interrogante que origina, a su vez, derivas no menos polémicas: “¿existe algún público popular en los teatros del Siglo de Oro, un público caracterizado por sus orígenes sociales y su nivel cultural?; ¿se destinan, si no exclusivamente, por lo menos preferentemente los bailes y los entremeses a dicho público popular?”.

Las posibles respuestas recorren distintas dimensiones del fenómeno teatral; Sentaurens (1983: 71) afirma que debido a su génesis “entremeses y bailes constituyen un género dramático específico reservado para un público popular”; un público que el investigador define, al menos para la clientela teatral sevillana, “popular” no desde una perspectiva sociológica (de hecho refiere una serie de factores que restringen la asistencia masiva del pueblo a los corrales del comedias como consecuencia de la falta de motivación ante los espectáculos teatrales, la falta de tiempo debido a las interminables jornadas de trabajo, la ubicación de los teatros emplazados en los centros urbanos, al precio de la entradas que, también, dirige la selección de los espectadores) sino en el sentido cultural del término; un público que, desde el menosprecio de los poetas e ingenios y de las élites intelectuales y sociales que asisten a la comedia en las sillas y aposentos, era caracterizado como vulgar y que exigía satisfacer sus expectativas en:

una expresión dramática que cuenta con sensaciones y reacciones elementales por parte de los espectadores, utilizando, por ejemplo, la risa más sencilla y mecánica o las incitaciones sensuales suscitadas por la danza y la música; un juego escénico en el que lleva la voz cantante la personalidad de los cómicos; una forma literaria que, generalmente, prescinde de cualquier lenguaje complicado, como el retórico, el simbólico o el poético; el conjunto de esos elementos parece designar a un público más apto para las sensibles emociones que aficionado a las finezas conceptuales. (Jean Sentaurens, 1983: 78)

De lo expuesto podemos inferir, entonces, que bailes y entremeses suponen un público caracterizado por ser no tan numeroso, menos culto y con menor rigor moral³² que

32 “Los entremeses todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones” subraya el padre Ignacio de Carmargo (discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo”. (Emilio Cotarelo, 1904: 124)

el público ordinario de la comedia pero que, sin embargo, por sus preferencias garantizaba el éxito comercial de los espectáculos teatrales de la época.

Capítulo III

Quevedo autor de entremeses y bailes dramáticos

Yo... malo y lascivo, escribo cosas honestas, y lo que más siento es que han de perder por mí su crédito, y que la mala opinión que yo tengo merecida, ha de hacer sospechosos mis escritos.

Francisco de Quevedo (Carta, de 1612, a Tomás Tamayo de Vargas)

3.1. ¿Quevedo dramaturgo o autor de piezas dramáticas breves?

El escaso prestigio concedido, en su hora, a entremeses y bailes dramáticos no fue un obstáculo para que Quevedo incursionara en el espacio de la dramaturgia breve; al contrario, tal vez haya sido un estímulo para crear un puñado de obras en las que pudiera reavivar, aún más, su sarcástica e incisiva mirada del mundo.

Pablo Jauralde Pou (1999: 490-491) afirma que las piezas breves de nuestro autor se alinean, fácilmente, con una parte muy reputada de su inspiración: la de recrear lo ya dado hiperbolizando hasta el grotesco gesto y actitudes;

la inspiración de Quevedo no posee aliento dramático: no es capaz de levantar lienzos dramáticos o novelescos de los que emane la ilusión de vida –como Cervantes, como los grandes narradores, en general-. Pero es, por el contrario, un maestro de la observación de lo ya creado, para asimilarlo y explayarlo en procesos serios de paráfrasis; o para deformarlo en procesos geniales de burla. (Pablo Jauralde Pou, 1999: 490-491)

Las peculiaridades de esas piezas breves no se circunscriben, solamente, a la voluntad autoral, surgen en un momento de inflexión propicio para cambios, rupturas e innovaciones de las que la producción quevediana no queda exenta. Quevedo crea su propia *ambiance*; construye, a su modo, un documento de época ambiguo, a veces, incongruente, otras que despliega los vaivenes de la mentalidad barroca: inconformismo, desviación y angustia; desde su percepción pesimista, solapada bajo una máscara hilarante, nuestro autor interpreta, satíricamente, esa conciencia de crisis para transformarla en un instrumento de apuntalamiento de la sociedad jerárquica y así contribuir en el restablecimiento del orden social amenazado por las nuevas convenciones.

Como se ha dicho, en las primeras décadas del siglo XVII (para Cotarelo, 1616), el conjunto dramático breve se reconfigura: los bailes se separan definitivamente de los entremeses, el verso desplaza a la prosa y la propia naturaleza del baile entra en una dimensión polémica que termina por redefinirlo y delimitarlo. El contexto, controvertido y dialéctico, se presenta ideal para un creador receloso de los moldes estereotipados; la coyuntura se muestra como un cronotopo adecuado para instalar su preceptiva, su modo de concebir el género dramático breve.

Santiago Fernández Mosquera considera que la impronta dramática quevediana no responde, solamente, a un determinismo genérico,

es decir, que un género obligue a un autor a decir lo que no quiere decir. No obstante, también es cierto que el género, cuando menos, sitúa al autor ante una ideología que sí le obliga a abordar la *res* desde una estrategia concreta y diferente dependiendo de la obra. Desde el tono personal del escritor, éste elige el género (o lo crea, o lo modifica) que más se ajusta a sus necesidades. (Santiago Fernández Mosquera, 1997: 154)

En Quevedo, la sujeción al género no se mantiene constante ni de la misma manera; las matizaciones resultan evidentes cuando se ponen en relación las piezas que componen el *corpus* dramático, en particular, los entremeses y bailes objeto de nuestro estudio. Recuperamos nuevamente las palabras de Fernández Mosquera:

El género influye en la *res*, pero la *res* puede tener una interpretación concreta, circunstancial. Y, además, no suele el género elegir al escritor sino al revés. Y tal vez esa elección personal del género se base en la ductibilidad del modelo o de las posibilidades de enriquecimiento y transformación que tiene. Es decir, la corriente ideológica de Quevedo parte de su pensamiento y se ve matizada por el género elegido y, viceversa, Quevedo decide un molde genérico concreto porque le es más adecuado para expresar su ideología y su propuesta literaria. Aunque parezcan contradictorios estos caminos no dejan de ser complejamente complementarios. (Santiago Fernández Mosquera, 1997: 167)

Si bien Quevedo no debe la celebridad a sus dones de dramaturgo, es indiscutible el aporte que ha realizado al género; las investigaciones que estudian su producción dramática han consolidado, a lo largo de los años, esa hipótesis. Aunque Cotarelo Valledor (1945:42) considera que “no supo sustraerse a esta fascinación D. Francisco de Quevedo, y a escribir para la escena dedicó algunos de los breves ocios que su ajetreado vivir pudo consentirle (...) error sería, pues, considerar a Quevedo como un

verdadero autor dramático, al modo de Lope o de Tirso”³³; Eugenio Asensio, décadas después, pone en valor la producción breve quevediana al sostener que “las piecitas de Quevedo le hacen merecedor a un puesto honorable en la procesión de los innovadores: Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente” (1971: 10). Asimismo, en su tesis doctoral, María José Hernández Fernández jerarquiza el conjunto teatral de Quevedo al afirmar que:

Las comedias de Quevedo promovieron el aplauso cortesano, sus entremeses sirvieron de modelo a Quiñones de Benavente –el llamado “pontífice de los entremeses y bailes-, fue pionero de la jácara, contribuyó a la fijación del baile entremesado e inspiró algunos motivos del teatro calderoniano, como el de *El gran teatro del mundo*. (María José Hernández Fernández, 2009: 686)

Fiel a sus conductas contestatarias, Quevedo mantuvo un vínculo ríspido con el universo teatral: descargaba sus invectivas sobre los autores de piezas teatrales, sobre la configuración dramática, sobre la afición a la función moralizadora de la comedia, especialmente a la de Lope con quien mantuvo una relación cordial debido a una serie de afinidades ideológicas y literarias³⁴. Entre estos intereses comunes se pueden incluir la defensa de Castilla y de Madrid frente a los ataques foráneos y la celosa protección de esas

33 Para algunas consideraciones generales sobre el teatro de Quevedo ver Oteiza, 2000; García Valdés, 2004 y 2007, Arellano y García Valdés, 2011. Las citas de entremeses y bailes dramáticos se tomarán de esa última edición.

34 La admiración de Quevedo hacia Lope queda reflejada, entre otros testimonios, en el soneto *En alabanza a Lope de Vega*, citado de José Manuel Bleca, *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1963, 326.

Pues te nombra Marcial Félix y Lope
Lope Feliz, ¿por qué tanta tristeza,
si llenó la Fortuna de riqueza
tu genio y tus escritos hasta el tope?

Néctar escribes; los demás, arropo.
No se mida con otro tu grandeza.
Mal tus alas, tu vuelo y ligereza
sigue en flaco rocín corto galope.

Pues ha de ser de Lope lo que es bueno,
en cualquier persona, en cualquier trato,
a la envidia tu risa dé veneno;

que la Fortuna, atenta en tu recato,
viéndote de tesoros suyos lleno,
de ti se quejará como de ingrato.

regiones como feudo literario. El vínculo se fortalecía, además, en sus posicionamientos semejantes respecto de la polémica gongorina; ambos se presentaban como poetas de la ortodoxia poética castellana frente a la herejía literaria de los cultos, andaluces y extranjerizantes. (Antonio Sánchez Jiménez, 2013: 28)

María José Hernández Fernández (2009: 226) destaca las influencias y trasvases entre ambos autores al recuperar las aportaciones de Maxime Chevalier quien:

considera a Lope imitador de la agudeza verbal quevediana y justifica su influencia citando pasajes dramáticos del Fénix de los Ingenios: *Amar sin saber a quién* (1616-1623), *La malcasada* (1610-1615) y *La carbonera* (1623-1626) atesoran múltiples ecos del *Buscón*. A su vez, romances quevedescos recogidos en el *Cancionero de 1628* rebrotan en *Las bizarrías de Belisa* (1634). Con todo, no hemos de olvidar la relevancia de las sargas de equívocos de la *Premática del Tiempo* retomados en las comedias lopescas, ni la siembra de neologismos jocosos y voces germanescas típicamente quevedescas en comedias de Tirso, Calderón, Rojas Zorrillas, Moreto y Francisco de Leiva. (Maxime Chevalier, 1992: 198)

En relación con el tiempo de producción de las obras breves quevedianas, la crítica³⁵ coincide en dividirlo en dos períodos; al primero, entre 1606 y 1613³⁶, corresponden los entremeses escritos en prosa (*La vieja Muñatones*, *Doña Bárbara - primera y segunda parte-* y *Diego Moreno -primera y segunda parte-*), mientras que al segundo, entre 1623 y 1627-8, se adjudican los escritos en verso (*El marión -primera y segunda parte-*, *El marido fantasma*, *La venta*, *Del niño* y *Peralvillo de Madrid*, *De la destreza*, *La Polilla de Madrid*, *De los enfadosos o El zurdo alanceador*, *La ropavejera*, *Los refranes del viejo celoso* y *El caballero de la Tenaza*). En ambos casos, se trata de una época en la que Quevedo formaba parte del mundo cortesano; en esos años, su cercanía a los círculos de poder se manifestaba de manera protocolar y festiva; a diferencia de lo que ocurrirá años posteriores, en los que su paso por la Corte se centrará en una comprometida actividad política reflejada en la temática de *Cómo ha de ser el privado*, la única comedia de probada autoría quevediana, en la que, como veremos más adelante, se delinearán las características del buen valido, en clara alusión al Conde Duque de Olivares.

³⁵ Sobre este particular se pueden consultar los trabajos de Pablo Jauralde Pou (1999: 490), Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, (2011: 13), Julio Vélez Sáinz (2013: 15-25).

³⁶ Arellano y García Valdés, (2011: 13) afirman que “son aproximadamente los años en que se dan a conocer algunas de sus obras más famosas: *El Buscón*, *Los sueños*, *La cuna y la sepultura* y la primera parte de *la política de Dios*, ante las cuales queda más empequeñecida su escasa obra dramática”.

Respecto del período de producción de los bailes dramáticos, María José Alonso Veloso afirma que el análisis de los testimonios conservados del siglo XVII – manuscritos e impresos- no permite establecer fechas de redacción concretas:

pero sí aventurar una época de composición para los tres subgéneros poéticos representados en *Terpsíchore*. La comparación de letrillas, jácaras y bailes con diversas obras satíricas en prosa de Quevedo para las que existe una datación más o menos concreta hace posible apuntar también una contemporaneidad probable de algunas composiciones, aunque no sea una cronología estricta. (María José Alonso Veloso, 2005: 324)

Desde esta postura, la autora considera que la trayectoria textual de los bailes dramáticos comienza a partir de 1628; hasta 1643 los bailes no figuran en impresos; la colección completa de estas piezas breves quevedianas no aparece hasta la publicación de los *Romances varios* de 1663, si se exceptúa la edición póstuma de González de Salas.

Asimismo, Alonso Veloso (2005: 327) sostiene que solo la prosa festiva de Quevedo redactada a partir de 1620 muestra conexiones con los bailes del mismo autor por las referencias a los nombres de bailes populares; que únicamente el *Sueño de la Muerte* (1622) coincide con los bailes en determinados rasgos de estilo (la ruptura de las frases hechas, de expresiones lexicalizadas, por ejemplo) y que *La Hora de todos* (1636) y los bailes quevedianos comparten el gusto por la creación de imágenes paródicas y por mecanismos satíricos centrados en expresiones de verbos meteorológicos, a veces utilizados como formas personales y en asociaciones entre términos semánticamente inadecuados.

Si se aceptan como válidas las tres épocas de la historia del baile dramático delimitadas por Gaspar Merino y recogidas por Huerta Calvo³⁷, las composiciones de Quevedo se inscribirían sin duda en la época de auge del género, esto es, entre 1620 y 1660, en que los cuatro componentes de la pieza –música, baile, letra cantada y letra hablada- tienen en ella una proporción armónica. (María José Alonso Veloso, 2005: 327).

37“Merino también habla de una etapa inicial (fines del siglo XVI hasta 1620), en la que la música y los bailes son los elementos principales, mientras que el elemento verbal tiene una función subsidiaria; y de una época de decadencia (a partir de 1660), en la que la música y el baile recobran su importancia primitiva, al tiempo que se tiende a prescindir de la letra [en Huerta Calvo: 62]. Todos los bailes quevedianos son buena muestra de la importancia de los cuatro elementos mencionados, aunque no se conserven testimonios acerca de las melodías o de los pasos de baile, cuya presencia en la pieza sí se intuye de manera implícita.” (María José Alonso Veloso, 2005: 327)

Como es habitual en Quevedo, nada es taxativo ni de fácil dilucidación; en ese contexto epocal y en ese momento vivencial, nos encontramos ante un ¿Quevedo dramaturgo? o ante un ¿Quevedo autor de piezas dramáticas breves? La primera pregunta podría encontrar respuesta en el *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado* (1628) en el que Quevedo le hace decir al pobre poeta de los pícaros que toda la erudición de un escritor de comedias radica en “gastar doce pliegos de papel de entradas y salidas y marañas para casar un lacayo sin amonestaciones”; evidentemente, Quevedo se burla de las convenciones genéricas que no solo condicionan toda posibilidad creativa sino también del uso estereotipado del lenguaje, de los esquemas anquilosados de la comedia nueva y, sobre todo, de una generación de escritores tanto nóveles como expertos que practica el género. Así lo expresa nuestro autor en varias de sus obras festivas y satíricas; *El Buscón* podría, también, servir de ejemplo³⁸.

La novela picaresca sirve, además, para arremeter contra la profusión de los dramaturgos (“que no hay autor que no escriba comedias”), contra la mala calidad de las comedias (“hízose la comedia el primer día y no la entendió nadie”), contra la falta de originalidad (“díjome que jurado a Dios que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido”).

Todavía en el *Buscón* Quevedo intercala la *Premática del desengaño* contra los malos poetas y en ella repite su crítica contra las convenciones de entremeses y comedias “limitando a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias con casamientos”. Parecidas opiniones encontramos en otras obras. En *El alguacil endemoniado*, escribe Quevedo de las penas que se dan a los poetas en el infierno. Con estas ideas, parece lógico que Quevedo no dedicase su actividad creadora al teatro, y, en efecto, no lo hizo si no fue ocasionalmente, ya fuera por encargo, ya por conveniencia personal. Por conveniencia personal escribió Quevedo la comedia *Cómo ha de ser el privado* en elogio al conde-duque de Olivares en un momento de buenas relaciones entre el satírico y el privado. (Celsa García Valdés, 2007: 475)

De lo expuesto se podría inferir que a Quevedo no le preocupaba aplicar a la categoría de “autor dramático” ni entrar en las disputas por ocupar un lugar en el podio de

38 “*Premática del desengaño contra los poetas gueros, El Cuento de cuentos, El Buscón, El alguacil endemoniado, El Sueño de la muerte, El Sueño del infierno, El discurso de todos los diablos y La hora de todos*, así lo demuestran. Ver Arellano y García Valdés, 2011: 13-15.

los dramaturgos consagrados³⁹; tampoco lo motivaba el deseo de obtener privilegios cortesanos ni beneficios económicos (como a Lope) porque de todo eso ya disfrutaba - aunque esas prerrogativas lo hayan llevado a la cárcel en dos oportunidades-. Quevedo escribe su teatro para producciones palaciegas aunque como afirma Susana Hernández Araico (2004: 210), “(ellas) igualmente pasarían después a los corrales por copias de actores y memorillas, como sugieren el manuscrito de Évora que Asensio edita así como otras pobrísimas ediciones”.

Quevedo es, antes que nada, un escritor; su esencia lo ha impulsado a escribir, más allá de los rótulos genéricos, lo que quiso y cómo quiso hacerlo: ni sujeto a esquemas estructurales inalterables ni obediente a convenciones cristalizadas por la tradición literaria; no obstante, sus piezas breves mantienen la sustancia de toda su obra: la supremacía en el dominio del lenguaje, el ingenio agudo al servicio de lo políticamente incorrecto, de la hipocresía extraliteraria, incluso, de lo que se identificaba con lo marginal y desde allí, burlarse de todos y de todo aplicando cada uno de los resortes de la sátira, para con amarga risa, diría Azaustre Galiana, llamar a la reflexión, avivar el seso y hacerse oír.

Para Quevedo, provocar la risa en escena supone mucho más que un parlamento repleto de agudezas en boca de un personaje; en sus piezas breves el artificio verbal se teatraliza por la relevancia del vestuario, de la gesticulación ridícula y de los desplazamientos escénicos exagerados. Nuestro autor no se apoya solo en la palabra, el sistema verbal entra en complementariedad con todo un sistema semiótico no verbal que potencia connotaciones intra y extraescénicas; en algunos casos, la dramaturgia breve quevediana parodia la comedia; en otros, se sirve de sus técnicas y mecanismos para elaborar una sátira escénica centrada en lo kinésico-actoral.

Lejos del “teatro serio”, Quevedo ejercitó los géneros breves de su tiempo: entremeses, bailes, jácaras, loas y hasta alguna comedia entera (y fragmentos de otras) en estrecha consonancia con su prosa y poesía festivo-satírica. Como se ha mencionado en

39 Según Urrutia, (1982: 174), “Si Quevedo hubiera buscado el aplauso del público y verse felicitado a la salida de un corral –como afirmaba Cotarelo Valledor- hubiera insistido en la escritura de comedias”. Ver, para la referencia, Cotarelo Valledor (1945-42) donde dice “siempre ejerció el teatro fascinadora atracción sobre la gente de letras” porque “en ninguna otra forma logra el poeta gozar más directamente los halagos del triunfo ni el homenaje del aplauso. Que Quevedo no puede ser ajeno al placer de recibir felicitaciones de un público por sus piezas breves, no significa que comercia con ellas escribiéndolas para los corrales.” (Susana Hernández Araico, 2004:211). Asimismo, para más detalles sobre este particular, remito a “Quevedo, crítico teatral” (María José Hernández Fernández, 2009: 601-607).

otros momentos de este trabajo, la perspectiva lingüística ha predominado en la mayoría de los estudios dedicados al teatro de Quevedo privilegiando los aspectos verbales en detrimento de los signos propiamente escénicos; en líneas generales, la crítica (Asensio, Lázaro Carreter, Raimundo Lida, Maestro, García Valdés) al observar “la ‘configuración teatral’ insiste sobre todo en las *figuras* o personajes caricaturescos y en el lenguaje del ingenio en el que coinciden las piezas teatrales y las poesías o prosas satíricas (...) pero apenas hay aproximaciones sistemáticas de los aspectos de la posible puesta en escena. Por el contrario, abundan afirmaciones que minusvaloran esta dimensión (dramática)”. (Ignacio Arellano, 2016: 275).

Analizar el espacio dramático⁴⁰ generado por la palabra y sus posibles manifestaciones, a través de la ineludible agudeza verbal quevediana, permite explorar otras dimensiones propiamente teatrales y observar de qué manera Quevedo explota los sistemas de signos no verbales en función de lo que quiere representar en el tablado. En tal sentido, Arellano (2016) advierte acerca de la dificultad para el estudio de estos elementos dado que las piezas breves cuentan con pocas acotaciones por lo que es preciso atender a las didascalias (no siempre claras) y a los modos de enunciación y sus matizaciones (entonación, pronunciación, por ejemplo). La funcionalidad de los sistemas verbales y no verbales de la puesta en escena será analizada en las páginas que siguen.

Las consideraciones precedentes generan nuevos interrogantes: ¿Cuál sería, entonces, la intencionalidad dramática de las piezas breves quevedianas? Quizás, la misma que discurre por el resto de su obra satírico- burlesca: la representación de su peculiar visión del mundo y de los hombres expresada en su particular uso de la lengua. Para algunas corrientes críticas (Palacio Ortiz, 2015; Nolting Hauff, 1974; Arellano, 2011) la cuestión se dirime en la tensión entre la crítica a los usos y costumbres de su época y la exhibición de su virtuosismo lingüístico. Desde esos lineamientos, la producción dramática de Quevedo se desarrollaría entre esas dos coordenadas; respecto de la primera, las críticas más importantes son las que nuestro autor utiliza, una y otra vez, en sus temas satíricos: el

40 “Mejor llamar espacio dramático que espacio escénico al que engendra la palabra. Para los conceptos de espacio dramático y espacio escénico aplicados al teatro clásico español Ver Arellano, 1995, y en general la tercera parte “el texto a la escena” en Arellano 1999. “Un mismo espacio dramático puede configurarse en espacios escénicos variantes según las representaciones concretas. Y esos espacios no los crea solamente la palabra: también contribuyen a su formación los sistemas de signos de la puesta en escena”. (Ignacio Arellano, 2016: 276)

poder del dinero, la avaricia, la rapacidad femenina, la ingenuidad masculina, la burla contra el matrimonio –cornudos, malmaridadas, por ejemplo-, los estragos que deja el paso del tiempo, la venalidad de la justicia, la falsa nobleza circunscriptos a los estratos más bajos de la sociedad y fuera de toda connotación política; respecto de la segunda, la genialidad de su expresión verbal que pone en un primer plano la dimensión puramente literaria. Como propone Arellano (2011: 36), “en este punto, como en otras muchas ocasiones, una actitud ecléctica está más cerca de la verdad que los extremos”.

Si las obras intermedias tienen como fin último mover a risa al receptor; Quevedo, indudablemente, lo consigue en la yuxtaposición de un inventario de figuras ubicadas tácticamente en la estructura dramática y de un lenguaje verbal y paraverbal no menos estratégico; elementos enlazados con un ingenio autoral que hacía de esa conjunción, tan conocida y trillada, piezas singulares y distintivas del universo dramático de nuestro autor.

3.2. Una aproximación a los procedimientos compositivos

Analizar el proyecto dramático de Quevedo sola y únicamente desde su posicionamiento crítico respecto de los males de la época o desde una dimensión lingüística obturaría toda posibilidad de estudiar otros aspectos de su creatividad, al Quevedo hábil conocedor de la urdimbre escénica, al Quevedo autor de piezas dramáticas breves que han marcado un giro en el derrotero del género.

Como ya se ha dicho, una de las metodologías de estudio más consensuada por la crítica aborda la obra quevediana desde su carácter intertextual; ese criterio de análisis permite interpretar la multiplicidad de elementos que enlazan las correspondencias y rupturas en el proyecto dramático de nuestro autor. Pensar en los modos de aprehender esa complejidad implica un ejercicio interpretativo de interacciones y obliga, además, a contemplar otros sucesos aleatorios –intra y extratextuales- a la hora de determinar las relaciones que esas obras reflejan; un método que Fernández Mosquera (2005: 30) califica como “productivo, intrincado y apasionante”.

Sabido es que la presencia de un texto en otro jamás es pasiva, se vuelve un proceso proteico, un fenómeno dinámico en el que un autor transforma el texto anterior, lo

pone a jugar al servicio de nuevos objetivos ficcionales, de otros mecanismos retóricos, de diferentes contextos, de distintos conflictos; el texto resignificado será el resultado de la aplicación de esos procedimientos, quedará transformado porque se inserta en un nuevo sistema y, al mismo tiempo, mantendrá visibles los vínculos que lo unen a su antecesor.

La obra de Quevedo teje redes, tiende puentes, extiende lazos de manera intrínseca y extrínseca; manipula abiertamente los hipotextos, cumple con la condición humanista que obliga a la *imitatio* solo como disparadora de nuevos significados, se sirve de rasgos y de temas que, únicamente, al ser vinculados con otros adquieren su plena realización. Las obras forman un sistema en donde todos los elementos son solidarios y en donde los sentidos de cada una resultan de la presencia de los otros.

Las operaciones y procedimientos inherentes a las estrategias de intertextualidad optimizan el análisis textual si se conocen aspectos biográficos e ideológicos del autor no para caer en explicaciones biografistas sino para acceder a los matices de su pensamiento. Un pensamiento que, en Quevedo, si bien ofrece vías de acceso a una mirada del mundo regida por principios éticos, morales y religiosos bien definidos no se presenta con una consistencia lógica absoluta ni con una permanencia inalterable. (Lía Schwartz, 1998: 65). Cuando un escritor, Quevedo en nuestro caso, reutiliza materiales ya conocidos asume el reto de adaptarlos, de refuncionalizarlos e incluso de invertir u oponer el sentido primitivo, en cuyo caso puede dar cuenta de cierta contradicción ideológica.

Por su parte, María Grazia Profeti (1992: 109) propone lineamientos más centrados en los vínculos textuales y observa que el criterio de intertextualidad, en ocasiones, se limita a una operación comparativa y valorativa de las obras puestas en secuencia temporal que tiene por objeto reconocer la adaptación, la alusión o la imitación de la obra-fuente. El análisis puede resultar mucho más enriquecedor si, como propone Profeti, se trabaja sobre la relación de una obra con las anteriores, con las cuales establece un enlace dinámico, una relación dialógica, en la cual cada uno de los interlocutores tiene igual dignidad e importancia. Estos presupuestos teóricos proponen el tratamiento entre los textos en dos sentidos: horizontal y vertical. De esa clasificación se tomarán para este trabajo algunas categorías correspondientes al nivel horizontal de intertextualidad: relaciones de temas, relaciones de situaciones o escenas, relaciones de enunciados o interdiscursividad.

Desde otra perspectiva, Ignacio Arellano (2003: 19) estudia el fenómeno intertextual a partir de la sátira en tanto modalidad de la enunciación; citando a Asensio, sostiene que la permeabilidad de la sátira hace más viables los vínculos transtextuales dado que provoca una abundantísima red de coincidencias con otras formas literarias: la originalidad de un rasgo sólo podría comprobarse fehacientemente situándolo en el conjunto de textos afines parcialmente concomitantes.

La obra quevediana recrea las relaciones transtextuales, también, a partir de los vínculos que establece con distintos modelos genéricos;

Utilizando en ocasiones textos muy cercanos tanto temática como estilísticamente, las modificaciones obligadas por el molde genérico justifican los cambios realizados por el escritor. Se produce entonces una nueva forma de intertextualidad que está detrás de la transformación genérica y sobre la que existen múltiples denominaciones y descripciones teóricas (...) De ahí que ciertos motivos o ciertos hallazgos estilísticos se puedan rastrear en su prosa grave o en su poesía burlesca. Denominaré a este fenómeno intertextualidad genérica. (Santiago Fernández Mosquera, 2005: 29)

En ese sentido, Fernández Mosquera advierte que dado el desconocimiento de la cronología exacta de buena parte de la obra de nuestro autor, en la mayoría de los casos no se puede asegurar que el intercambio de elementos textuales, el intenso tránsito de temas, recursos y motivos que Quevedo hace circular en consonancia (o sin ella) con las reglas que impone cada especie literaria proceda inicialmente de un género o un tema para recalcar en otro.

El objetivo de estudiar los procedimientos compositivos que nos permitieran analizar el conjunto de las obras seleccionadas como parte de un sistema dramático nos indujo a la búsqueda de un marco teórico capaz de sostener más fuertemente nuestras hipótesis. Es por ello que recurrimos a los principios de la teoría de la transducción literaria (Lubomir Dolezel 1986, 1990; José María Izquierdo Arroyo, 1980; Antonio García Berrio 1977, 1994b; Tomás Albaladejo, 1998) dado que ese encuadre teórico considera que “el campo de acción de la teoría de la transducción literaria es mayor que el de la intertextualidad, al ocuparse de más fenómenos que la presencia efectiva de un texto en otro, añadiendo, el componente interpretativo, clave en las actividades de interpretación-mediación” (David Martínez Antón, 2016: 16).

Esos lineamientos iluminaron las complejas cadenas de transmisión que dan como resultado una serie de transformaciones que van más allá de la copresencia de un texto en otro al abarcar otros aspectos como la tradición literaria, la influencia de géneros colindantes, los vínculos transhistóricos, la transformación genérica. A estos presupuestos se suman los aportes de María del Carmen Bobes Naves acerca de los procesos de transducción escénica:

La teoría dramática tradicional estudia casi en exclusiva el texto verbal (diálogo principalmente) y se ocupa generalmente del estilo del autor o de la historia que cuenta, de modo que no hay diferencia de enfoque crítico o teórico en el estudio del drama con el de la narración (temática) o de la lírica (análisis de los valores estilísticos del discurso). Se trataba, en resumen, de determinar las relaciones que el texto tiene con otros textos (intertextualidad), con su entorno social (sociocrítica) y con su autor (psicocrítica, biografía, etc.). Ya en el siglo XX se produce una reacción contra estos modos y modas de analizar el texto dramático (también los otros géneros, pero fundamentalmente el dramático) y la teoría intenta centrarse en los recursos y formas específicas del teatro y lo hace no solamente para dar testimonio de que existen sino también para verificar qué sentido crean en la obra, es decir, para leerlas semióticamente. (María del Carmen Bobes Naves, 2006: 38)

Cualquiera sea la metodología utilizada para estudiar esos sentidos creados en el texto supone una toma de posición ante las relaciones recíprocas que entablan autor-mensaje-auditor a través de la obra y en la obra; esa “decodificación *en absentia*”, como señala Dolezel (2002: 200), cuya característica dominante radica en la distancia variable entre emisor y receptor (tiempos y espacios diferentes, distancias culturales e ideológicas, por ejemplo), crea indeterminaciones, tensiones y hasta equívocos; para disminuir esas distancias, el campo de la teoría de la transducción literaria adopta el componente interpretativo como un factor clave en las actividades de interpretación-mediación e indispensable para la reconstrucción activa del fenómeno comunicativo textual.

El relevamiento de los aspectos teóricos enunciados y la bibliografía acerca de los modos interpretativos más consensuados por la crítica contribuyeron a la selección del encuadre metodológico al que se ajusta este estudio de las piezas breves de Quevedo; partir de una concepción que excede los límites de la inmanencia abre la posibilidad de abordar el objeto de estudio como parte integrante de un sistema regido por elementos interrelacionados que si bien guardan un valor intrínseco se resignifican en función de los vínculos que mantienen con el resto de los elementos del conjunto; permite observar las

relaciones dialógicas que las obras establecen a través de los entrecruzamientos que las unen así como las diferencias que les restituyen sus características definitorias.

Nos encontramos ante un autor que reutiliza lenguajes, personajes y temas, que los hace migrar de un género a otro volviéndolos fácilmente reconocibles pero lejos de constituir fórmulas calcadas, se proyectan en el *corpus* disparando un entramado de relaciones transtextuales reveladoras de nuevos sentidos, nuevas intencionalidades que, tratándose de Quevedo, en ocasiones no se ajustan ni al decoro y ni a los moldes estereotipados que impone el contexto.

Quevedo en tanto autor de entremeses y bailes dramáticos es, al mismo tiempo, un intérprete mediador de otros textos que ha transducido utilizando fuentes reconocibles – que ha interpretado y mediatizado- para producir nuevas fuentes distintas a las originales pero a la vez más o menos implícitas. Consideramos relevante la aplicación de los lineamientos propuestos por la teoría de la transducción literaria, poco frecuentados por la crítica, no solo para analizar las obras de manera intrínseca sino, sino sobre todo, para organizar y sistematizar el *corpus* objeto de nuestra investigación. Dado que la dramaturgia breve quevediana gira en torno a esos mecanismos transtextuales, la peculiaridad autoral se pone de manifiesto en la tensión entre la originalidad de la interpretación-mediación de sus predecesores y las innovaciones respecto de las convenciones genéricas que regían tanto para entremeses como para bailes dramáticos, durante las primeras décadas del siglo XVII.

El juego de los trasvases estéticos así como las lecturas metapoéticas de los cruces transtextuales requieren de distintos niveles de análisis para interpretar las transformaciones genéricas que no respetan las reglas propias del género (transducción hipertextual), para estudiar los desplazamiento del signo, palabras que sustituyen a palabras que representan imágenes, ideas, sentimientos distintos, o matizados, en contextos diferentes (transducción semiótica) y para establecer el diálogo que se entabla entre textos que difieren en cuanto al desarrollo y desenlace a pesar de contar con un inicio semejante y otras características comunes (transducción rizomática).

Como se ha dicho, los vínculos sostenidos entre las piezas breves de Quevedo promueven un análisis de conjunto que excede el análisis inmanente de un texto determinado pero que no alcanza a explicar la generalidad de una producción dramática cuya idiosincrasia radica en la singularidad de la interpretación-mediación y en la

resemantización de las fórmulas de agudeza verbal propias y ajenas. Las obras quevedianas abandonan el aislamiento para integrar un sistema de significaciones inmerso en la cultura de la que forman parte; la creación literaria, en tanto construcción subjetiva desde la mirada del mundo de quien escribe, se constituye como un instrumento ideológico que refleja una variada gama de contrastes y conflictos que interpela al entramado social y a los hombres y mujeres que lo conforman.

3.3. Quevedo autor de entremeses

Hasta no hace mucho tiempo, se daba por cierto que gran parte de la obra quevediana –desde *Vida de la Corte* a los *Sueños*, pasando por *El Buscón* hasta sus obras festivas- es una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles en los que proliferan un sin fin de *figuras* y temas que el mismo Quevedo refundirá y hará revivir en sus entremeses (Celsa García Valdés, 1985); se afirmaba, además, que Quevedo se limitaba a seguir –con agudeza e ingenio propios- los lineamientos que Quiñones de Benavente había patentado como creador del entremés; “la fama de Quevedo –escribe Asensio (1971: 199)- ha sido perjudicada por la tendencia a hacer de Quiñones de Benavente un Lope de Vega del entremés, aureolado con todas las invenciones y primacías”.

En la actualidad, los términos de esa ecuación se han invertido, “la mayor parte de los entremeses de Francisco de Quevedo son unos años anteriores a las más tempranas piezas de Benavente. De donde se concluye que Quevedo tuvo un decisivo influjo sobre los nuevos caminos que iba a emprender el entremés en las primeras décadas del siglo XVII, no solo porque transforma en teatro su inagotable fantasía, sino también por la especial técnica que pone a disposición de entremesistas posteriores”. (Celsa García Valdés, 2007: 488).

Eugenio Asensio caracteriza las innovaciones aportadas por nuestro autor al género entremesil centrándose en tres aspectos fundamentales:

Quevedo fertilizó el entremés, directa o indirectamente, de tres modos diferentes: con su piezas originales, con el almacén de tipos y figuras, de situaciones y ocurrencias que

puso a disposición de los cómicos; y últimamente con la ejemplar técnica literaria que aplicó a la pintura del hombre. (...) De otra parte, los entremesistas coetáneos y posteriores, saltando las tapias de los sueños y los juguetes no escénicos, cogieron en el huerto de Quevedo generosas semillas para su propio jardín. Y por último asimilaron sus diversas modalidades de pintar al hombre, su óptica que alumbra, desde un ángulo inesperado, los eternos problemas de la cara y de la máscara, de la lucha entre los sexos, del amor y el dinero, del lenguaje y las cosas. Quevedo, tanteando caminos nuevos o renovando antiguos, domó la resistencia que el hombre tornadizo de su tiempo ofrecía a ser convertido en literatura, transmutándole en figura ridícula o actor de pesadilla. (Eugenio Asensio, 1971: 198)

Asimismo, Catalina Buezo afirma que la segunda etapa en la historia del entremés comienza en 1620, considerando dos enfoques: el primero, caracterizado por la aparición del entremés de *figuras*⁴¹ y el segundo, determinado por la separación del entremés representado del entremés cantado (en estas piezas la densidad satírica se ve moderada por la presencia de la música y el baile).

ambas tendencias ya están prefiguradas en los entremeses de Quevedo, el auténtico renovador de la temática y el estilo de los entremeses en los primeros decenios del siglo XVII. Quevedo influye directamente en Hurtado de Mendoza, su colaborador e imitador, quien trasplanta al entremés el desfile folclórico de figuras con propósito satírico que se daba en la prosa costumbrista de los *Sueños*, por ejemplo. En segundo lugar, Quevedo lleva el entremés hacia el baile y la mascarada. (Catalina Buezo, 2008: 74)

No son muchos los entremeses que hoy conocemos como obra de Francisco Quevedo; Astrana Marín (1932) publica nueve piezas que él consideraba escritas por el madrileño: *Pandurico*, *El médico*, *El hospital de los malcasados*, *El niño y Peralvillo de Madrid*, *Los refranes del viejo celoso*, *El marión*, *La venta*, *El Zurdo alanceador* y *La ropavejera*. De esta nómina, dos piezas han sido signadas como espurias: *Pandurico* y *El médico*. Asimismo, se pone en duda la autoría de *El hospital de los malcasados*. (Eugenio Asensio, 1971: 230).

41 “El término *figura* designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio. Asensio, en su libro clásico ya citado sobre el *Itinerario del entremés*, analiza la amplitud semántica de *figura*, que debe buena parte de sus elaboraciones al mismo Quevedo y sus catálogos, como el de *Vida de la corte*, donde repasa distintos tipos de figuras naturales y artificiales” (Ignacio Arellano, 2016: 292). Para ahondar en este tema, remito a los aportes de Melchora Romanos (1982a y 1982b).

En su *Itinerario* tantas veces citado, Eugenio Asensio (1971) legitima la autoría de cinco entremeses gracias a un manuscrito⁴² que halló en la Biblioteca Provincial de Évora: *Entremés primero de Bárbara*, *Segunda parte del entremés de Bárbara*, *Entremés de Diego Moreno. Parte primera*, *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, *Entremés de la vieja Muñatones*, *Entremés de la destreza*, *Entremés de la polilla de Madrid*. Los tres primeros escritos en prosa son considerados anteriores a 1618-1620; los dos restantes, en verso, fueron compuestos hacia 1624. En el mismo manuscrito también se encuentran *El zurdo alanceador*, bajo el título de *Los enfadosos*, y *La venta*.

Sin embargo, es posible suponer que existan más obras capaces de engrosar esta nómina, ya que –como hemos señalado– por un lado, las piezas breves circulaban en copias manuscritas con escasa notación autoral con lo cual se demuestra el menosprecio que despertaba el género, y por el otro, es el mismo Quevedo quien solicita al Tribunal de la Inquisición que retirase todas las obras publicadas sin su autorización “hasta que por su verdadero autor reconocidas y recogidas se vuelvan a imprimir”. Nuevamente las preguntas: ¿ejercicio de auténtica propiedad intelectual, coqueteo con el poder o una estrategia más para burlar –en el sentido más amplio del término– la censura?; otra vez, en el ambiguo y críptico universo quevediano, la respuesta podría reunir todas esas posibilidades porque en relación con nuestro autor nada es concluyente.

En el análisis del material hallado, Asensio desarrolla un criterio puramente textual, es decir, una ecdótica externa que organiza de acuerdo con una discutida cronología de publicación y clasifica a los entremeses en nuevos, espurios y auténticos ya impresos.

Las distintas tipologías estructurales o temáticas que los estudios críticos han establecido con el fin de clasificar el conjunto de entremeses quevedianos coinciden en el reconocimiento de un haz de rasgos comunes: comparten temas y personajes, ya de tipo tradicional ya de *figura* moderna, pertenecen a una jerarquía socio-dramática inferior, responden a una configuración de rasgos inmediatamente perceptibles, de características desprovistas de complejidad que construyen una sociedad dramática en la que la calidad de los personajes determina la de las acciones representadas.

42 Ver nota 6, en Capítulo II.

En “Para una revalorización de los entremeses de Quevedo” (1987), Celina Sabor de Cortazar recupera a Quevedo entremesista exaltando el ingenio en la representación de una sociedad degradada a través de dos elementos esenciales del grotesco: la creación idiomática y la creación caricatural de *figuras*. La autora organiza el estudio de los entremeses quevedianos de acuerdo con tres aspectos: contenidos (temas como el dinero, el matrimonio, el mundo al revés y figuras: el cornudo, buscona devenida viuda consolable, por citar solo unos ejemplos); formas (creación idiomática); técnicas (desrealización y deshumanización).

La avidez por el dinero es una constante que atraviesa esas piezas breves y que se manifiesta por medio de un rico inventario de mujeres diestras en la sonsaca e insaciables en el arte de desplumar hombres; frente a ellas, ellos resisten -hasta donde sus fuerzas soportan- el embate femenino contra sus faltriqueras. Del tratamiento satírico de la unión conyugal, consumada solo por interés, deriva una variada gama de maridos sufrientes: el cornudo –ya orgulloso de serlo, ya ignorante de su condición-, el martirizado por la suegra, el arrepentido, el abrumado por su “cornudería”...

En el mundo del revés, los roles están ridículamente invertidos: el hombre trueca su virilidad por la de un *doncello* malcasado y ella transfigura su femineidad convirtiéndose en una “marida” a la que hay que obedecer y darle gusto.

Por ese universo trastocado que el entremés lleva a escena desfilan diferentes tipos de *figuras* que representan los estereotipos de un cuadro de costumbres deformado y deformante: diferentes tipos de calvos, rufianes, viejos que no se resignan a serlo, pidonas, plebeyos con pretensiones de caballero, son solo unos pocos ejemplos.

La creación idiomática confiere la fuerza cómica a la obra; “representa conjuntamente no solo una visión particular del mundo, sino también el hallazgo de una lengua capaz de representar esa visión” (Sabor de Cortazar, 1987: 166); un lenguaje que construye una nueva realidad que reemplaza –en el tiempo que dura la obra- a la realidad conocida. El artificio conceptista, la parodia léxica y la agudeza verbal sostienen estructuras dramáticas endebles o repetidas hasta la saturación; se podrían citar innumerables expresiones que dan cuenta de la originalidad y complejidad de los mecanismos retóricos utilizados por Quevedo en sus entremeses; sobre ellos volveremos más adelante.

Las técnicas de desrealización y de deshumanización utilizadas en estas obras marcan una ruptura con el estilo cuasi-costumbrista entremesil por medio de dos procedimientos: la desrealización que genera la alteración de la percepción del mundo, por ejemplo en *El entremés del marido fantasma*, y la deshumanización del retrato humano a través de la animalización, cosificación o la renovación de partes del cuerpo, como el caso del *Entremés de la ropavejera*.

La clasificación propuesta por Sabor de Cortazar, no trata de categorías delimitadas en compartimentos aislados sino que, en muchos casos, existe una combinación de varios elementos que se aúnan en pos de alcanzar los objetivos esenciales del entremés: divertir y hacer reír.

Desde una aproximación pragmática al teatro de Quevedo, Javier Palacio Ortiz (2015) organiza los entremeses centrándose en determinadas características de las temáticas argumentales; para su clasificación, el investigador recupera los lineamientos propuestos por Javier Huerta Calvo (2001: 108-131), sin menoscabar las apreciaciones de Eugenio Asensio (1971: 29):

La originalidad argumental carece de importancia, pues la esencia del entremés consiste en su modo de enfoque. La óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja el amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obra, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor. (Javier Palacio Ortiz, 2015: 286)

La clasificación que propone Palacio Ortiz se organiza en torno a los siguientes temas:

| Temática argumental | Entremeses |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Rufianescos-celestinescos: ▪ De figuras: ▪ Grotescos: ▪ Fantasiosos: | <p><i>Entremés de Bárbara –primera y segunda parte-, Diego Moreno -primera y segunda parte-, La vieja Muñatonos.</i></p> <p><i>Los enfadosos y La ropavejera</i></p> <p><i>La ropavejera y La venta</i></p> <p><i>La destreza, La polilla de Madrid, El marido fantasma y El caballero de la Tenaza</i></p> <p><i>El famoso entremés del marión -primera y</i></p> |

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ Paródicos: | <i>segunda parte- y El niño y Peralvillo de Madrid</i> |
|--|--|

Como podemos ver en este cuadro, la clasificación temática que propone Palacio Ortiz se encuentra fuertemente ligada a los mecanismos de representación que involucran a personajes marginales, a *figuras* estereotipadas, a la presencia de elementos fantásticos que rompen las convenciones escénicas o a tratamientos paródicos que dejaban traslucir la crítica a las convenciones de los géneros llamados serios.

Además de los casos citados que reflejan, a modo de ejemplo, las clasificaciones más consensuadas del *corpus* entremesil quevediano basadas, fundamentalmente, en el contenido argumental, muchos son los trabajos que estudian el empleo del lenguaje satírico en sus más variadas formas (juegos conceptistas, elementos de expresividad fónica, lenguajes paródicos, metaforismos); no obstante, muy pocos se han ocupado de los sistemas de signos propiamente escénicos del teatro de Quevedo; excepto Asensio (1971), aunque en su *Itinerario* “apenas hay aproximaciones sistemáticas de los aspectos de la posible puesta en escena”. (Ignacio Arellano, 2016: 275)

Si bien es innegable la maestría del verbo quevediano en tanto esencia de sus obras dramáticas cortas, Ignacio Arellano (2016: 273-297) propone un estudio de los entremeses de nuestro autor desde dimensiones propiamente teatrales para analizar en qué medida explora y explota Quevedo los sistemas de signos de la puesta en escena; observa el investigador que el análisis de esos elementos no siempre es accesible: “los textos teatrales del XVII tienen pocas acotaciones y en esto los entremeses no son una excepción”.

Para desarrollar su propuesta, Ignacio Arellano (2016: 277) clasifica los medios escénicos entremesiles, a partir del esquema de Tadeuz Kowzan (1969) que distingue tres sistemas de signos: elementos paralingüísticos como la entonación y las modulaciones de la voz, gesto y prosémica, el espacio escénico y el vestuario. Desde esa perspectiva de análisis, Ignacio Arellano llega a la conclusión de que:

en los entremeses no se marginan en modo alguno las dimensiones teatrales. Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las «figuras», en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos,

movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal. (Ignacio Arellano, 2016: 295)

Aproximarnos a metodologías de análisis que proponen diferentes miradas sobre nuestro objeto estudio permitió orientar nuestras estrategias investigativas hacia una organización del *corpus* entremesil quevediano que, si bien no desconoce la importancia esencial que suponen los temas y personajes en el entramado dramático ni excluye la trascendencia de los sistemas de signos propiamente escénicos, se centra en los tipos de secuencias finales en tanto formas tópicas de desenlace que, además de dar cuenta de la evolución del género, establecen fuertes relaciones transtextuales que permiten observar cómo funcionan a nivel de la estructura dramática, cómo inciden en las temáticas argumentales y cómo operan las letras de las canciones y los movimientos coreográficos en aquellas piezas que cuentan con secuencias de bailes explícito; una categoría entremesil que admite dos modalidades de estudio: a nivel estructural, en un claro ejercicio de intratextualidad y en relación con los bailes dramáticos a través de mecanismos de transducción hipertextual, semiótica o rizomática.

Si bien como afirma Susana Hernández Araico (2004: 215) “el baile o celebración final restaura provisionalmente un orden de manera semejante a las bodas de la comedia lopesca y el gusto por dicha restauración explicaría una creciente musicalización del género entremesil”, muchos de los entremeses de Quevedo terminan con bailes sugeridos a través de indicaciones, tanto en los diálogos y monólogos como en las didascalias, de la presencia de músicos que sugieren bailes, de personajes que instigan a bailar, de alusiones a instrumentos musicales y a cantos que incitan al baile y en menor proporción se ubican los entremeses que concluyen con secuencias sin insinuación de baile o a “*porrazos con matapecados*”.

3.3.1. Funcionalidad de las fórmulas de desenlace

El conjunto de la dramaturgia breve de Quevedo forma una red urdida por un surtido de elementos correlativos que establecen una serie de conexiones y paralelismos en

evidente relación dialéctica. No obstante, dado que en nuestro autor nada es canónico, esa afirmación -un tanto esquemática- necesitaría de ciertas matizaciones.

El estudio de las fórmulas de desenlace ofrece una aproximación global a la técnica dramática entremesil que puede ser observada desde múltiples perspectivas; María José Martínez López considera que ellas obturan cualquier intento de restauración del orden conculcado o de mensaje moralizante de la ficción representada y añade que:

esta convención separa la representación del entremés de la comedia a la que acompaña. Además, entre los rasgos generales que los configuran, conviene destacar el carácter rápido y arbitrario de los finales, que se producen casi siempre sin transición (...) La formulación global del desenlace del entremés se completa con el hábito de incluir un “último”⁴³ para rematar la obra. (María José Martínez López, 1997: 74)

La práctica de concluir los entremeses en “refriega y aporreo”, en términos de Asensio (1971: 62), fue reemplazada por el final en baile; modalidad iniciada por Hurtado de Mendoza y perfeccionada por Quiñones de Benavente, a principios del seiscientos; la secuencia final en baile fue la fórmula elegida por Quevedo para la mayoría de sus entremeses dado que era manifiesta su aversión a la convención del “final a matapecados”⁴⁴.

Si bien, en las piezas breves, el canto, la música y los movimientos coreográficos hacen más férreos los vínculos transtextuales, ellos adquieren diferentes funciones dramáticas: la mayor parte de los entremeses quevedianos finaliza con una secuencia conclusiva en la que intervienen el canto y la música para enmarcar ya una fórmula de desenlace en baile sugerido ya un final en baile explícito; en el último caso, las letras de las canciones pueden funcionar como síntesis del material argumental desarrollado a lo largo de la obra o como condensadores del rol de las *figuras* que desfilan en escena quienes, por una acumulación desmesurada e hiperbólica de sus rasgos constitutivos, hacen más palmaria su función dramática.

43 “El último es un texto dramático que cierra la pieza. Está puesto en boca de un personaje que apela al auditorio, formula el mensaje general de la pieza y pide el aplauso o perdón de las faltas (cfr. E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, *Calderón*, p.42)”. (María José Martínez López, 1997: 74)

44 “En la *Premática del desengaño* contra los malos poetas, que inserta en *El Buscón* (Quevedo) repite su crítica contra las convenciones de entremeses y comedias y limita a los poetas ‘que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias con casamientos’ (Ignacio Arellano, 2011: 14)

La conjunción de las características enunciadas, dispuestas en unas pocas decenas de versos, crea un final desordenado y caótico pero que, a la vez, al formar parte de una estructura mayor, termina armando un conjunto eufónico que cumple ampliamente su cometido: divertir, entretener y hacer reír.

Asimismo, conviene precisar que tratándose de un autor tan particularmente complejo como Quevedo resulta poco probable, y más riesgoso aún, intentar que las categorizaciones formuladas constituyan un inventario cerrado exento de matices y gradaciones; en ese sentido, María José Muñoz Martínez considera que:

En los entremeses las funciones del baile pueden variar según sea la relación entre ambos. A veces, el baile no tiene ninguna relación con la acción desarrollada, la función es meramente espectacular, sirviendo de colofón al entremés. Otras, en las que el baile tiene relación con la acción desarrollada en el entremés las funciones se amplían, siendo además de espectacular, dramática: aparece como elemento que ayuda a crear el ambiente, a caracterizar a los personajes, incluso interviene en el desarrollo de la trama o en su desenlace. En determinados entremeses el baile tiene su propio argumento en el que se habla sobre las danzas y los bailes, la forma de realizarlos, etc., dándole de alguna forma una cierta independencia y cumpliendo, asimismo, una función teórica: poner de manifiesto cómo se bailaba, la técnica y el estilo imperante en esa época, lo que denota la importancia que va adquiriendo la parte bailada a lo largo del siglo, además de servir al investigador para obtener datos acerca de la situación de la danza. (María José Muñoz Martínez, 2010: 429)

De conformidad con el enfoque teórico-crítico desarrollado en párrafos precedentes y con la metodología de análisis propuesta, organizaremos el *corpus* entremesil quevediano en torno a los tres grupos⁴⁵ mencionados:

45 Se trabajará con el *corpus* fijado por Ignacio Arellano y Celsa García Valdés en su edición del *Teatro Completo de Francisco de Quevedo*, 2011, que recupera catálogos y aportes de las ediciones de Cotarelo (1911); Astana Marín (1945) y Blecua (1981). Producción entremesil atribuida a Francisco de Quevedo: *Entremés primero de Bárbara*, *Segunda parte del entremés de Bárbara*, *Entremés de Diego Moreno. Primera parte*, *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, *Entremés de la Vieja Muñatonas*, *Entremés de los enfadosos o el zurdo alanceador*, *Entremés de la venta*, *Entremés de la destreza*, *Entremés de la Polilla de Madrid*, *Entremés del marido fantasma*, *Entremés famoso del marion. Primera parte*, *Segunda parte del famoso entremés del marion*, *Entremés del caballero de la Tenaza*, *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*, *Entremés de la ropavejera*, *Entremés de los refranes del viejo celoso*.

3.3.1.1. Entremeses con fórmula de desenlace sin baile

Las fórmulas finales sin bailes resuelven la acción dramática de un modo rápido y , en general, arbitrario que no solo evidencia el carácter cómico de esas piezas sino que marca, de manera abrupta, la dinámica de la continuidad escénica del espectáculo teatral del que forman parte. Este tipo de secuencias conclusivas son poco frecuentes en la producción entremesil de nuestro autor; sólo tres entremeses (19% del total) concluyen con este tipo de secuencias: *Los refranes del viejo celoso*, *Diego Moreno –primera parte-* y *La Polilla de Madrid*.

Únicamente el *Entremés de los refranes del viejo celoso* termina a la manera antigua, en aporreo, “es, en lo básico, un remozamiento del Carnaval tan ligado al origen del teatro cómico: este resucitar de los usos carnavalescos trae consigo el arcaico aporreo final” (Eugenio Asensio, 1971: 228). La trama argumental, escrita en verso, lleva a escena el tópico de la mujer joven casada con marido viejo y el joven enamorado que galantea a la esposa quien se manifiesta harta de los defectos de su consorte: viejo, celoso y, además, con la costumbre de hablar en refranes.

En la segunda mitad del entremés, la temática disparatada va *in crescendo*; el galán Rincón, disfrazado de mago hace creer al viejo que está encantado y convoca a los personajes de los refranes nombrados por el marido. En la secuencia final, el vejete comparece ante un tribunal, precedido por el Rey Perico y ante la presencia de todos los personajes nombrados, es acusado de “hablador a lo antiguo” (v.242). El personaje de Pero Grullo, una suerte de fiscal, ordena al vejete que huya porque “si os alcanzo os haré/que paguéis vuestro delito” (vv.261-262) a lo que el Rey Perico responde: “¡Que se defiende, ministros/ matalde a cevilidades!” (vv. 266-267). El diálogo refleja una situación de movimientos y desplazamientos caóticos que se indican en la didascalia final:

(Andan todos a porrazos con matapecados⁴⁶, con que dan fin al entremés)

46 “Se llama así a un azote, especie de látigo o bastón, rematado en una vejiga, usado en los finales de los entremeses que acaban “a palos”. Eugenio Asensio (1971: 20-22) relaciona el uso del “matapecados” con algunas costumbres carnavalescas.” (Ignacio Arellano, 2011: 561)

Asimismo, pertenecen a este grupo el *Entremés de Diego Moreno. Primera parte* y el *Entremés de la polilla de Madrid*; en ambas obras, las secuencias de desenlace no terminan ni en baile -sugerido o explícito- ni en aporreo.

En la primera parte del *Entremés de Diego Moreno*, en prosa, Quevedo desarrolla su obsesión por el cornudo; el eje argumental pone en primer plano las características prototípicas del marido sufrido e inescrupuloso que a cambio de una vida cómoda disimula, o finge no ver, todo indicio que refleje las conductas licenciosas de Doña Justa, su esposa, asistida por la dueña Gutiérrez. En su condición de cornudo avezado, Don Diego da cátedra a los recién iniciados y expone las normas que reglamentan la profesión. La obra finaliza, abruptamente, con un parlamento de doña Justa, representativo de su codicia:

JUSTA.- ¡Apriétenme la sortija! Y, si hay otra, también, porque estoy preñada y malpariré.”

(*Y con esto se van y dan fin*) (340)

En el *Entremés de la polilla de Madrid*, escrito en verso, Elena, junto con su madre, su hermana y un rufián pone en juego una serie de artimañas para hacerse de las joyas de tres pretendientes. A efectos de lograr su objetivo, fingen el ensayo de una comedia titulada, precisamente, *El robo de Elena*, que nunca llega a estrenarse porque huyen con los objetos de valor sustraídos a los incautos. Elena deja una carta explicando lo sucedido; el mensaje revelador de la carta es enfatizado por las voces que cantan fuera de escena:

Canta dentro. Elena va robada, aparta, aparte.

MONDOÑEDO.- Calle, cuerpo de Dios, oiga la carta:
“yo convidó al ensayo a vuesaercedes
y pues me llevo joyas y vestidos
y los dejo y me acojo como un rayo,
miren si el diablo hiciera tal ensayo”. (vv. 439-445)

El parlamento final de Mondoñedo funciona, a modo de síntesis, como una suerte de advertencia acerca del arte de la sonsaca y del peligro que suponen las mujeres que lo ejercen:

MONDOÑEDO.- Este ha sido entremés con cuatro lobos.

Guárdese ya la gente,
que el robo no es de Elena solamente,
sino de Luisas y Anas,
de Franciscas, Aguedas y Juanas,
que toda niña que se injiere en lobo
ella es Elena y su galán el robo. (vv. 450-456)

FIN

El título de la comedia, de carácter anticipatorio, pone en dilogía conceptista la asociación del tema mitológico del rapto de Elena con el accionar de la protagonista; tensión que se resuelve en la secuencia de desenlace y que se extiende a otras “Elenas” quienes no serán víctimas sino victimarias.

En las obras analizadas, no hay un patrón común que las adscriba a esta categoría compositiva (corresponden a distintos momentos de producción, escritas en prosa y en verso, las temáticas argumentales, también, difieren) y la funcionalidad de las secuencias finales reviste distintos alcances. En *Los refranes del viejo celoso*, Quevedo explota la veta satírica del tópico del matrimonio entre el viejo y la malmaridada adúltera a través del disparate y la exageración, del bullicio escénico y las corridas finales funcionan como reaseguro de la comicidad; en *Diego Moreno –primera parte-*, el parlamento conclusivo de Justa reafirma la venalidad de su condición y abre paso a la continuidad de la obra y en *La polilla de Madrid*, la gradación cómica va decreciendo hasta concluir en una escena disarmónica, “un final con caída” en palabras de Eugenio Asensio (1971: 221), que contrasta con las demás piezas de este subgrupo.

3.3.1.2. Entremeses con fórmula de desenlace con baile sugerido

A este grupo pertenecen los entremeses cuyas fórmulas de desenlace no incluyen explícitamente secuencias finales bailadas –corresponde al 50% de la producción entremesil quevediana- ; no obstante, los parlamentos conclusivos invitan a bailar, se indica la presencia de músicos en escena, se insinúan desplazamientos coreográficos o bien se induce al canto con la mención de estribillos de canciones populares que establecen vínculos transparentes de transducción hipertextual.

En el *Entremés de Diego Moreno. Segunda parte*, Justa, ya viuda y con ansias de ser consolada, elige casarse con Diego Verdugo, un italiano celoso y conecedor de las inclinaciones de su prometida que extremará los recursos para encauzar a su esposa y espantar a los pretendientes. En el desenlace de la obra, Justa parece haber perdido el dominio del poder conyugal a manos de un marido desalmado que además de ahuyentar a cuanto hombre se le acerca, intenta quemarla con una vela en tanto práctica curativa que la recupera del desmayo fingido y que, al mismo tiempo, sirve de consejo a los “Señores” en caso de que la ocasión lo amerite.

A pesar de las metodologías aplicadas, contradecir a Justa es una de ellas -“Toquen vuestras mercedes y báilese, que no ha de hacer cosa que ella quiera, sino al revés” (357)-, Diego Verdugo no logra concretar plenamente sus aspiraciones; el parlamento final de los músicos deja entrever que los hábitos femeninos no se modifican por imposiciones maritales con lo cual queda una puerta abierta a la posibilidad de que Justa vuelva a las andadas.

MÚSICOS.- Pedir firmeza en ausencia
 es pedir al olmo peras.

(Y dando fin con esto, repiten la letra y vanse)

Finis laus Deo (358)

La escena final concretiza el carácter de Justa cuyas acciones se fueron revelando progresivamente a lo largo de las dos partes de la obra a través de entonaciones fónicas exageradas, de desplazamientos escénicos y movimientos corporales que no solo exacerbaban sus rasgos sino se potenciaban en contraste con la pasividad y la sumisión de Diego Moreno; “en las dos partes hay una alegría mímica y una maestría teatral que el exagerado vaivén del final degrada ligeramente” (Eugenio Asensio, 1971: 215).

Un esquema compositivo parecido se repite en *Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara* en los que el clima festivo se organiza en torno a la presencia de los músicos. Doña Bárbara, con ayuda de la dueña Álvarez y la complicidad del rufián Artacho, engaña a los pretendientes –Ascanio, Silva y Truchado- haciéndoles creer que son los padres de su hijo al solo efecto de sacar, a cada uno de ellos, el mayor rédito posible para financiar su objetivo: casarse con “un mocito que canta y

baila que no hay más que desear” (292). Los pretendientes y el rufián, advertidos por la infidencia de la dueña Álvarez, se presentan en plena fiesta de bodas.

(*Vanse. Sale la boda*⁴⁷, BÁRBARA y el MÚSICO. *Hay Baile y sale el CURA de la aldea*)

MÚSICO.- Cucambé que el Amor me ha preso,
cucambé que me liberté.

.....

BÁRBARA.- yo te confieso que has sido
un pechero singular,
mas ¿quién no habrá de dejar
por un galán un marido?
El haberme así servido
es propio de quien tú eres
y es propio de las mujeres
no guardar a nadir fe.
Cucambé que el Amor me ha preso,
cucambé que me liberté. (299)

De acuerdo con las indicaciones propuestas en la didascalia, el pedido de explicaciones acerca del engaño cometido por Doña Bárbara contempla la posibilidad del baile a raíz del estribillo de la canción popular enunciada por los músicos; sin embargo, no hay marcas textuales que den cuenta de una secuencia bailada ni de personajes que la desarrollen. La secuencia final de la primera parte se afirma en el enredado descubrimiento de las tretas de Doña Bárbara, en la sobrecarga de acciones y movimientos que multiplican los efectos cómicos derivados de la repetición del estribillo y de la propia situación que pone al descubierto la ingenuidad masculina.

La *Segunda parte del entremés de Bárbara* comienza con el regreso del rufián Artacho quien, misteriosamente enriquecido, intentará recuperar el vínculo que lo unía a Doña Bárbara. Pero las cosas han cambiado: la repentina viudez de Bárbara la ubica en otra condición moral ”estoy en título de honrada y ningún hombre del mundo me entrará por aquella puerta si no fuere para ser mi marido” (306)

El juego vuelve a empezar; con la reaparición del italiano Ascanio, que regresa de Nápoles cargado de oro y dispuesto a recuperar el vínculo con Doña Bárbara.

47 Así en el ms.; las ediciones enmiendan “boda de Bárbara”, creemos que erróneamente: “sale a escena la fiesta de la boda, sale Bárbara y sale el músico, etc.” (Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, 2011: 296)

Finalmente, se casan pero apenas celebrada la boda, Ascanio se revela como un marido extremadamente celoso que echa de casa al entorno de su mujer, incluido el Cura que los casó. Al estilo *deus ex machine*, Octavio, el marido que había fingido su muerte para probar la lealtad de su mujer, resucita:

BÁRBARA.- Venga mil veces enhorabuena, que también he resucitado yo en saber que he salido del poder deste figonazo. (314)

El entremés concluye al ritmo de la versión parodiada de una canción popular en la que se incita a un toro; el campo semántico de los cuernos sirve para elogiar, irónicamente, el amor que se profesan Doña Bárbara y Octavio. Si bien la secuencia concluye con la presencia de los músicos y con el canto de todos los personajes, no aparece ninguna acotación referida a un final bailado.

En relación con las secuencias de desenlace, María José Hernández (2009: 513) sugiere que: “La primera y la segunda parte del *Entremés de Doña Bárbara* terminan con música en verso, que seguramente se bailarían sobre el escenario”. Es difícil sostener la hipótesis de Hernández debido a que la bibliografía consultada no da cuenta de ello; no obstante, Francisco Sáez Raposo (2013:187) propone otra interpretación de la secuencia conclusiva de la primera parte de *Doña Bárbara* “al final, se producirá una especie de evolución hacia un diálogo cantado entre ella, el cura que la está casando y dos de sus enamorados”. De una manera o de otra, la obra prodiga la venalidad femenina y legitima el axioma de que en la lucha de los sexos el hombre siempre termina derrotado.

En el *Entremés de la Vieja Muñatones*, al igual que en las últimas piezas analizadas, la presencia de los músicos cierra la obra pero no aparecen acotaciones que indiquen escenas bailadas. No obstante, la particularidad de esta obra consiste en que el campo semántico del baile es funcional a la trama argumental. Las enseñanzas de la dueña Muñatones a sus pupilas sobre el arte de pedir se expresan en metáfora de baile:

MUÑATONES.- (...) Hijas, ¿cuál pensáis que en el baile es mejor aires? El mejor aire es el que trae el dinero hacia acá. Los brazos se han de alargar todo lo que fuere necesario para llegar a las faltriqueras. Vuestros cruzados han de ser portugueses, vuestras floretas flores nuevas, vuestras mudanzas del que entretiene al que regala, del que promete al que envía, del gracioso al mercader; vuestros pasos hacia el dinero, y bailar sobre mi alma pecadora. (370)

En la secuencia conclusiva, el baile adquiere nuevos sentidos; es la alcahueta quien ordena a sus discípulas bailar para divertir a los representantes de la justicia, el Alguacil y el Escribano, combinando movimientos recatados y atrevidos. Las indicaciones de la vieja Muñatones promueven la confusión entre el ser y parecer exaltando la hipocresía de las apariencias.

BERENGUELA.- ¿Bailaremos fruncido o desarrapado?

MUÑATONES.- Mescolanza, hijas. Haya de todo jergueado y Rastro a todo bullir, que así hacía yo antes que la viudez me estriñera los bamboleos. (380)

Si bien la secuencia final contiene un parlamento relativamente extenso de los Músicos (veinte versos) no aparecen indicaciones autorales respecto de la situación escénica.

En el *Entremés famoso del marión. Primera parte y Segunda parte*, se repite el final con baile pero, en este caso, más que sugerido es obligado; en la primera parte, el padre ordena a Don Constanzo, el *doncello* acosado por tres damas que lo pretenden (María, Bernarda y Teresa), que baile para celebrar el haber permanecido casto y puro pese a los atosigamientos femeninos.

PADRE. Pues que bailéis os pido
D. CONSTANZO. ¿Quiere que baile, señor padre?
PADRE. Baile vusted, señor hijo de puta.
D. CONSTANZO. Púes présteme vusted esa gorrilla⁴⁸. (vv. 132-135)

(Bailan, con que se da fin a la primera parte)

Si bien la acotación indica la ejecución del baile, carece de información acerca de los demás elementos constitutivos de la acción: letra, música, coreografía y presencia de músicos. En esta secuencia conclusiva, la obligación de bailar funciona como una síntesis de la inversión de roles definidos desde el punto de vista de su significación social en la época; una suerte de travestismo, centrado en la dialéctica varón afeminado/varón viril,

48 “este final parece tan estropeado como el resto”. (Ignacio Arellano, 2011: 493)

que Quevedo somete a la experiencia cómica para burlarse de quienes no actúan conforme a las conductas sexuales exigidas por la sociedad.

La *Segunda parte del famoso entremés del marión* reitera la fórmula de desenlace de la primera; Don Constanzo, *el malmaridado*, se ha casado con una de las pretendientes, Doña María, quién además de perder en el juego la dote, lo maltrata, no lo deja asomar a la ventana ni recibir visitas, lo amenaza con devolverlo al hogar paterno y lo abandona en casa entretenido con una rueca mientras ella, con espada y broquel, sale de ronda nocturna.

En esta ocasión, será la esposa quien obliga a su afeminado marido a bailar:

(*Salen los MÚSICOS.*)

HOMBRE.- Los musiquitos.
D. CONSTANZO.- ¿Yo he de bailar? No por cierto.
D. MARÍA.- Baile agora; porque lo mando.
D. CONSTANZO.- Es muy justo
obedecerla en todo y darle gusto. (vv. 87-91)

Nuevamente el sentido del acto de bailar intensifica el sometimiento masculino, ratifica la inversión de los papeles sexualmente atribuidos y expresa la burla de quienes no actúan conforme a lo socialmente exigido.

La obra concluye con “*un GALÁN y una DAMA*” entonando una canción cuya letra contrapone el idealismos amoroso y la venalidad.

(*Letra entre un GALÁN y una DAMA*)

GALÁN. Si queréis alma, Leonor,
daros el alma confío.
DAMA. ¡Jesús, qué gran desvarío!
Dinero será mejor. (vv. 92-95)

Los versos 94 y 95 corresponden al estribillo de una letrilla burlesca dialogada, publicada de forma independiente⁴⁹, que expresa una versión desmitificadora del amor como mero intercambio mercantil; nos encontramos, una vez más, ante un mecanismo de

49 “La letrilla es núm. 644 de *Poesía original*, donde Blecua la edita según la versión del Parnaso español, pág. 336” (Ignacio Arellano, 2011: 499)

transducción hipertextual en el que Quevedo intérprete-mediador reutiliza sus versos como un modo de confirmación, de síntesis acerca de los sentimientos que mueven los vínculos interpersonales.

El *Entremés de la venta* propone un ejemplo más de transtextualidad al recuperar melodías populares en los parlamentos de Grajal, la moza de la venta, y en la canción que ejecutan los músicos en la fórmula de desenlace.

Si en el *Entremés de la Vieja Muñatonos*, las alusiones al baile son funcionales a la trama argumental, en *La venta* la música y el canto operan de la misma manera. La música está presente desde el comienzo; Grajal entona una canción cuya letra describe las artimañas de Corneja, el ventero, para estafar a los clientes (vv. 2-8). En la réplica del ventero se anticipa el clima festivo que dominará la obra:

CORNEJA.- Linda letra me canta mi criada.
No sé cómo la sufro, ¡vive Cristo!
Ella se baila toda cada día,
y siempre está cantando estos motetes,
y sisa, y es traviesa y habladora.
Moza de venta no ha de ser canora (vv. 9-14)

El gusto por el canto y el baile será una característica distintiva de Grajal quien, al son de las melodías que interpreta, no escatimará en los modos de llamar ladrón a Corneja ni en hacer hincapié en su religiosidad hipócrita; las letras de las canciones traslucen un sentido crítico que trasciende la etopeya del ventero.

En la secuencia final, llega a la venta Guevara y su compañía de cómicos, de paso para Granada, a los que Corneja pide que den una fiesta:

GUEVARA.- Toquen esas guitarras.
GRAJAL.- Acompañen cantando,
que yo los quietaré sola bailando.
GUEVARA.- ¿Sola? Aquí estamos todos.
GRAJAL.- Cuenta con los chapines y los codos.
MÚSICOS.- Todo se sabe, Lampuga;
que ha dado en chismoso el diablo,
y entre jayanas y marcas
nunca ha habido secretario. (vv. 223-231)

Del diálogo entre Grajal y Guevara se infiere una fórmula de desenlace bailada que involucra a todos los participantes de la escena aunque no aparecen indicaciones explícitas de que así sea. La intervención conclusiva de los Músicos es otro caso más de transducción hipertextual dado que recupera los primeros versos de la jácara de Quevedo “Carta de la Perala a Lampuga, su bravo”⁵⁰; la secuencia de desenlace cantada reemplaza el final a palos tan criticado por nuestro autor y actúa como epílogo de la obra.

Las alusiones al clima festivo que proporcionan la música y el canto aparecen con menor frecuencia en *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*. El desarrollo argumental se enmarca en la estructura de los cuentos tradicionales: el niño que abandona el hogar, la madre que le da consejos para no caer en las garras de las pidonas que pululan por la corte, el encuentro con Juan Francés, el amolador, que le servirá de guía en Madrid y el desfile de tipos cortesanos que transfieren al Niño sus experiencias amorosas: Alonso (arruinado por gastar en los vestidos que regala a las mujeres), Diego (en bancarrota por invitar a comer a las busconas), Cosme (acosado por los escribanos y las pretendidas) y Antonio (en la pobreza por invitarlas a las comedias).

El Niño entendió muy bien las lecciones y se apropió de los consejos; la secuencia final expone la lucha de los sexos entre “el pedir” y “el dar” en la que el Niño soporta, airoosamente, las embestidas femeninas:

ANA.- Cantemos al muchacho.

NIÑO.- Si me canta, darelas...

MARÍA.- ¿Qué darás?

NIÑO.- Atención a las vihuelas. (vv. 241-243)

(*Cantan*)

NIÑO.- Dar en vuesastedes
yo vengo en ello;
pero dar a vustedes
yo lo condeno.

(*Cantan*) Todos den y nadie amague:
quien tal hace que tal pague. (vv. 251-256)

50 Sobre el léxico de germanía y las temáticas prostibularias en las jácaras de Quevedo, ver Rosario López Sutilo (2007).

Los versos finales aluden a las vihuelas que acompañan el canto paródico de las pidonas pero no aparecen en escena ni los músicos ni especificaciones que determinen un final bailado.

Del relevamiento trazado, se desprende que en los grupos analizados se ubica gran parte de la producción entremesil de nuestro autor; el conjunto predominante responde a entremeses con secuencia final de baile sugerido y en menor proporción, se registran las piezas con desenlaces en los que no aparecen referencias a canciones ni a movimientos coreográficos. Entendemos que esas variaciones en las características estructurales podrían adjudicarse a factores que han determinado la evolución del género: alejamiento del ambiente carnavalesco en función de un tratamiento más próximo a la sátira costumbrista, acercamiento a un clima de celebración que se fortalece en las secuencias finales con baile sugerido; tendencias que propiciarían la independencia del baile dramático para convertirlo en un género autónomo.

Si bien las obras agrupadas en esas categorías (sin baile final/con baile sugerido) no constituyen el eje central de esta investigación, fue indispensable organizar ese recorrido para recortar nuestro objeto de estudio y circunscribirlo a las piezas entremesiles que incluyen en su estructura secuencias finales de baile explícito a efectos de establecer las relaciones intra y transtextuales que esas secuencias entablan en el conjunto de la dramaturgia breve quevediana.

3.3.1.3. Entremeses con fórmula de desenlace con baile explícito

A este grupo pertenecen las piezas breves en cuya secuencia final Quevedo incluye un componente bailado que conlleva acciones de personajes en interacción dialógica – 31% del conjunto entremesil-. Como se ha dicho, a nivel de la superestructura dramática, las secuencias finales de baile explícito funcionan no solo como un subterfugio para concluir la obra sino operan como condensadores de la trama argumental sirviéndose de los procedimientos satíricos propios del género. Las letras de las canciones sintetizan los temas desarrollados en escena, en ocasiones incorporan elementos análogos a la trama, y, en general, son entonadas por todos los personajes. En relación con la funcionalidad de este tipo de secuencia de desenlace, Susana Hernández Araico propone:

El baile o celebración final restaura provisoriamente un orden de manera semejante a las bodas de la comedia lopesca y el gusto por dicha restauración explicaría una creciente musicalización del género entremesil. Aunque Quevedo se burla de que los entremeses terminen en palos o en música, en los suyos va a optar por el final regocijante y más ordenado del baile. (Susana Hernández Araico, 2004: 215)

Las escenas finales se formulan en una retórica carente de todo idealismo lírico porque el lenguaje se teatraliza a través del vestuario, de la gesticulación exagerada y de los movimientos grotescos; sistemas no verbales de la puesta en escena que potencian la artificiosidad del material argumental desarrollo en la obra.

En el *Entremés del Caballero de la Tenaza*, la temática excluyente radica en la guerra entre la codicia femenina y en la avaricia masculina; si la venalidad de las mujeres desplaza al sentimiento amoroso, la tacañería de los hombres se defiende de todo intento de sonsaca. La contienda entre pedir-dar y gastar-guardar se expresa de manera polisémica: en los parlamentos de Don Tenaza que exponen los dilemas del hombre, siempre ligados a los incalculables gastos que genera la vida familiar; en las respuestas de Doña Anzuelo quejándose de los padecimientos femeninos, el parir es uno de ellos; en el forcejeo (manifestación corporal/visual de la pelea) de Anzuelo para quitarle a Tenaza un anillo, sin conseguirlo (vv. 48-53) y en la “batalla final” (fórmula de desenlace, cantada y bailada, que plantea, simbólicamente, la lucha entre los sexos, vv. 150-153).

Para lograr su objetivo, Anzuelo llama en su ayuda a tres niñas y para desembarazarse de ellas, Tenaza convoca a tres mozuelos. Las “doncellas”, bien instruidas, piden dinero (vv. 136-139) y los “mozuelos”, bien enseñados, ofrecen palos (vv. 144-145). El altercado se transforma en baile pero, como es habitual, el conflicto dramático queda sin resolución.

La temática argumental del entremés se condensa en la letra del baile final del que participan todos los personajes (vv. 140-193); los desplazamientos escénicos interpretados tanto por los hombres (dirigidos por Don Tenaza) como por las mujeres (guiadas por Doña Anzuelo) aparecen, explícitamente, en las marcaciones de las didascalias “(*Levántanse y hacen una reverencia*)” (508), “(*Hacen lo mismo. Cantando y bailando.*)”(509) e incluso, se señala una indicación coreográfica “(*Un voladillo, y vuélvense a su lugar*)” (509).

Todo termina en un eficaz contrapunto, expresado en una copla a dos voces, en el que cada bando reafirma las posturas desarrolladas en escena:

NIÑAS. Mocitos pelones, pues nada nos dais,
a todo desaire, sufrid y callad.
TENAZA. Mozuelas golosas que a todos pedís,
al que no os volvemos, callad y sufrid. (vv. 190-193)

Si a lo largo de la obra la comicidad se objetiva en la etopeya de las *figuras* de Tenaza, Anzuelo y sus respectivos discípulos, el baile final construye una suerte de sátira escénica basada en los desplazamientos y los movimientos coreográficos señalados tanto en los parlamentos como en las didascalias; una fusión de sistemas expresivos cuyo fin último consiste en promover la risa, en transmitir a los espectadores que se encuentran frente a una artificiosa diversión teatral.

Similares procedimientos compositivos se observan en el *Entremés de los enfadosos o el zurdo alanceador*. Quevedo utiliza diferentes mecanismos de presentación para organizar un desfile de cuatro *figuras* (dos masculinas y dos femeninas) cuyo denominador común consiste en que todas tienen una manía que resulta irritante para los demás. Por ese motivo, los acusados deberán comparecer ante un “juez perseguidor contra enfadosos” (v. 4) cuyas características se describen en la didascalia inicial; rasgos que lejos de imponer autoridad contribuyen a la caricaturización de la justicia y de sus representantes:

Sale PELANTONA, que es juez, con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto, sombrero de verdulera: figura ridícula; CARASA, que es el huésped, muy tieso.

Carasa, el interlocutor del Juez, pasa a ser uno más de los enfadosos por su condición de calvo con “gorra perdurable” (v. 74) para ocultar su carencia; Don González, el caballero chanflón, “enfadoso en superlativo” (v. 109), por pretender imitar los gestos de los verdaderos caballeros; Doña Lorenza, hábil en vender virgos y “hacer doncellas” (v. 258) y Doña Luisa, vanidosa de sus manos, por pidona empedernida.

Hacia el final del entremés, el diálogo entre el juez y Doña Luisa anticipa la secuencia de baile explícito: “vuesasted sepa que las dos bailamos/sin demigajamiento de

personas” (vv. 261-262); el juez dispensa y ordena que vengan “con instrumentos músicos galantes” (v. 267). Salen los músicos y cantan una letra reveladora de la intencionalidad del baile “ved cómo van vuestro bailes/derechitos al dinero” (vv. 274-275).

La canción final refiere a la “carnicería de bolsas y de talegos” (vv. 278-279); metáfora alusiva que sintetiza las acciones de las dos pidonas, Doña Lorenza y Doña Luisa. Si bien la estructura dramática consiste en una contigüidad de secuencias a través de las cuales se proyecta el desfile de *figuras*, la secuencia de desenlace reúne a TODOS para corroborar las temáticas desarrolladas en escena: la hipocresía de las apariencias, la tensión entre las pretensiones y la verdadera condición de los personajes subsumidos en el engaño femenino, el triunfo inexorable de las pidonas: “siempre les vendemos/gato por liebre” (vv. 296-297).

Un tratamiento particular le asigna Quevedo a la secuencia de desenlace del *Entremés de la ropavejera*. Si nos limitáramos estrictamente al resumen argumental, unas pocas líneas nos alcanzarían para organizarlo en dos momentos: en el primero, el personaje protagónico, la Ropavejera, atiende a una serie de clientes que demandan sus servicios a efectos de reparar los daños ocasionados por el paso del tiempo: reponer las piezas faltantes de la dentadura de Doña Sancha, renovar las piernas “aviesas” de Don Crisóstomo, recuperar la mocedad perdida de la dueña Godínez y de Doña Ana, reconstruir la imagen varonil del lampiño Ortega; en el segundo, que configura la secuencia de desenlace, son los bailes viejos, Rastrojo incluido, los que reclaman los “remiendos” de la “calcetera del mundo”.

El baile final condensa el material argumental de la obra e incorpora nuevos contenidos satíricos. En medio del clima festivo propio del final entremesil, Quevedo aviva la polémica acerca del decoro de los bailes viejos.

La fórmula de desenlace –marcada por la entrada de los músicos (vv. 116-120)- sirve como clausura del desfile de *figuras*. La disputa entre bailes nuevos - bailes viejos se desarrolla al compás de las guitarras; son los músicos quienes comparecen ante la Ropavejera en demanda de sus servicios. Paradójicamente, los músicos piden la reparación del baile viejo, el *Rastro*, y no el remiendo de sus cuerpos corroídos por el tiempo. El pedido conlleva una condición: conservar la esencia de “los bailes pasados” (v. 126). La “remendona de cuerpos” y ahora, también, de bailes acepta la tarea encomendada; lo

hará de manera tal “que no se le conozcan las puntadas” (v. 128) y para ello dispondrá de “las bailas guardadas” (v. 129).

El baile final comienza con la enumeración de las llamadas danzas de cascabel. Si los versos precedentes dan cuenta del desfile de seres estafalarios que buscan, en las artes de la Ropavejera, disimular con astucia las huellas de la vejez, el baile final recupera el artificio en beneficio de los bailes viejos. La nómina involucra al *Rastrojo* lo que da pie al personaje homónimo a sentirse “zampado en medio del remiendo” (v. 135). El listado de los considerados bailes lascivos y de mal ejemplo (vv. 130-133) señala que, a pesar de las invectivas recibidas, esa tipología dramática seguía gozando de un amplio reconocimiento popular y de una clara proyección tanto como estructura conclusiva del entremés como género autónomo.

La didascalía, que cierra la intervención de los músicos e introduce la canción del final (vv. 139-154), “(Va limpiando con un paño las caras a todos, como a retablos, y cantan y bailan lo siguiente)” consolida el efecto deshumanizador que impregna toda la obra al comparar a los personajes con un conjunto de piezas inanimadas, “retablos”, a las que se les quita aquello que las recubre; intención deshumanizadora que transforma la figura humana en una suerte de estatua inanimada.

La canción final recupera los temas de la obra en una doble dimensión; por un lado, alude a las controversias que suscita el enfrentamiento entre bailes viejos-bailes nuevos y, por el otro, reafirma la tensión entre pedir-dar, propia de la sonsaca. De esa manera se conjugan, en el tejido textual del baile final, aspectos sociales y lingüísticos que articulan, en el espacio dramático, el diálogo teatral y el lenguaje de los cuerpos; en este sentido, el acto discursivo y el hecho artístico son concebidos como práctica social conjunta.

En el caso del *Entremés del marido fantasma*, cuyo eje temático se centra en la satirización de la institución matrimonial, Quevedo añade innovaciones al tópico. Si bien el argumento de la obra se organiza en torno de la institución marital (en este caso, sin adulterio a la vista), la temática está estrechamente asociada a otras variables que, irremediablemente, el matrimonio convoca: la falsa doncellerz de la novia, el riesgo de infidelidad femenina, el suplicio de soportar a una suegra, la quiebra de la hacienda masculina y el padecimiento de penas insoportables derivadas del vínculo conyugal.

El sistema de *dramatis personae* ofrece una nómina reducida: cuatro, sin contar los músicos (el galán Muñoz, su amigo Mendoza, Lobón —el marido fantasma que se aparece en sueños a Muñoz—y doña Oromasia); otros cuatro personajes se presentan al lado de Lobón (sus suegros, el casamentero y una dueña) aunque permanecen en silencio.

La fórmula de desenlace destinada al baile final (vv. 265-295) se organiza en dos momentos condensadores del argumento desarrollado en los versos precedentes: el primero, plantea el diálogo entre los músicos, Oromasia y Muñoz respecto de las implicancias, siempre nefastas, del matrimonio; mientras que en el segundo, los personajes ceden la palabra a Lobón quien responderá a la inquietudes de los hombres que cantan y fortalecerá, en sus parlamentos, la idea de la viudez como único beneficio que proporciona el matrimonio. La tensión cómica va *in crescendo* hasta llegar al canto y al baile que celebra la viudez como única recompensa que brinda el matrimonio.

La aparición onírica de Lobón, el marido fantasma, y su experiencia en el más allá encuentran en el baile final su concretización retórica a través de las afirmaciones del personaje dispuestas simétricamente (vv. 275-276; vv. 285-286; vv. 291-292 y vv. 294-295):

LOBÓN.- Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo;
yo que lo vi, que lo digo y lo sé. (vv. 294- 295)

Dentro del grupo de piezas breves que exponen la temática del engaño femenino estilizada en coreografías de esgrima, como el *Entremés de la vieja Muñatones*, el *Entremés de la destreza* hace más evidente ese rasgo dado que finaliza con el baile publicado por separado con el título de *Las estafadoras*⁵¹. Si atendemos a la evolución de ese subgénero (en un proceso de independencia directamente proporcional al grado de afición que iba generando en el público), este baile debió surgir como parte integrante del entremés para desvincularse de él al alcanzar una cierta popularidad. En ese recorrido, la pieza perdió su esencia dramática quedando convertida en un baile propiamente dicho, válido en sí mismo. (Francisco Sáez Raposo, 2013: 186).

51 “El baile final que con el título de *Las estafadoras* imprimió ya González de Salas en su *Parnaso (Poesías*, ed. Blecua, páginas 1329-1330). En nuestro texto solo hay de añadida la cuarteta final”. (Eugenio Asensio 1971: 219).

El análisis argumental de *La destreza* permite reconstruir dos ejes predominantes: por un lado, la representación de una realidad social de damas de servicio (Mari Pitorra, Chillona y Vicenta) sometidas por la alcahueta, La Madre Monda, a las reglas de la tercería (síntesis simbólica del afán de lucro sin escrúpulos, de la hipocresía y del fingimiento) y por el otro, la revelación de un antagonismo, “un puro desahogo personal, una estratagema para poner en ridículo a su capital enemigo Luis Pacheco de Narváez” (Eugenio Asensio 1971: 219).

Según lo señala la didascalia, el entremés concluye en celebración: (*Sale bailando de torneo la CHILLONA. Cantan los MÚSICOS*). Como se ha dicho, la secuencia de desenlace constituye *El Baile de las estafadoras*, pieza que se publicara independientemente del entremés y cuyo título no es un dato menor; en ella se recuperan, de manera sintetizada, las temáticas expuestas en los versos anteriores: la lucha de los sexos signada por el afán materialista, el retrato de las pidonas, la incidencia de la alcahueta en los negocios de tercería, el uso del lenguaje de la esgrima centrado, fundamentalmente, en la agudeza verbal y en el empleo de recursos de condensación de tipo metafórico. La singularidad de la obra obedece a la manera en que Quevedo construye una comicidad al servicio no solo de los tecnicismos de la esgrima o de sus metáforas asociativas (que no todos los espectadores conocían) sino, sobre todo, de la gestualidad y de los desplazamientos coreográficos que fortalecían la hilaridad. Los versos finales (vv. 250-253)⁵² están dirigidos a la justicia y a la corrupción de los hombres que la representan; parecería que a Quevedo no le interesa la originalidad del contenido sino la agudeza de estilo con la que renueva los alcances de sus imputaciones.

El recorrido por las obras cuyas estructuras incluyen secuencias de desenlace con baile explícito, trasluce la operatividad dramática que el canto, la música y los movimientos coreográficos aportan a la configuración dramática de las piezas breves agrupadas en torno a estas características compositivas. El baile intensifica, al ritmo de la celebración y de la fiesta, el argumento de la obra en la que se inserta; las letras de las canciones se expresan en un lenguaje concentrado que economiza en palabras pero que abunda en fórmulas que potencian las connotaciones satíricas y que fortalecen los vínculos

52 Estos versos finales no aparecen en *El Baile de las estafadoras*.

intratextuales. Las secuencias finales bailadas exacerbaban el desorden y la rebeldía, potencian los disvalores y las conductas reprobables, se ríen de la moraleja y la ejemplaridad porque como sostiene Eugenio Asensio:

Si por convención tiránica (el entremés) reconcilia a los adversarios en el baile y canto final, se trata de mera tregua. El entremés sabe que todos los seres son cómicos, es decir, fundamentalmente avasallados por sus flaquezas, que el predicador es pecador y que la guerrilla de la vida no acaba en victoria completa de los mejores. (Eugenio Asensio, 1971: 251)

3.4. Quevedo autor de bailes dramáticos

Hacia finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del XVII, el baile cantado o bailado es considerado un género popular, así lo afirma Emilio Cotarelo:

Popular fue el teatro español tan luego como salió del templo, y así no es de extrañar que para manifestar contento en las situaciones alegres, acudiesen nuestros primitivos dramáticos a la expansión que de un modo más claro y completo lo revela, que es el baile; pero no el ordenado, grave y ceremonioso de las danzas de los aristócratas, sino en el expresivo, espontáneo y ruidoso que es el del pueblo. (Emillio Cotarelo, 1901: CLXV)

María José Alonso Veloso (2005: 191) considera que si bien le cupo a Quiñones de Benavente “fijar y dar consistencia al género”, los bailes quevedianos se diferencian claramente de las composiciones del entremesista toledano:

El análisis comparativo de los bailes de Quevedo y los escritos por el que se considera artífice del género en el siglo XVII, Quiñones de Benavente, arroja la sorprendente conclusión de una carencia casi absoluta de relaciones entre ambos autores: la forma métrica es distinta, los temas no coinciden, el léxico y los personajes cambian... (María José Alonso Veloso, 2005: 191)

En *Tradiciones e Ingenio en las letrillas, las jácaras y los bailes de Quevedo*, Alonso Veloso (2005) sintetiza los lineamientos que enmarcan la escritura quevediana:

Quevedo escribe bailes –como jácaras, entremeses, relatos picarescos, poemas amorosos, sátiras, memoriales...-llevado de su oficio de escritor, de su avidez por probar su ingenio en una amplísima gama de formas literarias que van naciendo,

desarrollándose y hasta desapareciendo durante su trayectoria vital; pero sus bailes no se desgajan por completo de otros géneros próximos para individualizarse frente a ellos. Los bailes quevedianos son una recopilación de los principales rasgos estilísticos del escritor, que, en torno a la tercera década del siglo XVII, multiplican sus posibilidades y enriquecen una producción literaria de madurez (...) (son también) quizá, el resultado de la escasa atención –en comparación con la vasta producción poética y narrativa- que Quevedo dedicó a los géneros teatrales, representados sólo por un puñado de entremeses, además de algunas jácaras y diez bailes de un carácter dramático relativo. (María José Alonso Veloso, 2005: 202-203)

Los diez bailes publicados en *El Parnaso* de González de Salas son los que, hasta el presente, gozan de segura atribución⁵³: *Los valientes y tomajonas*, *Las valentonas y destreza*, *Los galeotes*, *Los sopones de Salamanca*, *Cortes de los bailes*, *Las sacadoras*, *Los nadadores*, *Boda de pordioseros*, *Los Borrachos* y *Las estafadoras*. Respecto de la datación, Alonso Veloso (2005) y Sáez Raposo (2013) acuerdan en que las escasas fuentes documentales permiten inferir que estas composiciones deben ser posteriores a las jácaras puesto que en los bailes se hace referencia a personajes de esas piezas satíricas.

Como se ha señalado, en un principio, el baile se desarrollaba dentro de las comedias; luego, debido a la desaprobación de los moralistas, pasó a ser parte de la estructura entremesil (sobre todo en la secuencia final) y por último, logra su independencia al ser representado en los intermedios del espectáculo teatral barroco al igual que los demás subgéneros breves. En esa evolución, el baile no pierde su esencia; mantiene sus cuatro componentes fundamentales: música, letra cantada, letra hablada y movimientos coreográficos.

Según Catalina Buezo (2008: 91) “El baile dramático se apoya más en la espectacularidad que en la comicidad, más en los signos escénicos dirigidos a la vista y el oído (evoluciones del baile, adecuación al ritmo musical, cantabilidad de la melodía) que en los aspectos verbales (...)”; no obstante, en relación con los bailes quevedianos a esas características generales deben agregarse las particularidades de nuestro autor. Quevedo excede las convenciones compositivas cristalizadas por la tradición literaria para incorporar su sello como autor de bailes dramáticos a través de su maestría en el uso del lenguaje: preferencia por los recursos de repetición compleja; reiteración con variaciones que

53 Las citas corresponden a la edición de Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, *El teatro de Quevedo* (2011).

conllevan formas de agudeza conceptista; introducción de neologismos ingeniosos o la inserción de contrastes entre dos o más enunciados sucesivos.

De acuerdo con la estructura compositiva, María José Hernández Fernández (2009: 517-519) clasifica el *corpus* de bailes de nuestro autor en:

- Bailes monologados: descansan sobre la letra de una copla, romance o seguidilla, acompañada de instrumentos musicales (guitarras, panderos, por ejemplo) y se baila con una determinada coreografía. Pertenecen a este grupo: *Los valientes y tomajonas*, *Los sopones de Salamanca*, *Los borrachos* y *Las estafadoras*.
- Bailes dialogados: precisan, además, de la acción de personajes que sean portavoces de la letra. Se incluyen en esta categoría: *Las valentonas y la destreza*, *Los galeotes*, *Cortes de los bailes*, *Las sacadoras*, *Las nadadoras* y *Bodas de pordioseros*.

En su Tesis doctoral ya citada, Javier Palacio Ortiz (2015) clasifica los bailes de Quevedo a partir de determinados parámetros estructurales mientras que Sáez Raposo (2013) focaliza el análisis de estas obras en relación con el componente extraescénico.

En atención a los propósitos de este trabajo, resulta eficaz organizar el *corpus* de bailes dramáticos quevedianos en torno a dos ejes dominantes: la descripción del inframundo y las alusiones metateatrales; en los dos grupos, la recreación del ambiente marginal se expresa no solo a través de un discurso paródico de dificultoso desciframiento sino a través del lenguaje corporal de los personajes y del sistema de signos nos verbales que conforman la puesta en escena; factores determinantes de la representación sobre los que volveremos más adelante:

- Descripción del inframundo –hampones, pidonas, alcahuetas, rufianes, etc.-: En esas piezas breves, Quevedo lleva al tablado casi el mismo inventario de temas y motivos desarrollados en sus entremeses pero los aborda desde un lenguaje germanesco más complejizado; hace especial hincapié en la avidez por el dinero (rapacidad femenina/ candidez masculina) y en las condiciones de vida del estrato marginal asociadas estrechamente a comportamientos delictivos como si la virtud residiera estamentalmente en las clases altas; temáticas que se concretizan, además,

en los movimientos lascivos y en la gesticulación exagerada con la que se expresan los personajes.

- Alusiones metateatrales: En este tipo de piezas, Quevedo emplea el propio baile como material argumental, recurre a la metateatralidad como eje estructurador de la obra⁵⁴. La recurrencia del componente metateatral constituye un mecanismo dramático muy de acuerdo tanto con el género como con la época en la que se producen estas obras. Para Francisco Sáez Raposo,

la desmesurada demanda de piezas con las que satisfacer la insaciable voracidad de un público que ha convertido al teatro en el pasatiempo nacional, unida a la desbordante capacidad creadora de una figura de la talla de Lope de Vega obligan a hallar nuevos cauces de “originalidad”, a reescribir textos o temas ya conocidos y/o a imponer el componente espectacular sobre el literario.” (Francisco Sáez Raposo, 2011: 35)

En los bailes dramáticos, la música, las letras de las canciones y los movimientos coreográficos construyen la acción dramática prescindiendo, en algunos casos, del argumento organizador de la obra. En líneas generales, esos elementos intensifican la imagen caricatural del ser humano y de sus conductas expresadas en un discurso paródico considerablemente complejizado y encriptado respecto del utilizado por Quevedo en los entremeses. Las relaciones dialógicas que entablan ambos géneros intermedios subrayan el carácter intertextual de la obra quevediana pero a su vez, reflejan diferencias no solo de tipo estructural sino, sobre todo, respecto de la resemantización de recursos retóricos y del empleo de fórmulas elocutivas de neto corte conceptista; rasgos compositivos que serán analizados en las páginas que siguen.

3.4.1. Bailes que refieren al universo marginal

En estas piezas breves, el material argumental muestra una recurrencia de tópicos y motivos que se revela como una obsesión autoral: la avaricia masculina

⁵⁴Según el cómputo realizado por María José Hernández Fernández (2009: 508), nuestro autor “cita en su obra más de sesenta nombres de bailes”.

enfrentada a la desmesurada costumbre femenina de pedir, la caricaturización degradante de la mujer, la indignidad de los hombres, la venalidad de las relaciones interpersonales y todas sus derivaciones. Cobran vida los personajes estereotipados de la marginalidad, se agudiza el lenguaje del hampa, los personajes cantan melodías germanescas y se mueven a ritmo desacompañado llevados por el desenfreno que los envuelve en todos los órdenes de su existencia.

Los temas que nuclean a este grupo de piezas describen las leyes que rigen el inframundo y a los hombres y mujeres que lo habitan (o lo padecen). Hampones, pidonas, alcahuetas, rufianes, incautos pretendientes encarnan, a los ojos de nuestro autor, los peores vicios sociales de la época.

Enmarcadas en un proceso de transducción, las obras que desarrollan esas temáticas entran en determinadas relaciones hipertextuales, por ejemplo, en el modo de identificar a las pidonas. En *Las valentonas y la destreza* al igual que en el *Entremés de la destreza*, las pidonas, Corruja y Carrasca, se identifican con nombres de bailes y expresan, en metáfora de esgrima, sus habilidades en el arte de la sonsaca (satirizando a los tratadistas de la época). La Carruja, vuelve a aparecer, en *Los galeotes* con igual función dramática. Lo mismo ocurre con Santurde el de Ocaña; en *Las valentonas*, a través del empleo de expresiones metafóricas referidas a la llamada ciencia de las armas, el rufián proclama su condición marginal y su afición por el vino: “Tajo no le tiro/menos le bebo,/estocadas de vino/son cuantas pego” (vv. 73-76) y en *Los galeotes* (junto a Juan Redondo que también aparece en calidad de famoso rufián en *Cortes de los bailes*) comparte la sentencia a galeras y evoca un pasado que añora.

En el *Baile de las nadadoras*, como en *Los galeotes*, Quevedo utiliza las metáforas acuáticas para describir las costumbres de una sociedad decadente y la degradación moral de quienes las profesan, sobre todo en lo que a las relaciones amorosas atañe: “la que nada con poetas” (v.122), “nadará con calabazas” (v. 126); “la que nada con mirlados” (v. 127), “esa nada con vejigas” (v. 131); “la que nada con pelones” (v. 132), “esa nadando se ahoga” (v. 136).

En estrecha correspondencia con la caricaturización de los vínculos amorosos, en *Boda de pordioseros*, Quevedo fusiona la sátira contra el matrimonio con la crítica al

vulgo. En las bodas de Merlo y Marica la Pindonga, desfilan “pobres y pobras” (vv. 9-12) para asistir a una ceremonia miserable y polifónica en la que se expresa la desacralización de los sacramentos nupciales, la abolición de la fidelidad marital y la derogación de la felicidad conyugal.

La reconstrucción del ambiente urbano sirve de marco para exhibir la miseria, la hostilidad y la sordidez de un estrato social que se vuelve invisible a los ojos de quienes deciden no verlo; borrachos, mendigos (falsos y verdaderos), estudiantes pobres, rufianes y pidonas representan el mundo de los relegados en el que, a pesar de todo, aún queda lugar para el baile y la celebración. La secuencia final se centra en la canción a bailar por todos los personajes; en ella, a través del empleo de fórmulas tomadas del discurso religioso, que en ese contexto pierden toda connotación mística, se filtra la mirada de los excluidos que trasmite una clara percepción de deshumanización: “Dios lo ayude, hermano’/dicen algunos/como si el mendigo/ fuera estornudo” (vv. 139-142).

El baile de *Los sopones de Salamanca* retoma como eje argumental la caricaturización del estudiante, en este estereotipo (diferente al de *Bodas de pordioseros*), las características más marcadas describen al licenciado como “bachiller de mantilla” (no de sotana; las mantillas eran usadas por las fregonas por lo que el sintagma facilita la comparación degradante), en estado de extrema pobreza pero disimilada en apariencias; “de noche es el *quidam pauper* /es el dómine de día” (vv. 5-6), enredado con Catalina de Perales, una “gallega maldita” (v.31), “muy poco culta de caldos” (v. 33) -parecida a la Grajal del *Entremés de la venta*- que canta acerca de las condiciones lamentables de “la posada que habita” (v.71). La escasa acción dramática de la obra concluye con la complementación de las descripciones ridículas y caricaturescas del estudiante.

3.4.2. Bailes que incluyen alusiones metateatrales

En este tipo de piezas, Quevedo apela al empleo de los bailes populares como materia argumental; por medio de estrategias retóricas como la prosopopeya, estos se transforman en protagonistas que encarnan las tensiones que suscitan no solo como género dramático sino como expresiones de conductas sociales. Los bailes de *Los valientes* y

tomajonas, *Los galeotes*, *Cortes de los bailes* y *Las sacadoras* giran en torno a esas temáticas tan controversiales y tan de moda en la época.

Como es habitual en Quevedo, la homogeneidad no formaba parte de sus características autorales; si bien las piezas señaladas comportan elementos propios de la teatralización de la convención escénica, es necesario establecer ciertas matizaciones. En *Las valentonas* y *tomajonas* así como en *Las sacadoras*, el componente metateatral aparece en las referencias a algunos bailes (*Escarramán*; ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!; *Chacona*, *Zarabanda*, *Rastro Viejo*, *Pironda*) o por la participación de personajes que los encarnan.

En *Las valentonas*, el eje argumental se centra en la evocación, a partir del tópico del *fugit tempus*, de un grupo de jaques que han alcanzado la popularidad por sus trayectorias delictivas; en ese contexto se anuncia la llegada de *Escarramán* (“gotoso y lleno de canas”, v. 98). La prosopopeya sirve como estrategia para enumerar una serie de bailes famosos (“sus nietos y biznietos/y su descendencia larga” vv. 99-100); metafóricamente se alude a una familia en peligro de extinción que encuentra una continuidad en una alternativa nacida en Toledo cuyos antecedentes comparten los hábitos de la marginalidad. En ese inventario de bailes viejos, Quevedo recupera el tópico de las *tomajonas* y sus derivados: rufianes, venalidad femenina, afán por obtener dinero. La secuencia conclusiva se organiza en un diálogo entre personajes anónimos que, a través de metáforas asociativas, refieren a distintos tipos de bailes e indican sus respectivas coreografías, lo que construye un ambiente explícitamente festivo.

Los bailes personificados mencionados en *Las valentonas* y *tomajonas* - *Corruja*, *Pironda*, *Vaquería* y *Santurde*, (vv. 130-133)- recalcan en otras piezas breves sin innovaciones significativas en su configuración ni en sus funciones dramáticas como por ejemplo, en el *Entremés de La ropavejera* y en el baile de *Las valentonas* y *la destreza*.

En el *Baile de las sacadoras*, los movimientos coreográficos expresan kinésicamente las artimañas femeninas para esquilmar a sus víctimas; con el acompañamiento de panderos y guitarras se describe la rapacidad femenina y el propósito de doblegar a los “avarientos” (v. 13).

Otro caso particular de transtextualidad se presenta entre el baile de *Las valentonas* y *tomajonas* y en el de *Los galeotes* (aunque en este último baile, Quevedo intensifica la densidad dramática a cargo de un número mayor de personajes). En el *Baile*

de los galeotes, Juan Redondo y Dale Perico personifican a presos condenados a galeras; aparecen, nuevamente, Corruja y Pironda encarnando a las pidonas de turno y Santurde acompaña a Juan Redondo en el cumplimiento de la sentencia; todos ellos forman parte, también, del baile de *Las valentonas y tomajonas*. En la secuencia final de *Los galeotes*, el diálogo entre pidonas y condenados añora mejores épocas vividas “quien bien baila tarde olvida” (v.73); el motivo sirve como excusa para introducir la secuencia final en la que metafóricamente, a través del campo semántico relativo al mar y a la vida en las galeras, se dan instrucciones coreográficas para ejecutar el baile.

El fehaciente trasvase de personajes, temas y motivos entre los géneros breves quevedianos se hace evidente, una vez más, en *Cortes de los bailes*: enumeración de bailes personificados, aparición de “la imperial Toledo” (v.29), caracterización del ambiente marginal habitado por hampones y rufianes. En esta pieza breve, las referencias al universo prostibulario se centran en los personajes de Inés la Maldegollada y de la Méndez (daifa de Escarramán); la temática enlaza al baile de *Las sacadoras* cuyo eje argumental discurre por la lucha entre “el sacar de las mujeres” (v. 3) y “el hombre ha de ser sacado” (v. 4) al ritmo de los bailes nuevos ya que “que *Escarramán* y los *Bravos/ la Corruja* y la *Carrasca*/ponen miedo a los ancianos” (vv. 38-40). La peculiaridad de este baile radica en la secuencia final en la que se especifica la salida de un bailarín por lo que se infiere que, además de ejecutar el baile, será el encargado de cantar los versos conclusivos de la obra.

Quevedo explora el territorio de tópicos, temas y motivos propios del género breve para refuncionalizarlos; los re-crea al servicio de poner lo soterrado en el primer plano de la comicidad satírica, de desplazar de la realidad al escenario aquello de lo que disienta. Aunque sus entremeses y bailes dramáticos comparten temáticas argumentales e intencionalidad satírica, esos rasgos comunes no los convierten en taxonomías equivalentes. En el sistema dramático quevediano cada subgénero conserva sus rasgos identitarios (heredados o transformados) y, al mismo tiempo, extiende lazos de filiación, a través de procedimientos de transducción hipertextual, semiótica y rizomática, para establecer relaciones dialógicas con otros modelos genéricos (solo a modo de ejemplo se podría incluir, también, las jácara aunque sean, en términos de Alonso Veloso (2005: 208) “fórmulas menos dramáticas”) dando por resultado un sistema de piezas breves en el que

las semejanzas establecen las diferencias, en el que las relaciones de correspondencias siempre encubren divergencias.

Capítulo IV

La sátira áurea. Quevedo y la sátira en las piezas breves.

“(…) a todos habla y a todos dice la verdad clara y lisa, y lo que siente, sin rastro de lisonja; y si acaso escuece y pica, considere que no es sino solo porque cuanto se dice es verdad y desengaño.”

Francisco de Quevedo, Prólogo a *Sueños y discursos*

4.1. Sobre el concepto de sátira

Durante el siglo XVII español, las producciones satíricas en prosa y en verso alcanzaron un lugar de privilegio no solo en el ámbito teatral sino también en la circulación de las obras tanto en impresos como en escritos de mano.

La definición del concepto de “sátira” propuesta por Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua* (1611), expone los siguientes rasgos:

Es un género de verso picante⁵⁵, el cual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres; y poetas satíricos los que escribieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal. (...) Satírico, el que escribe sátiras o tiene costumbre de decir mal.

Para Covarrubias, la sátira es un género en verso que lastima, cuya intencionalidad radica en la expresión autoritaria y severa de desaprobación de los vicios y desvíos humanos; en su definición cita a poetas clásicos que desarrollaron el género y establece una relación entre escribir sátiras y decir mal; entre quién enuncia (para censurar las conductas inadecuadas evitando la condena *ad personam*), el contenido del mensaje (asociado con la moral y las buenas costumbres) y el destinatario (a quien provocar la risa reflexiva que sancione la conducta satirizada).

Las poéticas del seiscientos adscriben a estos lineamientos y coinciden en que uno de los objetivos de la sátira consiste en la censura de los vicios y conductas extraviadas sin dejar de observar los peligros del ataque personal y del agravio individual.

Desde la perspectiva del Pinciano, la sátira ejerce una función de tipo didáctico-moralizante; así lo refleja en su *Philosophia antigua poética* (1596), *Epístola tercera: de la esencia y casusas de la poética*: “más veo yo que los épicos y los trágicos se entran en la

55 “picante”: lo que pica en los manjares y, en las razones que lastiman. (Cov.)

ética; y los cómicos, en la sátira, y al fin unos se encuentran con otros en la enseñanza y la doctrina” (1988: 122).

Pocos años después, Lope de Vega, en el *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), atiende a dos aspectos fundamentales del tratamiento satírico: por un lado, advierte de los riesgos que implica revelar abiertamente el motivo satirizado y por el otro, previene sobre el fracaso (o el castigo) que proporciona la crítica infamante:

En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama. (vv. 341-346)

Por su parte, Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), también se pronuncia acerca de la intencionalidad de la sátira: “que no es su fin decir mal y morder, como fin de esta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres”.

En el siglo XVII, como señala Antonio Pérez Lasheras en *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, la sátira sufre cambios sustanciales:

El concepto moralizante que tuvo a lo largo de su historia se va deslavazando con el paso del tiempo y con el nacimiento de un nuevo gusto literario, en el que se tiende a apreciar la variedad y la mezcla de estilos, aunque los preceptistas y los retóricos siguen repitiendo las conclusiones de los teóricos del siglo anterior (...). (Antonio Pérez Lasheras, 1994: 201-2)

Variedad y mezcla de estilos operan en función de los síntomas que diagnostica el autor satírico. Las invectivas e inculpaciones no están dirigidas a un sujeto en particular ni a las conductas individuales sino a la sociedad en su conjunto, o a una parte de ella. La materia satírica combina realidad y ficción, amalgama lo textual y lo extratextual para crear la representación de una mirada del mundo, distorsionada y trastocada, anclada en el contexto del cual emerge; “en la ficción satírica existe un mundo posible autónomo, de *poiesis*, pero que debe interpretarse en todos sus injertos y cruces con lo real, en su

vertiente ‘catártica’, es decir, en su función sociocomunicativa e incluso propagandística” (Hans Robert Jauss, 1977: 159-160).

Las diferentes líneas investigativas coinciden en señalar que la diagnosis del autor satírico no alcanza para instalar reformas sustantivas ni que ese fuera su propósito unívoco, sin embargo, como afirma Lía Schwartz (1987: 227), los poetas satíricos del siglo XVII pretenden “mostrar la verdad del mundo y de las cosas y, al mismo tiempo, decir verdades sin cortapisas”. Parecería, entonces, que a pesar de la trascendencia innegable de la sátira áurea, su impacto social no afecta al *status quo* porque las invectivas están dirigidas a un colectivo determinado, a las instituciones o al Estado mismo; aunque el mensaje satírico exprese un pensamiento en pugna contra el orden social-político dominante, la consecución de sus objetivos es de difícil concreción.

Si bien la diatriba satírica no alcanza a subsanar el objeto de la denuncia, se constituye como un factor que repara en el elemento satirizado y advierte sobre sus alcances. La ideología del escritor, regida por sus circunstancias, entabla con el destinatario un diálogo en el que se deben ajustar los mecanismos necesarios para transparentar la visión mediatizada del mensaje:

Ni ingenuidad ni nihilismo. La sátira es sin duda una modalidad exigente; y es preciso creer en su capacidad catártica con las necesarias reservas que nacen de la estructura de los propios códigos ideológicos que afectan a cualquier tipo de discurso. Al satírico se le teme y se le honra, y su actitud puede converger con la cosmovisión dominante o retarla con la elaboración de una alternativa contraideológica. (Antonio Llera, 1998-1999: 15)

Este recorrido, somero y sucinto, por la preceptiva canónica permitió no solo aproximarnos a las características y mecanismos de la sátira áurea sino demostrar la complejidad del fenómeno. Con la intención de ahondar en la materia, nos proponemos recuperar algunos aspectos que fueron y son motivo de discusiones teórico-críticas.

4.1.1. Perspectivas críticas en torno a la sátira

Desde las teorías áureas a los estudios contemporáneos no ha mermado el interés por delimitar los alcances de fenómeno satírico; la cuestión fue desarrollada, básicamente,

en dos perspectivas: por quienes consideraban que la sátira era un género enmarcado en determinados rasgos como el rodeo indirecto que apela a la imaginación del destinatario, la degradación del objeto satirizado por medio de la reducción de la dignidad, el efecto denigrante producto de un contexto desarticulado y falta de sentido; y por aquellos que entendían que era una modalidad de la enunciación privilegiando el estudio de los propósitos morales cuyos referentes se encuentran anclados en ideologías extratextuales.

Eleonora Gonano, en su tesis doctoral (2011), propone un relevamiento de las concepciones que sostienen ambas líneas críticas; para analizar la hipótesis que considera la sátira como un género cuyo objetivo radica en castigar la falta, la investigadora pone en diálogo los aportes de C. W. Mendell (1920), Ellen Douglas (1948), Matthew Hodgart (1969). Según M. Hodgart, “la sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad” (1969: 10); para Mendell, es importante observar “lo erróneo de considerar a la amargura como constituyente de la sátira; este enfoque ha llevado a la definición de la sátira como *carmen maledicum* y así asumir que la función de la sátira era la amarga invectiva” (1920:138); en tanto Douglas señala diferencias entre la sátira y la alegoría: “el objetivo de esta sería castigar la falta y en el segundo caso, elevar la virtud”(1948:323).

Asimismo, para el segundo grupo que se inclina por considerar al discurso satírico como una modalidad de la enunciación, Gonano selecciona los lineamientos de Northop Frye (1973), George Peale (1973) y Linda Hutcheon (1981). El primer crítico relaciona el concepto de sátira con el humor en tanto ataque fundado en la convención y con la militancia moral que proporciona el acuerdo tácito escritor-receptor respecto del elemento satirizado. Desde la postura de George Peale (1973: 190), “se trata de una actitud especial dirigida hacia las mores, las costumbres y los vicios sociales” y, en tercer lugar, se incorpora el aporte de Linda Hutcheon (1981: 144) quien, desde una perspectiva semiótica, afirma que el objetivo de la sátira consiste en corregir vicios e ineptitudes pero “dichas ineptitudes son extratextuales, es decir, son morales y sociales, no literarias” (1981: 144). Tal como había notado oportunamente Frye, importa que el lector cuente con una competencia genérica, que comparta con el emisor las normas literarias, retóricas y que atienda a la competencia ideológica ya que “presume (la sátira) cierta homología de valores institucionalizados, ya sean estéticos (genéricos) o sociales (ideológicos)” (1981: 148).

En línea con los postulados precedentes, Celsa García Valdés considera que “el cultivo de la sátira en el Barroco se halla íntimamente relacionado con la decadencia social y política que favorece la actitud crítica por parte del escritor (...) No se considera la sátira como uno de los géneros tradicionales, sino una categoría especial de la literatura que participa de los géneros literarios de ésta (...) la sátira se caracteriza por la manera de enfocar los asuntos, por su especial actitud hacia la experiencia humana” (García Valdés, 1986: 32).

En tanto, Lía Schwartz (1984, 1986, 2004) aborda también la temática desde un enfoque de tipo semiótico y dirige sus estudios hacia la necesidad de atender al aspecto genérico de la sátira, a los textos satíricos como artefactos culturales cuya recepción está unida indefectiblemente al género y cuyo referente está anclado en ideologías pretextuales; sus estudios discuten las hipótesis que circunscriben el concepto de sátira a una categoría modal.

La puesta en diálogo de las matrices críticas mencionadas incorpora al análisis un elemento determinante de la sátira: la intencionalidad, rasgo que se debate entre la ética y la moral⁵⁶. Enmarcada en una concepción pedagógica, el autor satírico construye una voz admonitoria que observa y juzga la realidad circundante a través de una comicidad de alcances lingüísticos, dramáticos y metaliterarios. Según José Antonio Llera (1999: 291), “el éxito del satírico puede decirse que es más estético que real: aspira a convencer a sus lectores de que su postura es la más moral y la más racional, de que lo real no es lo aparente”, es decir, el propósito del satírico consistiría en desenmascarar al género humano tal y como es y no como pretende aparentar; en función de ese objetivo selecciona procedimientos discursivos asumiendo que el destinatario será favorablemente receptivo de aquello que se infiere más de lo que se manifiesta explícitamente y que las concretizaciones

56 Dado que la moral depende de las normas adoptadas por el grupo de referencia, su función en la sátira es sintomática de una visión del mundo que demanda un lector/espectador capaz de configurar y evaluar su densidad ideológica; ello supone una tensión entre el criterio de verdad propugnado y la enunciación que, aunque es ficcional, se resuelve en posiciones ideológicas que exceden el tablado. Si bien la ética se relaciona estrechamente con la moral, ella reflexiona sobre el sistema de valores que guía y orienta el comportamiento humano; desde esta perspectiva, el poeta satírico condenaba la corrupción imperante en su época a través de temas y motivos que podían proyectarse a la realidad circundante. Los vínculos interpersonales, la búsqueda de beneficios materiales, la satisfacción de los deseos pasionales y su avidez por conseguirlos entran en conflicto con la ética individual y social y atentan contra la moral en todas sus dimensiones.

del destinatario podrán realizarse porque el móvil de la sátira es compartido y porque el repudio está acreditado por el sistema moral-social imperante.

No obstante, otras perspectivas investigativas como las de George Peale (1973: 200) consideran que los propósitos del autor satírico “son éticos pero no necesariamente morales”, en tanto Leonard Feinberg (1963: 37-38), sostiene que “no existen evidencias que demuestren que el satírico está más motivado por la moral que otros escritores. El satírico elegiría el discurso moral no porque estuviera interesado en reformas, sino porque las violaciones de la moral representan a sus ojos flagrantes muestras de hipocresía”.

El hecho de señalar las tachas ajenas conlleva la intención de sustraerse de ellas para, desde ese distanciamiento, poder interpelarlas; doble gesto, mediatizado por la ideología autoral que, por un lado, refleja el posicionamiento ante ellas y que, por el otro, desnuda el carácter de una comicidad cuyo propósito aparente supone el divertimento y el regocijo.

Comicidad que transita entre lo satírico y lo burlesco, términos que provocan confusión y que se resisten a una clara delimitación. La crítica áurea ha discutido profusamente los alcances de los términos burla y sátira, de sus cualidades “subversivas” o “conservadoras” utilizadas como arma de confrontación; nudo gordiano entre lo asimilable a lo festivo o jocoso de la burla y lo vinculado a la denuncia con intención moralizante de la sátira. Si bien para algunos autores, entre ellos, Dámaso Alonso (1976:528), en la comicidad satírica subyace una concepción moralizante, mientras que lo burlesco parece caracterizarse por su capacidad para provocar la risa o la sonrisa de los receptores; para otros estudiosos como, Robert Jammes y Marc Vitse, las implicancias de los términos son más abarcadoras. Robert Jammes (1980) estudia las diferencias entre la “actitud satírica” y la “actitud burlesca” tomando como línea divisoria los valores que se atacan. Por su parte, Ignacio Arellano (1984) disiente con Jammes en la conceptualización de los términos “satírico” y “burlesco” por considerar que ambas categorías son de difícil delimitación dado que:

no existe una definición que abarque totalmente a la “sátira” pero sí ciertos rasgos en los que la mayoría de los estudiosos parecen estar de acuerdo:

- a) no es un género literario, ya que se sirve de todos ellos. Es más bien una “actitud y propósito del escritor y cierta visión sardónica”(Scholberg);
- b) siempre implica un ataque;
- c) en cuanto a la comicidad las opiniones son discrepantes. (Ignacio Arellano,

1984: 25)

Según Jammes, en “La risa y su función social en el Siglo de Oro” (1980), lo satírico ejerce una crítica que se apoya en los valores reconocidos por la sociedad del tiempo y los defiende; mientras que lo burlesco exalta los valores negados por la norma social, es decir, los “antivalores”. En cambio, Marc Vitse, en su análisis centrado en la comedia áurea, “Risa y Sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión” (1980), considera que la sátira constituye lo orientado según una perspectiva de inversión; en tanto la burla se orienta más al juego y al propósito de lucimiento estético (“desinversión”). La comicidad, en el teatro aurisecular, se propone como un modo de cancelación de los rígidos códigos y valores que impone el mandato social; una risa que permite la liberación de la presión y la diferenciación del otro, del expulsado, del rechazado: “en todo caso, subversión e inversión desempeñan un papel liberador: la primera pretende influir sobre la realidad, que tiende a modificar, y se dirige preferentemente contra presiones externas ejercidas por la variable ideología de los grupos dominantes; la segunda afectaría más bien al conjunto de los valores y miembros de la sociedad global, remitiendo a miedos y angustias mucho más profundos y comunes y sólo momentáneamente ocultos.” (Marc Vitse, 1980: 217).

Ignacio Arellano responde a esos dos lineamientos críticos; a Jammes le objeta que no tiene en cuenta las condiciones de enunciación y el papel del enunciador, es decir, la posición que el autor adopta frente a un sistema de valores; respecto de Vitse, observa que rara vez se hallarán esas actitudes en formas puras, siendo usual la combinación en grados fluidos de proporciones diferentes. Arellano sostiene, incluso, que definir la sátira por su dimensión ética y la burla por su dimensión estilística pone en juego nociones que pertenecen a distintas esferas y que ambas categorías coexisten y se interfieren en planos distintos de la intención ideológica.

La índole ética que caracteriza a la sátira no prejuzga el sentido de la ideología o los valores defendidos o atacados: tan sátira es el ataque a los valores dominantes como el ataque a los que se consideran vicios contrarios a esos valores. Lo burlesco desde el punto de vista de la ideología (la capacidad subversiva o conservadora) es neutral; puede servir a la sátira y esta a su vez podrá ser subversiva o conservadora. La sátira es un ataque a los vicios o viciosos pero dependerá de la perspectiva del crítico la consideración de lo que es corrupción o vicio. (Ignacio Arellano, 2006: 34)

Las fronteras que separaban lo satírico de lo burlesco se desdibujaron; podríamos hablar tanto de formas burlescas integrantes de la sátira como de elementos satíricos integrantes de formas burlescas. Ambas concepciones se han aproximado para terminar fusionadas en el término satírico-burlesco.

Asimismo, Abraham Madroñal plantea que en la obra satírica impera la voluntad de denuncia en tanto que la obra burlesca carece de esa voluntad, “La sátira suele ser un rasgo definitorio de lo burlesco, pero quizá no forma parte de su esencia” (2001: 45).

La teorización acerca de los aspectos constitutivos de la sátira continúa siendo una preocupación de la crítica actual debido a la dinámica que imprime su propio estilo puesto que, como afirma Matthew Hodgart, “(la sátira) nunca sufrió un proceso estabilizador” (1969: 12). Sus rasgos constitutivos (capacidad de transformación, complejidad de sus componentes y la hibridez que la caracteriza) dificultan posibles encasillamientos.

La sátira ha sido, desde sus inicios y en sí misma, una forma de expresión que no se aviene con interpretaciones circunscritas a una sola clasificación o momento histórico. Su naturaleza múltiple y diversa viene ya dada por el origen del término que la identifica y por la combinación genérica, de prosa y verso, que la caracterizó desde sus inicios. (...) De tal modo, que el carácter híbrido y variable que ya se encuentra en la sátira antigua, pasa a ser un aspecto de fundamental importancia para la configuración de la sátira moderna, el punto clave de su propia evolución (...). (Margot Carrillo Pimentel, 2008: 15).

Si bien los modos de leer y las formas de acercamiento a la sátira son diversos: género literario, modalidad de la enunciación, contemplación crítica y festiva del mundo, discurso admonitorio que invita a la reflexión, parecería que solo la combinación de esas variables puede responder convenientemente a los problemas que plantean los estudios críticos acerca del amplio espectro satírico.

Más allá de las diferentes perspectivas críticas, los trabajos coinciden en que las condiciones de enunciación, el horizonte de expectativas de los destinatarios y el contexto extraliterario son factores determinantes que operan fuertemente en los aspectos constitutivos de la sátira.

4.1.2. La sátira en las piezas breves

Conviene a los objetivos de este trabajo detenernos en las características predominantes de la sátira en las obras intermedias. Entremeses y bailes dramáticos manifiestan la doble filiación que los géneros breves mantienen con el universo satírico; por un lado, se los vincula con el origen de la sátira: “La confusión entre sátira y drama de sátiros es consecuencia, según van Rooy⁵⁷, de una falsa etimología que se produce cuando la sátira latina toma como característica esencial el ocuparse de *ridiculae res pudendaeque* y sugiere un paralelismo entre el género sátira y el género llamado drama de sátiros”. (María José Martínez, 1996: 1017) y por el otro, con la intencionalidad satírica al ser considerados por los moralistas como vehículos de escarnio social. El vínculo se estrecha, además, por el lugar que ocupaban las piezas cortas en el conjunto del espectáculo teatral y por la función que desempeña el carácter risible del género cuya retórica del *ridiculum* se constituye en denominador común de esas piezas breves.

Dentro de los presupuestos sostenidos por un sector de preceptistas y moralistas de la época, el carácter satírico de los géneros breves – a diferencia de la comedia- está marcado por la condena contra aquellos arquetipos que no se adaptan a las exigencias normativas del régimen o bien no son capaces de asumirlas:

La sátira se evoca al paso de los excesos de las sales entremesiles, como se comprueba en Crespí de Borja -1649-, o en los «Votos particulares del Consejo de Castilla», en 1666. El primero alude a la inutilidad de la censura para la comedia, pues «de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer» y los segundos afirman que las comedias dan «materia y forma al ocio y a la malignidad de las sátiras con los entremeses y bailes». La sátira, o más bien su definición teórica, será esgrimida también en defensa del entremés, como ilustra, en 1646, el comentario de Cabrera y Guzmán en su Defensa por el uso de las comedias: Los entremeses y bayles son llenos de moralidades, y tales que con capa de saynetes y entretenimiento reprehenden los vicios y defectos públicos tan sin agravio particular quanto lo ha mostrado la experiencia. El entremés queda justificado por la dignidad que le confiere el ejercicio de un tipo de crítica -reprehender los vicios y defectos públicos- cuyo fin es moralizador, a pesar de producir un efecto chistoso o divertido. (María José Martínez, 1996: 1020)

57 C. A. van Rooy, *Studies in classical Satire and related Literary Theory*, Leiden, E. J. Brill, 1966, pp.124-131.

Asimismo es dable destacar que la evolución del género intermedio va moderando la densidad satírica y sus principios constructivos se modifican. Los estudios críticos (Jesús Maestro, 2006; Vicente Pérez de León, 2005; Abraham Madroñal, 2011; Manuel Ángel Candelas Colodrón, 2012) distinguen diferencias entre el entremés del siglo XVI, representado por Lope de Rueda y Cervantes, y el del siglo XVII entre cuyos representantes se encuentra Quevedo. Mientras que el primer grupo, escrito en prosa, manifiesta una comicidad socialmente crítica con el sistema político; el segundo, escrito en verso, se servirá del humor y de lo cómico como instrumento correctivo de burla y escarnio sociales. Esta evolución propone una progresiva sustitución de una comicidad crítica, de tipo admonitorio, por una comicidad que escarnece socialmente a todo lo que no se ajusta a lo normativo-convencional y que conlleva la devaluación estamental de los personajes que la representan; en ese sentido, Abraham Madroñal afirma que:

el entremés se ha considerado también como vehículo de sátiras, por cuanto la pieza breve se podía permitir el lujo de ser crítica, amparada en su origen carnavalesco y en el propio carácter del género que tiende hacia lo risible y lo burlesco. Pero el entremés, sobre todo, lo que persigue es hacer reír a su público; domina –por tanto- en él esa vena festiva, que sin embargo se va recargando de otras funciones: así el entremés se hace crítico, caricaturesco, paródico también, y desde luego, se hace vehículo de sátiras, tanto explícitas como implícitas. (Abraham Madroñal, 2001: 47)

En la configuración de las obras dramáticas breves intervienen distintas modalidades satíricas que se mezclan e interfieren por lo que resulta dificultoso trazar una clasificación que las adscriba a una categoría determinada. Si bien entremeses y bailes tienen mucho de carnavalesco en términos de Bajtín (1963) (subversión del orden establecido, de igualación social, tópicos y motivos del mundo al revés), también es frecuente la presencia de la sátira menipea⁵⁸ (la concreción satírica a través de la fantasía, de lo onírico, las diatribas de personajes alegóricos) y de la microsátira o “satural” (cuyos referentes son sujetos que pertenecen a la vida cotidiana y que se convierten en objeto de impugnación por sus oficios, conductas, hábitos y costumbres). En esta última modalidad, el ataque se construye como un llamado de atención, ameno y divertido sobre esos modelos

⁵⁸En consonancia con esta línea de análisis, Antonio Romero-González (1991: 66) sostiene que en la sátira menipea se manifiesta siempre una protesta de referencialidad, estableciéndose “una tensión entre el criterio de verdad propugnado y la enunciación, que es claramente ficticia, solucionándose esta tensión en posiciones ideológicas externas al texto”.

referenciales que dan cuenta de la idiosincrasia social. El carácter laxo y flexible de la microsátira posibilita el trabajo con tipos, tachas y prácticas sociales, claramente identificables, que promueven el efecto cómico en un espectador entrenado en una comicidad basada no solo en las relaciones extratextuales sino en los vínculos que establece con sus precedentes dado que los procedimientos de transducción intertextual resultan un rasgo marcado en las piezas dramáticas breves.

4.2. La comicidad satírica

4.2.1. Mecanismos de la risa y sus funciones dramáticas

Tradicionalmente, se le ha conferido a la risa una función terapéutica; medicina del alma que impone un distanciamiento emotivo entre el objeto risible y el receptor, que facilita la transformación de los sentimientos de angustia en sonrisas paliativas, que entretiene y distraer, que permite abstraerse, momentáneamente, de la realidad circundante y volver a ella desde un lugar más relajado. Sin embargo, la risa llevaba consigo ciertos riesgos. Si lo cómico se sustentaba, fundamentalmente, en lo defectuoso, en lo vicioso, en lo grosero o vil mantener el equilibrio entre la “buena diversión” y la invectiva satírica resultaba para los moralistas de la época un tema, por lo menos, preocupante. De hecho, la preceptiva se esforzaba por controlar que la violencia cómica no excediera los límites de la *eutrapelia*; otros dos mecanismos operaban en tal sentido: la censura, cambiante según épocas y circunstancias y las convenciones de los géneros literarios que servían como marco moderador de la comicidad.

El placer de la risa, según los preceptistas que siguen la tradición ciceroniana⁵⁹, se origina en la *turpitud et deformitas*; para El Pinciano: ‘La risa tiene su asiento en fealdad y torpeza’ (III, p. 33) y para Cascales: ‘Es la risa fundada en la fealdad y torpeza agena’ (Tablas, p. 388). Asimismo, el pensamiento humanista considera que no deben mover a risa las personas miserables y desgraciadas ni aquellas que disfruten de alta reputación y consideración así como el pecado no debe ser objeto de risa, sino de castigo. Estas tres excepciones, que proceden de la retórica de Cicerón (De Oratore, II, 237) revelan la influencia de consideraciones morales y éticas que delimitan las fronteras de lo cómico.

⁵⁹ De Oratore de Cicerón (II, 58, 236)

Durante siglos, la risa se consolidó como un instrumento efectivo que observaba y castigaba, a su manera, los vicios y defectos de los hombres y sus sociedades. La comicidad reposaba y reposa, aún hoy, en valoraciones sociales que van mutando con el tiempo. En la Antigüedad clásica, primero, y en la Edad Media, después, se desarrollaba una concepción particular de la jocosidad: lo cómico carnavalesco. Comicidad fundamentada en la supremacía de la risa frente a la seriedad de la cultura oficial y, ante todo, en la reivindicación del placer corporal, “pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del gran cuerpo popular de la especie.” (Mijail Bajtín, 1994: 10)

En su estudio, Bajtín (1994:28) diferencia las consideraciones que la risa alcanza en la Edad Media y en el Renacimiento; en el primer período, la comicidad estaba excluida de las esferas oficiales, del culto religioso, del ceremonial feudal y de la vida y de las relaciones humanas; en tanto que la actitud individualista del Renacimiento modifica el paradigma: lo cómico estará puesto al servicio del cuerpo y la vida material del hombre. El tratamiento hilarante del comer, del beber, del sexo así como de las manifestaciones más superfluas de la vida social actuará como una suerte de reacción al ascetismo medieval. La risa renacentista posee un profundo valor de la concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresan la historia y el hombre; una forma diferente, pero no menos importante que el punto de vista llamado serio. En ese mismo sentido, Julia Kristeva (1970: 14) considera que el discurso carnavalesco consume la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxo, se mantiene “exterior” a la ideología y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con que la hace estallar.

Las transformaciones en el universo de la comicidad indican que el equilibrio entre lo *dulci* y lo *utile* deja paso a la risa y lo festivo, que las circunstancias han cambiado y que es necesario consolidar nuevas formas que correspondan a las nuevas maneras de entender el mundo.

Ante esos cambios se plantea el interrogante acerca de cuáles serían, entonces, los factores promotores de la risa del diecisiete. Robert Jammes (1980: 6) clasifica los vectores de la comicidad áurea en cinco categorías: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico estableciendo una estrecha vinculación con las clases populares. Por su parte, Ignacio Arellano (2006: 353) objeta la categorización de Jammes “estos objetos de la risa no siempre, en el Siglo de Oro, son plebeyos desde el

punto de vista sociológico (...) lo que sí puede decirse de todos los casos es que los objetos de la risa quedan sometidos a una degradación”.

De un modo u otro, la risa se acciona al compartir el dramaturgo y el público el sistema de valores imperantes; lo condenado (vicios, oficios o conductas de ciertos grupos) con su anclaje en lo real, sería la forma de tomar distancia de lo condenable, de unirse no solo frente a lo distinto amenazante (nadie estaba exento de ser observado por la Inquisición, de ser cuestionado por sus pares o de que se pusiera en duda su pureza de sangre) sino también de defender un determinado orden social o proyecto político.

En la experiencia cómica, surgida ya de lo satírico ya de lo burlesco, entre objeto y sujeto opera un gesto distanciador que posibilita la risa. Una risa que supera el carácter negativo del personaje o la circunstancia recreada y que ubica al destinatario más allá de eso que provoca la hilaridad; “se trata de una verdadera forma de exorcismo: se ríe de los estratos descalificados (...) y se puede imaginar que la risa era tanto más fuerte cuanto más lo era el temor de ser asimilado a la casta condenada” (María Grazia Profeti, 1980: 15).

Los mecanismos de la risa apelan a la complicidad del destinatario quien debe interpretar el rodeo indirecto, descifrar la degradación del objeto satirizado y no perderse en la sucesión vertiginosa de secuencias desopilantes y fragmentadas. Si el texto ofrece un conjunto estructurado y consistente de codificaciones retóricas e inferencias necesarias para actualizar su significado quiere decir, entonces, que el autor construye lectores modelo (U. Eco) o implícitos (W. Iser) capaces de llevar a cabo los procesos de concretización que exige el mensaje satírico. Al respecto, José Antonio Llera (1998-1999) recupera las observaciones de Edward Rosenheim (1971) quien sostiene que en los mecanismos satíricos hay un referente que debe reconocerse partiendo de un trabajo interpretativo pero no considera que haya que partir del contexto para interpretar la sátira, sino que el mensaje es lo que crea el contexto del que surge el efecto jocoso.

A propósito de la búsqueda del impacto hilarante en el destinatario, se podrían destacar dos rasgos determinantes que operan a nivel de la comicidad: por un lado, la necesidad autoral de resemantizar el material risible y las variaciones que ese material sufre al entrar en contacto con contenidos extratextuales y por el otro, la importancia que reviste la dimensión denigratoria de los mecanismos de la risa en tanto modos de expresar una

interpretación de la realidad; una perspectiva que el espectador asume y comparte manifestándose a través de la risa.

Un factor no menos importante a tener en cuenta es la funcionalidad política de la risa basada en la estrecha relación entre divertimento y control gubernamental;

Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso, y siéndolo, será bien morigerado y obediente a la justicia. Cuanto más goce, tanto más amará el Gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Cuanto más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle. (Rodrigo Cacho Casal, 2007: 9)

El poder del Estado impulsa, dirige y selecciona los distintos modos de divertimento popular con el objeto de propiciar la cohesión ciudadana y el conformismo social; lo cómico se enaltece porque reditúa, porque la risa relaja las tensiones y calma los ánimos, porque como postula Aristóteles el hombre es el único animal que ríe y, en una sociedad absolutista, conviene mantenerlo sosegado.

El brevísimo recorrido por los mecanismos productores de la risa y sus funciones en las producciones dramáticas del seiscientos, propone nuevos interrogantes: ¿cómo operaban esos mecanismos en las piezas breves?, ¿qué grado de correspondencias y de rupturas entablaban con la comicidad de la comedia? Cuestiones a las que intentaremos aproximarnos en el apartado siguiente.

4.2.2 Los mecanismos de la risa en las piezas breves

En correspondencia con los objetivos de este trabajo, es necesario detenernos en el análisis de los mecanismos de la risa que operan en las obras intermedias.

En entremeses y bailes, la comicidad está intervenida por sus relaciones con los paradigmas cómicos precedentes: por la comicidad de la comedia antigua que consiste en “presentar como protagonistas personajes bajos y degradados en su condición social y moral”(Ignacio Arellano, 2002: 407); por la tradición cómica que representaban las farsas, “piezas breves, de una comicidad baja, trivial, burlesca y la mayoría de las veces licenciosa, que buscaba sobre todo provocar la risotada del público”(Javier Huerta Calvo, 2001: 87); y por la relación con la comicidad del drama satírico, en el que “son las necesidades del

cuerpo, expresadas con abierto desenfado, las que llevan la voz cantante: el elogio de la comida y la bebida, las manifestaciones desinhibidas del sexo y hasta la desvergüenza de las procacidades escatológicas”. (Huerta Calvo, 2001: 16-17)

Estas líneas de filiación nos acercan a una caracterización de la comicidad, llamada “gruesa” por Rosana Llanos López, que toma distancia de la “delicada” atribuida a la comedia;

va configurándose así una especie de regia dicotomía entre las reacciones que despierta en el espectador uno y otro género, asociando la sonrisa a la comedia, y la risa, cuanto más sonora mejor, con el entremés (...). Esa mayor sonoridad de las risotadas del entremés pareció ensombrecer la comicidad de la comedia, hasta el punto de reservarle al género breve el monopolio de lo cómico en la escena española del momento. (Rosana Llanos López, 2002: 1168-9).

Los espectadores del fenómeno teatral interpretaban los códigos de la risa tanto de la comedia cómica como de las obras intermedias; ambos géneros despertaban predisposición al *delectare* porque el público sabía que iba a presenciar una metaforización del mundo, que esa representación no implicaba más que una confirmación de lo que ya sabía y porque, en líneas generales, unas y otras compartían la misma ideología. Aún así la comicidad de las piezas breves, género libre por definición y popular por destinatario, fue motivo de preocupación de los moralistas quienes ordenaban la revisión y, en última instancia, la censura de las obras.

Como hemos analizado en otro momento de este trabajo, la dramaturgia breve debatía su licitud entre el gusto licencioso del público y los límites impuestos por la censura moral, política o religiosa. La preocupación inquisitorial diferenciaba claramente la censura de un texto impreso de la censura de un texto representado dado que, motivados por el afán de promover la risa en los espectadores, los actores añadían gestos, tonos y movimientos que excedían los criterios moralistas y atentaban contra la honorabilidad y las buenas costumbres.

El impacto cómico que suscitaban las piezas breves se caracterizaba por dos tipos de reacciones compatibles en el espectador: por la risa como el efecto que proviene de representaciones actuales, rápidas y precisas y por la euforia que tiene su origen en el sentimiento indefinido de victoria, en las profundidades del inconsciente. Por lo tanto, en los intermedios dramáticos, la risa nace de situaciones puntuales generadoras de la

comicidad y la euforia se sostiene en esa dimensión dilatada de lo cómico, a pesar de la brevedad del género, que atraviesa las obras. Si bien las dos dimensiones se hallan tanto en la comedia cómica como en las piezas breves, debemos señalar que en la comedia, por sus características, predomina la euforia fundada en el enredo y su constante tensión cómica, mientras que en las piezas breves el efecto cómico se orienta más hacia situaciones puntuales que mueven a risa.

Si bien las piezas breves formaban parte de un espectáculo integral pensado para la distracción y el entretenimiento de los espectadores, la disposición de los mecanismos productores de la risa y su operatividad a nivel de la estructura dramática no son unívocos, es decir, no presentan el mismo tratamiento en sus géneros constitutivos. Con el objetivo de analizar la configuración de la comicidad en las obras intermedias, resulta ilustrativo establecer algunas comparaciones entre los mecanismos productores de la risa en la comedia cómica, en tanto género dominante, y los entremeses y bailes dramáticos, en tanto géneros insertados pero de fuerte incidencia en la conformación del fenómeno teatral:

| Comedia Cómica | Entremeses y bailes dramáticos |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ La comicidad surge de la insinuación, del enredo o del embrollo como esencia dramática dominante. La ridiculización de ciertos personajes no los convierte en objeto de una burla negativa. ➤ La actitud del emisor respecto del objeto cómico es positiva; genera un humor inofensivo.⁶⁰ ➤ Predomina el efecto cómico dilatado (el enredo se inicia en la primera jornadas y termina en la secuencia final). La burla de la situación se | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La hilaridad nace de la invectiva directa hacia tipos y figuras exageradamente caricaturizados. La deshumanización/desrealización de los tipos y figuras explota los sistemas no verbales de la puesta en escena. ➤ La actitud del emisor respecto del objeto cómico es negativa; propone un humor tendencioso desprovisto de inhibiciones. ➤ Predomina el efecto cómico conciso y preciso (exigido por la brevedad y la condensación propia del género). Se construye en la yuxtaposición de invectivas verbales y no verbales; la |

⁶⁰ Tomaremos la terminología “humor inofensivo/humor tendencioso” propuesta por Rosana Llanos López (2002).

| | |
|--|--|
| ofrece, también, para alcanzar un buen fin (por eso se aceptan las trampas y los excesos). | burla es el objetivo de la acción de los personajes y de la obra misma. También, desde una mirada metatextual parodia los tópicos de la comedia. ⁶¹ |
|--|--|

Del análisis comparativo de los mecanismos de la risa, surge que, en las piezas intermedias, por la brevedad y condensación inherentes del género, se sustituye el conflicto organizador por la invectiva directa que, si bien logra cierta tensión cómica, es sin duda menos intensa que en el drama dominante debido al esquema lineal y al humor tendencioso característico de las piezas breves. No obstante, como ya se ha dicho, estos rasgos predominantes no alcanzan para configurar categorías concluyentes dado que ambos mecanismos, con diferentes gradaciones y modalidades, participan tanto en la comedia cómica como en entremeses y bailes dramáticos.

Los principios constructivos productores de la comicidad fueron estudiados desde distintas perspectivas críticas; para María del Carmen Bobes Naves, por ejemplo, la diferencia radica en que la comedia constituye una fábula mientras que en las piezas breves se desarrolla una situación⁶²; así como para Eugenio Asensio la diferencia intergenérica se centra en “(...) la floja unidad del entremés, fabricado a veces con remiendos cómicos y que contrasta con la secuencia causal y narrativa de la comedia” (1971: 30).

En la comedia, la risa se logra a través del enredo que conlleva la ridiculización de ciertos personajes pero sin convertirlos en el objeto de la burla; el embrollo se ofrece como un medio para lograr una causa noble y es, precisamente, por eso que el espectador acepta los engaños y las tretas necesarias para su consecución. En entremeses y bailes se construye el efecto cómico a través de la burla; una burla que es en sí misma el fin de la acción de los personajes y de la obra toda; en ese sentido Rosana Llanos López considera que:

61 “La base misma del entremés opera burlescamente a partir de varios lugares: primero como burla de la comedia misma y de su representación; después como burla sobre su contenido y estilo. El entremés tiene la clarísima función de hacer reír” (Pablo Jauralde Pou, 1999: 489).

62 “La fábula se consideró en el teatro como el elemento más importante, frente a los caracteres, por ejemplo, o a los personajes. Y esto se mantiene desde la Poética de Aristóteles hasta finales del siglo xix con el teatro realista. Sin embargo, en los entremeses se centra el interés en las situaciones, en el lenguaje y en los tipos. (...) Las figuras tenían una lengua especial que daba lugar a situaciones cómicas que se explotaban una y otra vez, pasando la historia a un segundo plano». (Bobe Naves, María del Carmen, “Entremés del Rufián Viudo llamado Trampagos”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 127-141. Cita tomada de Rosana Llanos López, 2002: 1175)

Si en la comedia el espectador aceptaba el juego de engaños movido por la ley del deseo, en el caso del entremés creo que se impone la necesidad misma de que triunfe la burla y con ella lo que ésta representa, aquellas dos ideologías que reconocía Vitse: la victoria de los adulescentes sobre el senex o de los débiles o pobres sobre los poderosos o ricos. (Rosana Llanos López, 2002: 1176)

En las piezas breves, particularmente en el baile dramático, la comicidad no es graduada ni progresiva, no se consigue por el crescendo de la intriga sino por la configuración de los personajes y *figuras*, por los juegos conceptistas y por los desplazamientos grotescos y desacompañados de las coreografías. En el baile, los mecanismos de la comicidad satírica se fortalecen y complementan en las letras de las canciones, en la ejecución de los bailes y en los dispositivos no semióticos de la puesta en escena.

Entre las diferencias que presentan los procedimientos cómicos empleados en las la comedia cómica y en las obras intermedias, resulta interesante observar qué función cumple la risa en ambas categorías dramáticas desde la perspectiva de Jesús Maestro:

Se ha repetido con frecuencia, por supuesto con citas de la poética clásica, que la comedia es una imitación de la vida. En el caso de la comedia española semejante afirmación, reiterada con insólita frecuencia, es una falacia. La comedia española de los Siglos de Oro es, en todo caso, una imitación muy parcial de ciertos aspectos de la vida, y sin duda una expresión muy sólida de una serie de ideales normativos en los que se codifica la vida que el Estado desea para los súbditos de la Corona y de la Cruz. En el itinerario que sigue el entremés desde comienzos del siglo XVII, el humor y lo cómico se convertirán en instrumentos al servicio de estos ideales normativos del estado. (Jesús Maestro, 2006: 203)

A través de diferentes mecanismos, el teatro breve -al igual que la comedia cómica- operaba en función del cumplimiento de las convenciones reguladas por la Iglesia y el Estado condenando mediante el escarnio a un inventario de estereotipos sociales que no aplicaban a los valores exigidos; asimismo, los motivos de la risa no alteraban ni modificaban la realidad circundante sino diagnosticaban y confirmaban las inconductas de los individuos y sus costumbres; “(...) si la comedia es el policía del estado, el entremés es el del barrio”. (Jesús Maestro, 2006: 203)

Este brevísimo repaso por los mecanismos de la risa y su funcionalidad en la comedia cómica y en las piezas breves, es solo parte de una arqueología imposible de completar en estas líneas; no obstante, su referencia resulta imprescindible poder analizar

con mayor claridad de qué manera operan esos mecanismos en los entremeses y bailes quevedianos que integran el *corpus* de esta investigación.

4.3. La risa en las piezas breves de Quevedo

“Quevedo hace reír”, asevera categóricamente Pablo Jauralde Pou (1999: 491). Imposible dudar de tal afirmación, inadmisibile obviar la originalidad de los procedimientos empleados para generar una comicidad basada en lo ridículo, estrafalario o extravagante. Una comicidad en la que se hace difícil deslindar el discurso risible de la censura moral, de la intención de influir en las circunstancias, de la defensa del orden estamental; una hilaridad que nuestro autor adapta a las formas dramáticas breves para convertirlas en terreno, supuestamente distendido, de la catarsis. En ese sentido, Eugenio Asensio afirma que:

Quevedo, más que la máscara de Heráclito que llora, adopta en los entremeses la de Demócrito que ríe contemplado el regocijado espectáculo que en el retablo del mundo representan los títeres menudos de la corte. (...) Pero se me figura que sus escapadas satíricas, más que enmendar y moralizar las costumbres, tienden a reír de la condición del hombre y de las servidumbres a que le condena la carne o la vanidad. (Eugenio Asensio, 1971: 224)

Desde la perspectiva de Sabor de Cortazar (1987:160), “(en Quevedo) su visión grotesca, deformada, degradada del mundo y del hombre, conforma una nueva realidad que sustituye a la realidad sensible que todos conocemos. Esta nueva realidad requiere una lengua nueva.”.

En sus piezas intermedias, Quevedo construye esa “nueva realidad” manipulando las reglas de la verosimilitud y las convenciones de su tiempo para expresar su heterodoxia ante todo aquello que no comulgue con la ideología dominante (“ni entre la risa, me he olvidado de la doctrina”, nos recuerda el propio autor) o que sea percibido como novedad perniciosa, como innovación que hace peligrar la moral y las buenas costumbres de una sociedad que ha perdido el rumbo y en cuyo epicentro, la Corte, se encuentran los artífices de la decadencia.

En la medida en que cabían en el cerco frívolo del entremés, transportó a él sus chistes y alucinaciones, sus hallazgos lingüísticos y su perspectiva de la vida. Del previo arsenal de motivos, dos son los que traslada preferentemente a sus piezas: el del amor y el de la antinatura. El amor de la mujer es mercadería. El vampiro sexual femenino esclaviza al hombre, le convierte en galeote de la familia que persigue el éxito familiar y sus símbolos: el coche, las joyas, los vestidos. El esfuerzo social se malgasta en apariencias, en negar la naturaleza simulando belleza y juventud que de hecho se compran en la tienda; nobleza y encumbramiento que se fingen remedando usos y costumbres de los favorecidos. Estas obsesiones, más complejamente expuestas en las obras mayores, encarnan, al modo frívolo del entremés, en una galería de figurillas cómicas. (Eugenio Asensio, 1971: 225)

En el teatro breve quevediano el discurso satírico se expresa en un lenguaje polisémico que contribuye a la representación de contextos degradados y a la configuración de personajes esperpénticos. Si la idiosincrasia del inframundo es una tópica recurrente en la producción satírica del madrileño, en sus entremeses y bailes dramáticos aflora con una mayor complejidad conceptual en correspondencia con una estética de la agudeza que reclama las asociaciones inesperadas, el doble sentido metafórico, la combinación del equívoco con la dilogía, la condensación de significados (*multo in parvo*) determinante del código conceptista y de sus reglas asociativas; malabarismo verbal y pirotecnia lingüística crean una serie de entrecruzamientos semánticos basados en la desproporción y en la disonancia. Fernando Lázaro Carreter define esas relaciones sosteniendo que:

Si en éste (el concepto) el entendimiento bucea en el plano de los objetos para hallar o inventar mutuas ligazones, la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística. Y es en la palabra, en cualquiera de sus dos caras –significante o significado- o en las dos a la vez, en donde el poeta ejecuta sus ingeniosos volatines (...) No cabe duda de que la agudeza verbal es una táctica legítima para producir el concepto. (Fernando Lázaro Carreter, 1966: 27)

Uno de los procedimientos más frecuentes en las obras intermedias de Quevedo es la parodia⁶³ cuya metodología privilegia la *meiosis* en tanto mecanismo para rebajar la

63“Del sentimiento de desengaño, del deseo de emulación poética, y del natural cansancio que provoca la reiteración de los mismos tópicos y formas literarias, emana, potente, el fenómeno de la parodia en el siglo XVII.” (Ignacio Arellano, 1984: 224)

dignidad del objeto, para propiciar una comicidad que, en el fondo, mueve a la reflexión porque se origina en la desvalorización de los vínculos humanos y en la degradación de una sociedad de la que nuestro autor se siente ajeno. Si el discurso paródico induce a percibir aquello que el discurso directo omite, entonces dice más, proporciona una representación más compleja, expresa el mensaje cifrado dando por supuesto el código descifrador. La parodia de idiolectos cultos y de la lengua eclesiástica no escapan al inventario satírico quevediano; parecería que como afirma Robert Jammes (1980: 7) “contra un idealismo dominante, el lenguaje grosero aparece como el mejor antídoto”.

Un párrafo aparte merece el empleo del vocabulario erótico. Para Javier Huerta Calvo (1983: 40), son pocas las piezas breves de nuestro autor que construyen su ficción mediante un lenguaje plenamente erótico; aspecto que puede justificarse por el contexto censor de la época. Por esta causa, la polisemia se extrema y es usual que una palabra pueda sugerir una variada gama de significados; particularidad que se podría atribuir a dos razones: por un lado, a la búsqueda del efecto sorpresa en un público avezado capaz de interpretar el significado erótico o la connotación sexual, y por el otro, al reparo de no exceder el canon de lo lícito regulado por la censura a la que se le destina el significado inocuo de la expresión:

El propio lenguaje ha de servir de encubridor proporcionando coartadas a la audacia mediante los recursos todos de la retórica, e incluso, si el peligro es grande, protegiéndola con la niebla de la ambigüedad (...) dotes idiomáticas que son para él (Quevedo) el arma y refugio a un tiempo, yendo de lo divino a lo humano, de lo tabernario a lo sublime. (Fernando Lázaro Carreter, 2000: 5)

Quevedo objetiva la materia cómica a través de un intrincado juego lingüístico, de una combinación de mecanismos de la risa (la caricatura, en sus más variadas formas, es el recurso dominante) y de dispositivos no verbales de la puesta en escena que dotan a la palabra de nuevos significados o matices diferentes; en esa construcción verbal dinámica, en términos de Tinianov (1968: 7), los tópicos que vienen consolidados por la tradición literaria se desautomatizan porque los principios constructivos cambian, porque el nuevo contexto los resignifica, porque la puesta en diálogo con otras series literarias señala continuidades y rupturas, afinidades y oposiciones, rechazos e

influencias ; características que obturan toda posibilidad de considerarlos como elementos homogéneos o de asignarles funciones tautológicas. Así ocurre, por ejemplo, con el tópico de la inversión de los sexos en el *Entremés de La destreza y el Baile de las valentonas y la destreza* donde las mujeres se ufanan de ser “hombre y mujer y marimacho” (v. 2) y “hembros de la vida airada (v. 4) pero, como se analizará más adelante, la configuración de los personajes y la funcionalidad en la estructura dramática presentan matices diferenciales en cada contexto. Otro caso se da en el tópico de la hipocresía de la apariencia; en *La ropavejera*, todos quieren aparentar lo que no son pero no todos se conducen de la misma manera ni se arbitran los mismos medios para lograr la juventud eterna: la construcción de la mujer añosa que pretende gozar de juventud eterna difiere en los personajes de doña Sancha, la dueña Godínez y Doña Ana así como el tratamiento que la vieja zurcidora de cuerpos le concede a cada una de ellas. La Ropavejera vende recursos efímeros e inverosímiles para encubrir la realidad y define, en términos claramente cosificadores, su función componedora y regeneracionista (el juego verbal lo ratifica: “remendar retacillos de personas”, “cambiar piernas aviesas”, “guisar bigotes con almíbar”). En el tratamiento del tópico Quevedo quiebra la armonía corporal convirtiendo al cuerpo en algo monstruoso⁶⁴ que provoca risa; una comicidad que supone asumir el desorden como parte de la naturaleza misma de las cosas, que percibe lo monstruoso como incorporado en la cotidianidad, como naturalizado en la sociedad.

Asimismo, en *Boda de pordioseros*, la descripción de los invitados a la celebración propone una versión ridiculizada de las ceremonias solemnes y una transducción paródica de los motivos del epitalamio que exalta el adulterio y la descendencia fuera del matrimonio involucrando a los hombres de la Iglesia. En *Cortes de los Bailes*, la referencia al escenario “parlamentario” donde se reúnen los personajes del hampa para renovar el repertorio de bailes “gastados” intensifica el tratamiento paródico asignado no solo al tema sino también a sus representantes.

La comicidad satírica de las obras intermedias prescinde de argumentos complejos o de personajes en conflicto porque la supremacía está puesta en el dominio de la palabra; *la elocutio* satírica se sirve de agudezas ingeniosas y peculiaridades

⁶⁴ *monstruoso*: “contra la regla y el orden natural” (Covarrubias); “desorden grave de la proporción de las cosas” (Diccionario de Autoridades).

conceptistas para crear seres ridículos y estafalarios que generan la risa, que provocan una comicidad basada en la traslación codificada y artificiosa de una visión degradada de la humanidad.

Con ese objetivo, en sus obras intermedias, Quevedo utiliza una variada gama de *figuras*⁶⁵, en cuya creación mezcla apariencia y realidad –todas ellas se inspiran en hombres y mujeres de existencia comprobable–, desdibuja los límites entre lo humano y lo monstruoso y representa, de manera hiperbolizada y caricaturesca, una conciencia colectiva que reconoce sus extravíos y puede reírse de ellos porque acepta alegremente el caos del mundo.

Los tipos y *figuras* presentes en las piezas intermedias conllevan las huellas de sus predecesores⁶⁶; la configuración de esos seres estafalarios y su finalidad en el sistema de *dramatis personae* permiten decodificar la ideología que el juego conceptista vehiculiza. En tal sentido, Melchora Romanos afirma que:

es la cristalización descriptiva la que confiere a las figuras y a otros retratos de Quevedo, un carácter marcadamente guiñolesco, propio de una visión distanciadora en la que el creador, seguro de sus convicciones sociales y éticas, juzga a sus criaturas desde una posición superior. (...) Quitarles la máscara a las figuras que ocultan la realidad del ser, es lo que Quevedo se propone con el grotesco desfile de seres disfrazados. (Melchora Romanos, 1982a: 910).

En consonancia con los lineamientos enunciados, Evangelina Rodríguez Cuadros (2007: 78) ajusta los rasgos constitutivos de la *figura* a cuatro elementos predominantes: a) tendencia al estereotipo convencional en busca de una recepción veloz por parte del espectador; b) comicidad construida sobre caracteres planos, sin trascendencia universalizadora; c) ubicación en un escenario preferentemente urbano en el que la corte es

65“Figura hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula. (...) La figura ha de ser revelada por signos externos correspondientes a sus pretensiones, vanidad o hipocresía.” (Eugenio Asensio, 1971: 80)

66 Quevedo crea su propio inventario de *figuras*, en *Vida de la Corte* (1599) plantea su teoría (“son lo menos perjudicial que habita en la corte”) y delimita dos grandes categorías: *figuras naturales* (portadores de defectos corporales a quienes no corresponde censurar ni vituperar) y *figuras artificiales* (impostores, charlatanes, embaucadores pasibles de todo tipos de escarnio). Asimismo, en *El mundo por de dentro* (1612), Quevedo alude a las figuras respecto del caudal simbólico que representan: “si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor, que es donde salen todas las figuras, y allí verás juntos los que por aquí van divididos, sin cansarte. Yo te enseñaré el mundo como es; que tú no alcanzas a ver sino lo que parece”. (Edición de Luis Astrana Marín, 1932: 225).

la representación del mundo; d) minimiza el argumento y regula el desarrollo de la acción sujeta a la sucesión de extravagancias físicas o conductuales, estados y oficios expuestos como blanco satírico.

En las piezas breves, Quevedo complementa y actualiza esos rasgos recurriendo a todos los medios que le proporciona la puesta en escena; la gestualidad, los matices fónicos, los movimientos corporales espasmódicos y el vestuario codifican económica y eficazmente a las *figuras* pero no las estandariza porque ni la *elocutio* utilizada en la *descriptio*, ni la jerarquización en el sistema de *dramatis personae* ni el grado de violencia verbal de su comicidad son equivalentes.

Las convenciones genéricas de las obras intermedias condicionan la construcción de las *figuras* y su dinámica dramática. Debido a la brevedad del género, en general, las *figuras* no son objeto de retratos estáticos ni se construyen por la descripción de las tachas físicas o morales que las caracteriza; ellas se terminan de configurar en el escenario mediante la utilización de los dispositivos no verbales propios de la representación teatral. No obstante, la tipología de las *figuras* queda subordinada a la estructura de la obra: las piezas intermedias de desfile o revista de *figuras*, como *La Ropavejera*, *El marido fantasma*, *Bodas de pordioseros* o *Cortes de los bailes*, al carecer de un conflicto argumental, requieren de la presentación de los personajes arquetípicos y de formas discursivas que expresen los rasgos determinantes; en cambio, en los entremeses y bailes de ambiente, como *La destreza* y *Las valentonas y la destreza*, la caracterización de las *figuras* de las pidonas está puesta en la acción, es decir, son ellas las que teatralizan sus intenciones en coreografía de esgrima.

Respecto de la operatividad dramática, las *figuras* no se encuentran aisladas en su ridiculez; el papel nuclear que ejercen a nivel de la estructura de las obras hace que los demás personajes revistan un rol funcional, sirvan como mecanismos causales para que la comicidad provocada por la *figura* se desarrolle y alcance el objetivo propuesto; por ejemplo, la *figura* del viejo que se niega a asumir el paso del tiempo se potencia en la pidona joven que se aprovecha de esa debilidad masculina; la pidona experimentada, inducida por la alcahueta de turno, somete al incauto pretendiente; la vieja cuyo afán de aparentar menos edad la lleva a demandar las malas artes de una dueña.

En el variopinto elenco de *figuras* productoras de la risa, los estereotipos masculinos ocupan un lugar importante aunque debemos reconocer que la presencia femenina es predominante dado que ellas constituyen el *leit motiv* de las piezas breves y son el epicentro de la invectiva satírica. En ese sentido, Esther Borrego Gutiérrez hace una salvedad respecto de la figura representativa de la vejez:

Aunque nunca podamos saberlo, hasta qué punto la supuesta misoginia de don Francisco, tan traída y llevada por la crítica, puede tener que ver con que el mayor peso de la balanza en la diatriba de la vejez mal llevada se lo lleve la mujer anciana y no su homólogo masculino. Si bien es cierto que su flecha se dirige preferentemente al blanco de las mujeres (de todas las edades), también es cierto que desde el punto de vista sociológico, y con visión de época, la mujer vieja era tristemente “inservible”, toda vez que ya no era útil ni para engendrar ni para dar placer, y su vida discurría en la realidad por caminos no siempre dignos y fácilmente ridiculizables. (Esther Borrego Gutiérrez, 2018: 23)

La centralidad de las *figuras* femeninas en sus más variados estereotipos fue y es analizada desde distintas perspectivas, y con objetivos diferentes tanto en estudios generales como específicos.⁶⁷ Su codicia, su venalidad regían las relaciones interpersonales y se convirtieron en núcleos argumentales en torno a los que se organiza la estructura dramáticas de las piezas breves; esas conductas han llevado a valorar a la *figura* femenina de manera fuertemente negativa más cercana a la censura que a la faceta lúdica; no obstante, sin dejar de reconocer la mirada degradante y crítica que recae sobre ellas, en las obras intermedias el tratamiento ofrece aspectos más afables que en otras obras quevedianas que comparten la modalidad satírica.

El género breve no permanece inmune a su convivencia con la comedia, “la misma cercanía le incitaba ya a remedarla, ya a contrastarla en un inevitable juego de atracción y repulsión” (Eugenio Asensio, 1971: 15). Tanto en la comedia cómica como en las obras intermedias, el fin último consiste en hacer reír y esa responsabilidad es asumida por el gracioso y por la *figura*, respectivamente. En los entremeses y bailes de Quevedo, la función cómica de las *figuras* mantiene, *grosso modo*, las características inherentes al

67 Ver Eugenio Asensio, 1971; Sabor de Cortázar, 1981; Esther Borrego Gutiérrez, 2003 y 2018; Hernández Araico, 2004; Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, Hernández Fernández, 2009, Arellano y García Valdés, 2011, López D’Amato, 2013, Fernando Plata, 2018; Jéssica Castro Rivas, 2018; María José Tobar Quintana, 2018.

género breve. Si el gracioso de la comedia representa, generalmente, los mismos papeles: lacayo, criado del protagonista, contrafigura del héroe; en entremeses y bailes, como hemos visto, las *figuras* (femeninas y masculinas) adoptan los roles más variados (aunque predominan los oficios). En la comedia cómica, el gracioso representa una fuerza de contraste con el protagonista –plebeyo/noble, honor/deshonor, seriedad/comicidad-, cierto antagonismo jocoso que establece una relación de dependencia, que lo convierte en protagonista de la acción secundaria; en las piezas breves, se invierte este contraste no por la inferioridad noble del gracioso frente al héroe -en las piezas breves no existe la nobleza en ninguna de sus manifestaciones- sino por la superioridad dramática de la *figura* respecto de los personajes que giran en torno a ella. Al igual que el gracioso de la comedia, la *figura* de las piezas intermedias es la encargada de llevar el hilo de la comicidad, de entretener pero a diferencia de aquel que genera la risa no solo con sus agudezas verbales sino con el enredo y las complicaciones argumentales, la *figura* de las obras breves logra la hilaridad gracias a una mirada desenfada del mundo, de soluciones irrisorias y extravagantes que transforman el problema en causa del divertimento.

Tras las consideraciones teórico-críticas que enmarcan nuestro análisis, en las páginas que siguen, nos proponemos un acercamiento a las peculiaridades compositivas y estilísticas de los tipos y *figuras* más representativas del *corpus* objeto de este estudio; nuestro propósito se centrará en observar la funcionalidad de algunos procedimientos satíricos para estudiar la relación que se establece entre los entremeses y bailes dramáticos seleccionados y, a su vez, ponerlos en diálogo con el contexto extraliterario al que aluden. Asimismo, se pondrá especial atención en el contexto de enunciación y su incidencia en el conflicto dramático. El recorrido podría haber sido más exhaustivo con lo cual el proceso de selección hubiese sido más complejo; no obstante, nos centraremos en los que, entendemos, podrían ser los más significativos.

Capítulo V

Funcionalidad de los elementos satíricos en entremeses y bailes quevedianos. Agudeza verbal y dispositivos semióticos

*Pues todo es hipocresía. Pues en los
nombres de las cosas ¿no la hay la
mayor del mundo?*

Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*

5.1. Introducción

La presencia del componente satírico atraviesa y vincula la producción teatral de Quevedo, se erige como la matriz organizadora de su concepción dramática no solo desde una intencionalidad didáctico-moralizante sino, sobre todo, desde una perspectiva lingüística que atañe a la agudeza verbal, a la artificiosidad del lenguaje y a los juegos conceptistas sin descuidar los dispositivos no verbales de la puesta en escena; constantes que recorrerán todos y cada uno de sus entremeses y bailes dramáticos.

Si bien las obras cortas se interesan en la representación de situaciones cotidianas o intrahistóricas, ellas se encuentran intervenidas por la intencionalidad satírica, inherente al género, que obtura la adscripción a las categorías de realismo o costumbrismo. En ese sentido, María José Martínez considera que:

El color local es innegable, pero no va más allá del necesario pintoresquismo que ancla la comicidad en la coetaneidad del público (...) (el color local) se entiende a modo de actualización concreta e inmediata, confinada y reducida al *hic et nunc* del espectador, respondiendo a la, a veces, necesaria historización de la risa y del humor. (María José Martínez, 1997: 40)

Eugenio Asensio, en su ya citado *Itinerario del entremés*, plantea que si bien existe una relación directa entre la temática entremesil (que podría extenderse, también, al baile dramático) y lo real cotidiano, el objetivo primordial de esas piezas dramáticas no radica en la pintura de los hábitos y costumbres al uso:

Pocas palabras tan sobradas en nuestra crítica como la de *costumbrismo*, habilitada para definir variados fenómenos: etopeya, descripción de lugares, objetos, muchedumbres. El Siglo de Oro ignora las dos modalidades románticas: el costumbrismo nostálgico, que trata de retener un mundo que se va, y el costumbrismo progresista que, condenando el atraso social, se dispara hacia un porvenir luminoso y avanzado. Ignora también el costumbrismo documental, la saturación descriptiva del naturalismo, donde el ambiente, y no el hombre sirve de protagonista. (Eugenio Asensio, 1971: 139-140)

Asimismo, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera (1983: 38) adhieren, metafóricamente, a las concepciones precedentes al afirmar que “la única concesión del entremés no es su condición de espejo –que siempre deforma- sino en todo caso su frecuente condición de atalaya o ventana desde la cual se nos hace observar la sociedad como espectáculo.”

Un fenómeno similar puede rastrearse en los bailes dramáticos en los que el marco ambiental se encuentra exacerbado no solo por el elemento musical, la parte cantada y los movimientos coreográficos sino a través de formas retóricas más intrincadas; los bailes quevedianos entran en la esfera de la sátira social (avaricia femenina, maridos cornudos, hipocresía, engaños...) en consonancia con los rasgos de los bailes antiguos descritos por autores clásicos:

Los bailes quevedianos toman una forma poética de acusada tradición popular castellana, trasplantada desde las calles al espectáculo teatral del XVII, aprovecha estrofas y combinaciones verbales tradicionales... pero inscribe también sus composiciones en la senda de la poesía culta, al aprovechar tipos de bailes cuya existencia se conoce por el testimonio dejado por ciertos autores clásicos para la posteridad. Cuando Salas cita las *pírricas cheironomias*, tiene en mente bailes quevedianos como “Todo se lo muque el tiempo” [865] y “Helas, helas por do vienen” [866], aunque también echando chispas de vino” [873]; si habla de los bailes clásicos *aletes*, apunta hacia “A las bodas de Merlo” [872] y otras composiciones similares que durante el siglo XVII rindieron tributo jocoso a las vidas de pobres y mendigos; sus palabras sobre la moralidad *celeuste* remiten al lector a “Juan Redondo está en gurapas” [867], un baile de galeotes; la mención final de los *nadadores* invita a pensar en el baile “El que cumple lo que manda” [871]”. (María José Alonso Veloso, 2005: 168)

Aunque las coincidencias temáticas y estilísticas presentes en los entremeses y bailes quevedianos resultan obvias –no solo porque ambos subgéneros forman parte del amplio grupo de obras intermedias que conforman el fenómeno teatral barroco- esas semejanzas no son miméticas ni calcadas; están mediadas por mecanismos de transducción que establecen una red de relaciones significativas con sus antecesores así como un entramado de asociaciones sincrónicas que, a la vez, dan testimonio de nuevas reconfiguraciones. En las piezas breves de nuestro autor no es difícil advertir el diálogo transtextual; “los temas de los bailes quevedianos afloran en el entremés y ello posibilita

que a menudo se incluyan al final de la pieza en un curioso mecanismo de *autocita*⁶⁸. (María José Hernández Fernández, 2009:580)

El trasvase de ciertas características retóricas –entendido como una operación de transducción semántica- se plantea como un juego con las fuentes conocidas basado en la supervivencia y en la re-creación de imágenes y de recursos que no se agotan a pesar de su pertinaz frecuencia. Al contrario, ciertas formulaciones (la etopeya del cornudo o la caracterización de las pidonas, por ejemplo) adquieren en cada repetición nuevos sentidos, asumen rasgos particulares y peculiaridades que las vuelven singulares. Se crea un espacio transtextual propicio para objetivar esas transformaciones discursivas y para observar las alteraciones formales o las transparencias que establecen. Relaciones más o menos estrechas que ofrecen un doble juego: por un lado, repercuten directamente en el entramado intratextual y por el otro, tienden puntos de fuga hacia otras obras del sistema que integran.

Si se compara el entremés con el baile dramático respecto del empleo de los recursos de estilo, estos intensifican las formas retóricas más características de la inventiva quevediana; no obstante, debe tenerse en cuenta que cada forma poética condiciona el empleo de los recursos retóricos debido a la innegable influencia que ejercen las propias características genéricas como, por ejemplo, el tipo de estrofa que condiciona la métrica.

Lejos de los objetivos de este trabajo se encuentra la posibilidad de reconstruir el inframundo representado a partir del análisis de un reducido número de vectores escénicos; más aún tratándose de obras cuya esencia radica en la visión satírico-paródica de la realidad llevada a escena, tomar estos parámetros como definitorios nos conduciría a un estudio sesgado y distorsionado del contexto circundante. Pero como esas piezas breves tienen la función predominante de divertir, entretener y hacer reír, esa intencionalidad viene intervenida y provocada por factores extraescénicos que se manifiestan satirizados en el tablado por “lo que debemos utilizar pautas que ilustren los

68 Respecto del concepto de *autocita*, María Grazia Profeti (1992: 116) sostiene que “no solo varias escenas pueden remitir unas a otras a lo largo de la labor de un autor, sino que se verifica también la inclusión de materiales precedentemente elaborados en la obra teatral; o bien, en el caso contrario, dichos materiales adquieren posteriormente una autonomía con respecto a la estructura dramática”. Este último caso se da en *El entremés de la destreza* donde Quevedo inserta el *Baile de las estafadoras*.

vericuetos a través de los cuales la sociedad de la época aludida se filtra en esas manifestaciones teatrales”. (Justo Fernández Oblanca, 1992: 13).

En las obras intermedias, esas filtraciones se reflejan en la acción dramática y se traslucen en la burla a las necesidades humanas (apetitos materiales, sexo, inserción social, etc.) no solo del individuo sino de la sociedad toda. El material argumental se nutre de elementos tangibles de la realidad extratextual; referencias espaciales explícitas o aludidas, determinadas conductas, hábitos y situaciones de la vida cotidiana y hasta el lenguaje mismo -basado en la ruptura de la norma o en el juego de palabras- son captados por Quevedo para representar, en clave satírica, su percepción del *modus vivendi* de la sociedad de su tiempo.

5.2. Configuraciones del universo marginal. Agudeza verbal y dispositivos semióticos.

5.2.1. Los espacios ficcionales

Las piezas dramáticas breves se apropian del escenario urbano para convertirlo casi en un personaje más de la obra, se sirven de los estereotipos que pululan en la Corte para exhibir sus miserias e interpretar -en lenguaje procaz- las aflicciones y placeres ciudadanos; procedimiento metonímico que construye una radiografía retocada de la moral social y del ambiente cortesano de las primeras décadas del XVII.

En los entremeses y bailes el lugar de la ficción no se caracteriza por una descripción poética ni por una idealización del ambiente circundante de la temática argumental; los referentes espaciales son funcionales al conflicto dramático y a la configuración de los personajes que lo encarnan y es, precisamente, en esas referencias donde se completan los vacíos que deja el texto, donde se resignifica lo no dicho a través del caudal representativo que la mención del topónimo revela. En palabras de Anne Ubersfeld (1993: 108):

el texto de teatro necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes. (...) El teatro representa actividades humanas, el espacio teatral será el lugar de estas actividades, lugar que, obligadamente, tendrá una relación (de cercanía o de distancia) con el espacio referencial de los actantes humanos. Dicho de otro modo, el espacio teatral es la imagen (imagen en vacío, si se prefiere, negativa) y la contraprueba de un espacio real. (Anne Ubersfeld, 1993: 108).

Si los mecanismos satíricos requieren de un referente reconocido para tomarlo como objeto satirizado, esa referencialidad establece una tensión entre el criterio de verosimilitud y la representación que se resuelve a partir de concepciones ideológicas externas al texto. Cada aspecto del espacio llevado a escena a través de la escenografía, de alusiones verbales o de dispositivos de la puesta en escena propone dicotomías entre el referente extraescénico y el ficcional representado creando una zona intermedia donde se construye el espacio funcional a la acción dramática.

En las piezas breves, la referencia espacial y su idiosincrasia no operan como un telón de fondo pasivo e inerte, funcionan como el ámbito propicio para que el acontecer se desarrolle, como marco que complementa y yuxtapone significados, como contextualización del *statu quo* de un conjunto social bien determinado que maneja sus propias reglas en pugna contra la moral social dominante.

El Madrid de la época es la meca del engaño, del embuste y de la extravagancia; el bullicio de la capital propicia la confusión e impulsa la codicia pero no todos logran medrar porque se necesita del ingenio y de la astucia suficientes para resultar ileso de las trampas ciudadanas que interfieren en la concreción de las ambiciones personales.

La ponderación de la corte se presenta como epítome del mundo; su superioridad ante cualquier otro ámbito se manifiesta en la descripción de sus calles, de sus espacios recreativos y de sus fiestas; ellos constituyen el lugar de la ostentación y, por ende, el marco apropiado para todo tipo de fraudes, el lugar ideal para el accionar de busconas, estafadores, rufianes y aspirantes a cortesanos; el sitio propicio para desarrollar modas y hábitos, maneras y costumbres cuyo común denominador es la obtención de beneficios materiales y el acceso al dinero fácil; características que hacen de la Villa y Corte de Madrid el marco predilecto para la ambientación de la mayoría de las piezas dramáticas breves. En palabras de María José Martínez (1997: 37), “la superioridad de Madrid es, en definitiva, la de la capital sobre la provincia, la del mundo urbano sobre el mundo rural (...) estamos ante la inversión cómica del tópico ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’”.

En las obras dramáticas cortas, la aparición de topónimos, las referencias explícitas o implícitas a determinadas zonas geográficas, las alusiones a diferentes regiones

con características privativas constituyen una gama de recursos - supeditados al artificio de la estilización literaria- que establecen el punto de anclaje de la acción dramática y que apelan a la familiaridad del destinatario a fin de garantizar el efecto cómico; la convergencia de esos dos factores –el reconocimiento de situaciones cotidianas y su representación escénica distorsionada- actualiza el proceso de concretización llevado a cabo por el receptor. Desde la mirada de María José Martínez (1997: 45), “no se trata de una descripción, es una plasmación escénica y metafórica y, por ende, poética de la realidad geográfica del Madrid del siglo XVII que tiene su correlato en el diálogo y en los juegos de palabras.”

La atmósfera cortesana es funcional a todo tipo de tropelías; es la pasarela por la que desfilan los más variados especímenes de la marginalidad y del inframundo urbano. El tablado se presenta como un espacio que ensancha sus acotadas dimensiones para reconstruir espacios públicos o privados, según los requerimientos de la ficción; los referentes verbales, la imagen exterior de los personajes y las situacionales estereotipadas complementan la localización escénica mediante convenciones aceptadas por el receptor que garantizan la credibilidad del lugar o del entorno representados y que colaboran en la consecución de la comicidad satírica.

5.2.1.1. La corte madrileña

En las piezas breves analizadas, el paisaje urbano -mediatizado por el prisma satírico- opera como un “ente dinámico”, en términos de Enrique García Santo Tomás (2004), funcional a los procesos de transformación, producto de una cultura nueva y cambiante, que cobran vida en el tablado.

La corte se presenta como un espacio simbólico activo y proteico, como un ambiente controversial por efecto de los cambios a nivel político, económico, social, cultural y arquitectónico-demográfico que suceden durante la primeras décadas del seiscientos, cuando Madrid se consolida como capital del reino. Las novedades entran en conflicto con la tradición y con las fuerzas de poder dominantes; tensiones que Quevedo transduce en sus intermedios dramáticos y que pone al servicio de la intencionalidad satírica.

En el universo entremesil, el espacio cortesano se configura como el *locus amoenus* propicio para la ostentación y la opulencia caricaturizadas, para la fastuosidad hiperbolizada, para la hipocresía de las apariencias; en cambio, en los bailes dramáticos, el espacio opera como el infra-lugar donde se reúnen los excluidos de la sociedad; se perfila como un lugar invisibilizado y paralelo en el que subsisten los supervivientes de la marginalidad.

El análisis de las relaciones entre el espacio físico y el espacio representado guiará el recorrido por el *corpus* objeto de nuestro análisis a efectos de ahondar en la funcionalidad que Quevedo les asigna en la estructura dramática.

En la mayoría de los entremeses estudiados, el ambiente madrileño parecería estar naturalizado en la esencia de los tipos y *figuras* y en sus conductas por lo que resultaría prescindible abundar en referencias explícitas. En *El Entremés del marido fantasma*, el universo cortesano se cuele entre los requisitos que debe cumplir la consorte pretendida por Muñoz, el novio galán:

MUÑOZ. La mujer de quien he de ser velado,
para quitar de todo inconvenientes,
no ha de tener linaje ni parientes;
quiero mujer sin madre y sin tías,
sin amigas ni espías,
sin viejas, sin vecinas,
sin visitas, sin coches y sin Prado. (vv. 11-17)

La retahíla de restricciones que debe cumplir la mujer casadera se organiza en torno de la preposición que denota carencia o falta. La repetición anafórica ordena la enumeración, propicia la acumulación coordinante, en forma de isocolon plurimembre, y acentúa, a través del paralelismo sintáctico, la hiperbolización de las condiciones requeridas por Muñoz; amontonamiento de rasgos disímiles que operan en función de configurar, de manera metonímica, el ideal femenino.

La perífrasis obligativa *ha de tener* (v. 13), en caso negativo, da cuenta de las exigencias que resultan innegociables; por un lado, las asociadas con la ascendencia y los vínculos familiares y, por el otro, las que tienen que ver con cuestiones materiales y con conductas poco ortodoxas: “sin coches y sin Prado” (v.17). El motivo del coche constituye un objeto satírico recurrente que da cuenta de un fenómeno urbano destinado a mostrar

lujo, presunción y vanidad; respecto de “*Prado*: en las salidas al Prado y en los coches se producían galanteos y enredo”. (Ignacio Arellano, 2011: 462). La mención del topónimo pone de relieve el rasgo urbano que hace su aporte al blanco satírico; la referencia al paseo en coche remite al juego de seducción ostentosa y galanteo; conductas que formaban parte del folclore madrileño.

Otro ejemplo de la presencia de la vida cortesana se da en *El Entremés de La Ropavejera*; hacia el final de la obra, La Ropavejera y Rastrojo reflexionan acerca de la hipocresía de las falsas apariencias y sobre los denodados intentos de combatir los estragos físicos ocasionados por el paso del tiempo:

ROPAVEJERA. Ya en el mundo no hay años
 pues aunque el tiempo a averiguarllos venga,
 no hallará en todo el mundo quien los tenga.
RASTROJO. Las damas de la corte
 siempre se están, y aquesto me enloquece,
 en porfías y en años en sus trece. (vv. 110-115)

Para la calcetera del mundo, el afán de ocultar con fingimientos el avance de la edad atañe a la humanidad toda mientras que para Rastrojo ese modo de concebir la temporalidad se circunscribe a las damas de la corte; fenómeno que le provoca tal incordio que le hace perder la sensatez. El juego con la frase hecha *estarse en sus trece*: ‘ser tenaz en su dictamen, no rendirse a persuasión ni razón alguna’, en cuanto a porfías, y ‘no pasar de trece años’ en cuanto a los años (Ignacio Arellano, 2011: 540) acentúa las conductas de las damas cortesanas. Quevedo recupera el cliché como patrón de expresión, como una realidad exterior a su escritura de la que se va a apropiarse para modificarla, para someterla a la intencionalidad satírica⁶⁹.

En los dos entremeses citados el espacio cortesano se inmiscuye a través de alusiones que remiten, de manera más o menos directa, al contexto circundante; en cambio,

69 “La renovación, desautomatización o ruptura del cliché no lo destruye: siempre deja reconocer subyacente el modismo primitivo estableciendo un juego polisémico y alusivo favorito del poeta conceptista, al tiempo que acentúa la tendencia del cliché a convertirse en una de las formas estilísticas del humor.” (Michael Riffaterre, 1971: 171)

en los dos bailes dramáticos que analizaremos a continuación, el tratamiento de la ciudad muta a la mención explícita, desde el inicio de la obra.

En *Cortes de bailes*, Quevedo enlaza los bailes al uso con reconocidos personajes del hampa y con el ambiente madrileño; cede la palabra a Escarramán, célebre ladrón y proxeneta, y a su daifa para que diserten acerca de la necesidad de inventar “novedades de buen gusto” (v.111) que renueven “meneos tan traídos y tan sucios” (v.110); finalmente, hampón y músicos deciden tomar como fuente de inspiración para esas innovaciones los movimientos provocados por las cosquillas.

Hoy la trompeta del Juicio
de los bailes de este mundo
al parlamento los llama
que en Madrid celebra el Gusto. (vv. 1-4)

Los versos introductorios se organizan en un hipérbaton complejo, en isocolon plurimembre; la anástrofe intercala posiciones entre el sujeto, el verbo y sus modificadores para exaltar la gravedad de la comparecencia. En ese desorden sintáctico, la ciudad aparece representada como el espacio de anclaje de las costumbres, como la usina generadora de las modas que complacen y satisfacen las demandas populares, como el epicentro del que irradia todo cambio, como lugar donde se decide el destino de todo, incluso el de los bailes.

La sobrevaloración de la Villa se manifiesta, también, en la presencia de sus plazas, de sus calles, de sus zonas de divertimento, de sus puntos de encuentro; todos ellos sirven como lienzo de foro no solo para circunscribir el espacio escénico sino, además, para facilitar la localización de la acción dramática. En *Bodas de pordioseros*, la voz narradora presenta a los contrayentes y da cuenta de los rasgos predominantes de los invitados al evento.

A las bodas de Merlo,
el de la pierna gorda,
con la hija del ciego,
Marica la Pindonga,
en Madrid se juntaron
cuantos pobres y pobras
a la Fuente del Piojo

en sus zahúrdas moran:
tendedores de raspa,
bribones de la sopa,
clamista de la siesta,
y mil zampilimosnas. (vv. 1-12)

La boda, miserable y polifónica, cuyos rasgos dominantes son el fingimiento, la simulación y la hipocresía, tendrá lugar en Madrid; para ser más exactos, el punto de reunión está fijado en la Fuente del Piojo, topónimo de inequívocas referencias al mundo del hampa y frecuentado por mendigos (Ignacio Arellano, 2011: 637).

La ciudad se presenta como un territorio hostil donde estos seres excluidos deben aplicar todo tipo de tácticas para defenderse, a como dé lugar, de la adversidad; es la universidad del indigente que debe transformar las carencias en potencialidades, en habilidades y en capacidades, nacidas del ingenio y de la astucia, para hacer viable la supervivencia.

El topónimo, la Fuente del Piojo, que señala el territorio elegido por “pobres y pobras”⁷⁰ para concretar el encuentro trae implícito una carga valorativa que intensifica y fortalece la configuración de los retratos de los personajes; las descripciones se organizan en torno a la acumulación, en forma de *apodos a conglobatis*, de apelativos figurados con afán degradador. En *Bodas*, Quevedo corre el velo de las apariencias para exponer la contracara del Madrid del fasto y la opulencia; la ciudad, también, es el lugar donde habitan seres marginales y marginados; mendigos y pordioseros que visibilizan el reverso del entramado social cortesano.

El retrato de los desposados, se construye en sintagmas nominales yuxtapuestos paralelos, en tanto que el principio constructivo que rige la caracterización de los invitados a la boda propone una enumeración de elementos que acaba formando un conjunto desmesurado, inarmónico y caótico que, por efecto de la agudeza verbal, construye una lógica de clara esencia conceptista. Los sintagmas “tendederos de raspa/bribones de la sopa/clamistas de las siesta” (v.10-12) constituyen metáforas alusivas a conductas atribuidas a los mendigos (dormir en cualquier lugar, tomar las sopa de los conventos, pedir limosna gritando a la hora de la siesta); la descripción concluye con un neologismo por condensación “zampilimosnas” que intensifica los rasgos precedentes (*zampar*: meter

⁷⁰ *pobras*: poliptoton que juega con la flexión inexistente del término dando lugar a la creación del neologismo.

alguna cosa en otra de priesa y como ocultándola+ la voz *limosna* da como resultado la idea de la rapidez con la que esos mendigos obtienen los beneficios del arte de mendigar).

El carácter festivo del encuentro no diluye la acritud y la melancolía subyacentes, el pesimismo y el desengaño se filtran en la construcción del ambiente y en los retratos de los personajes; *Bodas de pordioseros* transita el inframundo de la mendicidad a través de un lenguaje conceptista que se sirve de su fuerza desrealizadora para construir espacios concretos en los que se cristaliza la desestructuración social, para generar una tensión que se polariza entre la risa y la toma de conciencia de la gravedad de la experiencia, para configurar una pseudocomunidad, al margen del aparato estatal, en una ciudad en la que no todo lo que reluce es oro.

5.2.1.2. Más allá de la Corte

La ilusión de ensanchamiento del espacio escénico también se logra por medio de la evocación verbal de topónimos reforzadores de rasgos de personajes y situaciones, por referentes visuales (vestuario, accesorios u objetos que remiten a algún rasgo relevante o comportamiento distintivo del personaje) que pueden asociarse a las características del lugar mencionado.

En las referencias a Sevilla predomina la relación que enlaza a la ciudad con el mundo del hampa y los estamentos más bajos de la jerarquización sociodramática; la valoración despectiva del espacio sevillano responde más a una estigmatización vinculada, incluso, al ambiente carcelario que a una intencionalidad descriptiva de la topografía del lugar.

En *El Entremés del Caballero de la Tenaza*, en la escena que representa el encuentro entre las figuras protagónicas donde Tenaza le pide a la tapada, doña Anzuelo, que se descubra la cara, Quevedo juega con diferentes recursos retóricos que incluyen la dilogía que posibilita el topónimo:

TENAZA. Si es que he de darte,
yo no soy bueno de ninguna parte;
mas quita la antipara de delante,

no seas pedigüeña vergonzante,
y por otro lenguaje,
córrele al frontispicio el cortinaje;
y si no me declara este vocablo,
digo que deschaves el retablo,
desterrado tu mano mantequilla
esa nube de lustre de Sevilla,
que quiero ver cómo te va de cara
sin nube, cortinaje ni antipara. (vv. 17-33)

La variedad de formas de agudeza empleada para enunciar el pedido de Tenaza conlleva significados literales (*antipara*, *deschaves: desavahar*) y metafóricos (*frontispicio*, *retablo*), predicaciones alusivas a las características distintivas de Doña Anzuelo (*pedigüeña vergonzante*) y una referencia dilógica que reclama el sentido satírico en el sintagma *lustre de Sevilla*; la voz *lustre* -metafóricamente significa esplendor, aplauso y estimación. (Aut.)- asociada a las connotaciones negativas del topónimo dan origen a una agudeza de correspondencia de contrariedad que trasluce un claro valor degradante y que propicia el efecto cómico en menoscabo del significado literal: “manto de Sevilla, una clase muy estimada en la época” (Ignacio Arellano, 2011: 503). Si bien ambos sentidos de la expresión son pertinentes en la secuencia escénica, la acepción denigrante (que viene cargada de valoraciones extraescénicas) ocupa una jerarquía superior que pone de relieve la intencionalidad satírica.

En *Cortes de los bailes*, la asociación de la ciudad de Sevilla y zonas aledañas con el mundo del hampa constituye una agudeza de correspondencia y conformidad entre los correlatos; las solidaridades semánticas -intra y extraescénicas- entre las connotaciones de los topónimos y de los personajes o de las situaciones escenificadas intensifican la dimensión satírica.

La voz narradora anuncia la entrada del célebre Escarramán junto a su daifa, la Méndez, procedentes de Sevilla (v.61) y lo describe a través de adjetivaciones degradantes (v. 62). Asimismo, el sintagma “bailaron nuevos insultos” (v. 64) acude al aspecto dilógico del campo semántico del baile; “*bailar*: en la germanía significa hurtar (Aut.)” que seguido del correlato “*insulto*: hecho malo y atrevido (Cov.)” refleja las conexiones que establecen los bailes viejos con hechos escandalosos y reñidos con las convenciones sociales y morales de la época.

La trama argumental de *Cortes* se centra en la convocatoria a “los bailes de este mundo” (v.2) a parlamentar sobre su destino en el centro neurálgico de la ciudad; a partir de esa premisa, la voz narrada presenta a los diferentes bailes personificados y a las celebridades del mundo del hampa que llegan a Madrid desde lugares signados por una reputación desfavorable: “viene el *Tufo*”/ “por la imperial Toledo” (vv. 29-30); “Por la competencia antigua”/ “despachó Burgos”/ “a Inés la *Maldegollada*” (vv. 41-43)⁷¹.

La mala fama andaluza aflora en la presentación de los personajes y en sus zonas de procedencia como una suerte de marca identitaria del inframundo delictivo: “Armándose está en Utrera”/ “ese buen *Miguel de Silva*” (vv. 49-50); “Muy lampiña la *Capona*”/ “por Córdoba y por el Potro”⁷²/ “viene calzada de triunfos” (vv. 73, 75, 76); “Viene a votar por Jaén”/ “*Marianilla*, la que supo”/ “al encontrar con sus marcas”/ “garlar en la venta puro” (vv. 85-88).

En el trazado del mapa de la delincuencia y la prostitución, Quevedo extiende las fronteras hacia otros puntos cardinales (“¡Hételo por donde viene,” / “*Juan Redondo* por la Mancha,” / “carretero cejijunto.” -vv. 97, 99, 100-) y hacia otros espacios característicos del ambiente marginal como es el caso de la venta cuya adscripción al inframundo delictivo se encuentra fuertemente literaturizada, más allá de los límites de la dramaturgia breve: “En la venta de Viveros⁷³/ encontraron con sus marcas⁷⁴.” (vv. 93-94).

La indicación de la venta de Viveros constituye un enclave referencial; el polípite por derivación de la forma verbal “encontrar” y la repetición de la voz de germanía “marcas” –“al encontrar con sus marcas”/ “encontraron con sus marcar” (vv. 87 y 94)- intensifican la representación del ambiente prostibulario y favorecen la construcción del espacio extraescénico en el que tuvieron lugar los acontecimientos relatados por la Méndez; a esa intencionalidad contribuye el hecho de que esos versos (vv. 93-94)

71 “Burgos, en virtud de una competencia antigua, envía a buscar nuevos bailes a Inés la *Maldegollada*, frente a los que aparecen en Toledo. Esta competencia de las dos ciudades en *Cortes* alude a una anécdota recogida por Cov.: ‘Hable Burgos, que por Toledo yo hablaré, dice el rey en las cortes por atajar la competencia de las dos ciudades, sobre cuál ha de hablar primero’; ‘Tuvo principio el proverbio de Hable Burgos, etc., de que en Alcalá de Henares el rey don Alfonso XI tuvo unas cortes el año mil trescientos y cuarenta y nueve, y entre los procuradores de cortes de Toledo y Burgos hubo gran competencia cuál tendría el primer lugar y hablar primero, y ambas partes alegaron sus derechos y se hizo proceso; más el rey lo atajó con decir: ‘Yo hablo por Toledo y Toledo hará lo que yo mandare: hable Burgos.’”(Ignacio Arellano, 2011: 616).

72 *Potro*: la plaza cordobesa del Potro era uno de los centros de la delincuencia del Siglo de Oro. (Ignacio Arellano, 2011: 618)

73 *Viveros*: venta muy famosa (de mala fama) en el camino de Madrid a Alcalá. (Ignacio Arellano, 2011: 619)

74 *marca*: ‘prostituta’, en germanía (Léxico). (Ignacio Arellano, 2011: 619)

correspondan a los vv. 13-14 de la jácara quevediana *Jácara de la venta*; de esta manera Quevedo apela a la evocación de un sitio ya conocido para facilitar, a través de mecanismos de transducción hipertextual, la concretización de las connotaciones inherentes a ese espacio ficcionalizado y para garantizar su verosimilitud dramática.

En *El Baile de las sacadoras*, el empleo de topónimos en dilogía consolida el posicionamiento del enunciador respecto de las artimañas femeninas para desplumar a los hombres. La trama argumental de *Las sacadoras*, como el título lo anticipa, advierte sobre las mil y una maneras femeninas para asaltar faltriqueras y sobre las más disímiles estrategias masculinas para salir indemnes de tales atolladeros:

(Sale el BAILARÍN)

BAILARÍN

Sacarme de mis casillas
ha podido vuestro encanto
mas sacarme mi dinero,
hijas, es negocio largo. (vv. 93-96)

.....
Para con vuestedes
yo soy de Ocaña
mas para con vuestedes
soy de la Guarda.⁷⁵ (vv. 105-108)

Del parlamento del Bailarín se puede inferir un tratamiento discriminatorio respecto de los destinatarios intraescénicos (que, además, podría extenderse fuera de los límites del tablado); para ellos, su lugar de origen es Ocaña; para ellas, la Guarda. Quevedo vuelve al juego dilógico entre significados y significantes donde el contexto revela y ratifica las asociaciones conceptuales que ya vienen abonadas por el campo semántico dominante en toda la obra (“sacar”, “no dar”, “ser sacado”, “saca y pon y deja y todo”, “sonsaco”) e intensificadas por la antanaclasis que organiza los versos precedentes (vv. 93-96). La utilización del topónimo Guarda queda sometida a mecanismos satíricos que dan cuenta de la actitud del bailarín ante los acosos de las sacadoras.

El relevamiento de algunos espacios ficcionales recurrentes en las piezas intermedias demuestra la influencia del marco ambiental concretizado a través de diferentes procedimientos satíricos. La utilización reconocible de la cartografía urbana y de la

75 *la Guarda*: referencia a la Guardia, localidad cercana a Ocaña. (Ignacio Arellano, 2001: 627)

espacialidad dramática establece no solo asociaciones con la tónica satírica sino propicia relaciones transtextuales con los topónimos empleados en los géneros mayores, en especial en la comedia urbana, que integraban el fenómeno teatral del que estas piezas breves formaban parte.

Si en las comedias urbanas, clasificación genérica que revela su filiación territorial, el estatuto del espacio ficcional sirve como marca de género y como garantía de verosimilitud, en las obras cortas los lugares, que también constituyen una marca de género, son funcionales a los mecanismos satíricos que los involucran. En relación con la comedia, Sáez Raposo (2013: 49) afirma que el entorno urbano enmarca las tramas y mediatiza la recepción a través de una interrelación “trialectica”, propuesta por Henri Lefebvre⁷⁶, entre espacio percibido- espacio concebido-espacio vivido. En el caso de los géneros dramáticos breves, el espacio simbólico donde transcurre la acción dramática, el espacio conformado por los códigos ideológicos que subyacen en el argumento y el espacio construido por los recursos semióticos y visuales operan en función de complementar y fortalecer la configuración ya de los personajes ya de las situaciones objeto de la intencionalidad satírica.

No obstante las diferencias, tanto en la comedia urbana como en las piezas breves, el espacio dramático se vuelve tangible porque deja de ser una mera referencia locativa; “es una presencia física y afectiva presentida. Se filtra a través de los muros del recinto teatral para insertar el espacio extraliterario en la ficción dramática creando conexiones que trascienden lo puramente decorativo.” (Francisco Sáez Raposo, 2013: 50)

Las configuraciones espaciales de las piezas breves quevedianas son, además, testigos y protagonistas de las prácticas habituales, modas y costumbres que diseñan la nueva cotidianeidad de un vasto sector de la sociedad española, en las primeras décadas del seiscientos.

76 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.

5.3. El ambiente representado: prácticas habituales, modas y costumbres

El espejo deformante de las piezas intermedias refleja, de manera hiperbólica y metonímica, la idiosincrasia urbana -en especial la madrileña- a través de hábitos, modas y costumbres que la perspectiva satírica convierte en material risible.

Si Madrid es el lugar de la ostentación y la corte el espacio ideal para el fasto y la magnificencia, la vanidad y la jactancia, la pedantería y la exhibición, los entremeses y bailes dramáticos de nuestro autor -tan afecto a la doctrina como a los principios fundamentales del pensamiento estoico- son los territorios idóneos para la detracción de esas prácticas urbanas. Quevedo condena la avidez por las galas y los afeites por considerarlos síntomas y consecuencias de la degradación de las costumbres; la invectiva satírica contra las novedades y la imperiosa necesidad de *être a la page* constituye un llamado de atención, funciona como una advertencia -en sinécdoque y caricaturizada- cuyos referentes y valores cuentan con la delectación de los destinatarios.

La función denigrante de la comicidad satírica, en tanto diatriba dirigida hacia determinados grupos sociales y a sus conductas al margen de las convenciones instituidas por las fuerzas de poder dominantes produce un efecto distanciador que, en palabras de María Grazia Profeti (1980: 15), “se trata de una verdadera forma de exorcismo: se ríe de los estratos descalificados para separarlos y alejarlo de sí (...) para decir ‘yo soy distinto, mis valores son los puros y desinteresados, soy español, soy cristiano viejo, soy...’”

Uno de los aspectos más significativos del panorama social de la España de las primeras décadas del siglo XVII, y en especial de la corte madrileña, se centraba en los usos suntuarios a pesar de las numerosas premáticas publicadas para limitar los excesos; en ese sentido, Ignacio Arellano considera que:

Maravall resalta en la característica ostentación barroca su calidad de fenómeno urbano destinado a demostrar superioridad en el anonimato de la gran ciudad; la extensión de los usos suntuarios a los plebeyos constituía una subversión de alcance social, además de un derroche económico condenable. A estos dos aspectos se une la dimensión moralizante que critica la vanidad, la degradación de las virtudes heroicas sustituidas por el lujo afeminado, o la hipocresía de otras sofisticaciones falseadoras. (Ignacio Arellano, 1984: 105)

Dentro del inventario de “sofisticaciones falseadoras”, en términos de Arellano, se analizarán las más recurrentes en las obras estudiadas. Ellas abordan dos aspectos centrales del *modus vivendi* representado⁷⁷: el aspecto exterior regido por la hipocresía de las apariencias y los vínculos interpersonales mediados por el interés monetario. Ambas temáticas alimentan el duelo entre los sexos y construyen, también, el accionar de personajes prototípicos que operan en el ámbito de lo físico, lo social y lo moral, que configuran –desde la percepción autoral- la idiosincrasia de una sociedad en franca decadencia.

5.3.1. La apariencia exterior: belleza, lozanía y doncellez fingidas

En las piezas breves, las burlas al vestuario y a los afeites constituyen un *leit motiv* que atañe tanto a los hombres como a las mujeres habitantes del ámbito citadino; los excesos en configurar una imagen exterior que trasunte belleza y doncellez –ridiculizadas desde la perspectiva satírica- no escatiman esfuerzos porque en el deseo de seducir al otro subyacen el interés monetario y la venalidad: mocedad, hermosura y virtud garantizan el negocio.

Los intermedios quevedianos manifiestan la condena a la hipocresía y al fingimiento de la exterioridad a través del artificio verbal que manipula las formas retóricas; la ruptura de la relación significado-significante desautomatiza al referente y obliga al destinatario a reconfigura su horizonte de expectativas para calibrar la distancia que opera entre la desmesura del símil y el referente de la realidad representada.

El retratismo que emplea nuestro autor, procedimiento dominante en las obras analizadas, recupera los principios básicos de la caricatura: selección y exageración

⁷⁷Consideramos importante remarcar que nuestro estudio de los procedimientos satíricos que elige Quevedo para sus obras intermedias no se interesa en la valoración moral de la crítica sino en la concepción semiótica de los referentes, en la re-semantización de los modelos precedentes, en la refuncionalización de *loci communes* y *topoi* de larga tradición literaria y en la configuración del mundo representado desde concepciones ideológicas pretextuales y extraliterarias que encuentran su génesis en las ideas estoicas y en los principios cristianos que profesa nuestro autor.

de determinados rasgos que torna el modelo retratado en un mecanismo disarmónico que provoca risa o desprecio. La descripción del personaje se inserta en contextos más amplios; el aspecto exterior se fusiona con las acciones que motivan el conflicto dramático y con los espacios haciendo que retrato, referencia espacial y argumento entablen vínculos interdependientes que tejen redes de asociaciones conceptuales intra y extradramáticas.

En las obras entremesiles, la técnica descriptiva ofrece una variada gama de imágenes ridiculizadas a partir de connotaciones degradantes, de expresiones comparativas que conllevan desproporciones artificiosas y que suponen contrariedad entre sus términos. Los juegos de palabras en el plano del significante, predominantemente paronomasias y dilogías, no presentan mayores dificultades interpretativas debido al escaso desplazamiento semántico.

En los bailes, la *descriptio* utiliza formulaciones complejizadas que intensifican la intencionalidad satírica: falsas etimologías, desautomatizaciones, asociaciones connotativas extratextuales (como antanaclasis y silepsis), figuras de condensación como los neologismos, rupturas de sistemas, esquema de derivaciones y encadenados que exigen al lector/espectador poner a prueba su capacidad descifradora.

Si en el entremés el retrato está ligado a la hipocresía de la apariencia y al fingimiento como herramientas para alcanzar los objetivos de los personajes –siempre asociados a la codicia, a la venalidad o a la fisonomía fraudulenta-, en el baile se identifica con la idea de lo patibulario y lo prostibulario. La apariencia exterior de los personajes que habitan los bailes dramáticos demuestra que en ellos no hay lugar para nada parecido a la belleza, a la lozanía ni a la doncellez; en el inframundo quevediano no existen melindres ni remilgos que mengüen la monstruosidad cotidiana.

El discurso satírico de las obras cortas aprovecha al máximo los recursos preexistentes, funciona en diálogo transtextual utilizando mecanismos de transducción semiótica que no solo reflejan la filiación intergenérica sino que revelan las relaciones dialógicas que las obras establecen; en los bailes, los elementos relacionados si bien conservan la esencia entremesil, se resignifican a través de procedimientos lingüísticos que dan cuenta de una realidad contextual filtrada por convenciones retóricas renovadas y por la estética conceptista que singulariza el pensamiento quevediano.

Como se ha dicho, en el universo entremesil, uno de los motivos satíricos más frecuentados se centra en la juventud y doncellez fingidas y en los denodados esfuerzos, motivados por la codicia y la venalidad, por recuperarlas. Si bien en *El Entremés del marido fantasma*, la falsa doncellez de Oromasia, la postulante a casadera, despliega una serie de recursos destinados a configurar la imagen femenina ridiculizada, el tratamiento más paradigmático de las fisonomías femíneas se da en el *Entremés de La Ropavejera* donde el cuerpo humano queda reducido a un conjunto de piezas inconexas y autónomas, a través de procedimientos hiperbólicos de fragmentación y yuxtaposición, que expresan la deshumanización del referente satirizado.

En *El marido fantasma*, las características predominantes de Doña Oromasia de Brimbronques se pueden inferir de la etopeya que encierra su nombre⁷⁸ y de su deseo imperioso: “Yo me quiero casar sin resistencia”, /”y tengo hambre canina de marido” (vv. 178-179); aseveración anticipadora de la ausencia de escrúpulos para lograr su cometido.

La asociación entre el adjetivo “canina” y el sustantivo “marido” supone una transgresión de los límites entre lo humano y lo animal que propone un efecto degradante del sujeto enunciador; la inadecuación semántica construye una hiperbolización grotesca de la apetencia de desposar cuya función consiste en rebajar la dignidad femenina aunque la aspirante a esposa considera corresponder a las pretensiones de Muñoz, el pretendido galán (vv. 11-21): “y sé que el buen Muñoz me va buscando,”/ “y en mí tiene la esposa que desea.” (vv. 187-188). No obstante, hay una cuestión que preocupa al candidato: “¿Eres doncella o eres viuda?” (v. 203).

Para dar respuesta a la inquietud de Muñoz las palabras no bastan, es necesario acreditar con documentación -“recetas” y “letras de marido” (v. 205)- la condición femenina. El quiasmo subraya la dilogía del término; “letras” juega con el significado literal de la palabra en el sentido relacionado con “manuscritos” que da cuenta de los hombres que pasaron por su vida. Los “amagues” de bodas fueron tantos (diecisiete)

78 “El nombre se construye según un mecanismo de asociación y adecuación que, por medio de la connotación, pretende ajustarse a aquello que designa. Esta conformidad, en el caso de la figura del entremés, pasa por la imperativa sujeción al género que quiere que el nombre mantenga la condición ínfima y risible de aquella para responder a la finalidad cómica y degradante de su caracterización.” (María José Martínez, 1997: 142).

que “podría prestar a las comedias” (vv. 208-209); referencia satírica y metaliteraria a los rasgos dominantes del género que se revela como la versión invertida y degradada de los amantes idealizados por la comedia.

Oromasia se define “cansada de casada y de viuda” (v. 211), la agudeza por semejanza se apoya en la circunstancia especial que atraviesa el personaje; la relación paranomástica promueve la comicidad contextual de los dos significantes que solo se diferencian en un elemento “cansada/casada”, el contexto es esencial para cargar de intencionalidad la agudeza verbal. El juego con los dos significantes compromete la asociación conceptual con los versos siguientes: en ese entorno de fingimiento, el discurso hipócrita femenino subvierte el sentido común y la vuelve a su estado virginal: “*pro secundo*: parece que ha de interpretarse ‘por segunda vez’. Es una doncella múltiple. La burla a las doncellas que no lo son y que se hacen pasar numerosas veces por vírgenes es un tópico de este género y de las obras festivas” (Ignacio Arellano, 2011: 477).

Evidentemente para Oromasia su doncellez permanecerá indemne (el polípite entre las formas verbales del verbo ser “soy y seré” marcan la perpetuidad de su condición), incluso, apartándose del modelo femenino que idealiza las condiciones de belleza y doncellez: “soy y seré doncella, sin ser rubia.” (v. 216).

En el *Entremés de La Ropavejera*, el tratamiento de la belleza, la juventud y la doncellez perdidas se intensifica en consonancia con la “profesión” de la protagonista quien lleva al extremo la visión desintegrada de la figura humana. Las artimañas de la calcetera del mundo en pos de lograr recuperar la lozanía arrasada por el paso del tiempo alcanza un amplio espectro de clientes: “Y a aquella agüela, que habla con muletas” / “Vendí antenoche aquellas manos nietas.” (vv. 17-18); “yo trastejo cabezas y copetes,” / “yo guiso con almíbar los bigotes.” (vv. 21-22). Se podría deducir, entonces, que el quehacer de la Ropavejera responde a la demanda de hombres y mujeres deseosos de aparentar lo que no son; si “la calcetera del mundo junto” puede llevar con éxito su negocio - “vendo/trastejo/guiso”- es porque hay un amplio mercado que requiere de sus servicios tanto en escena como fuera del escenario – La Ropavejera apela a la teatralización de la convención escénica (vv.14-17)-. De esa manera, el espacio extraescénico montado por “la

adobacuerpos”⁷⁹ se convierte en “ícono del espacio social o sociocultural y conjunto de los signos estéticamente construido como una pintura abstracta” (Anne Ubersfeld, 1989: 16).

Movidos por la búsqueda de los atributos perdidos, los sujetos estrafalarios desfilan en escena; la procesión de *figuras* comienza con Doña Sancha quien acude a la Ropavejera para reponer las piezas faltantes de su dentadura.

El retrato caricaturesco de Doña Sancha aísla un rasgo del rostro –la boca con escasez de piezas dentales- convirtiéndolo en un dispositivo metonímico degradante del perfil femenino; la imagen de la boca desdentada crea la necesidad de comprar muelas nuevas –“una y tres muelas dejaré pagadas” (v.33)-. El efecto deshumanizador se consolida en la voz “quijada” –“Eso es descalabrar una quijada.” (v.34)- que aporta otra característica desvalorizadora producto de la animalización connotada por el término. El efecto satírico se consolida en la yuxtaposición incongruente humano/animal; la comicidad se centra en la deformidad de la imagen femenina que se impone a pesar del disimulo.

La *figura* siguiente, Don Crisóstomo, acude a escena para renovar parte de su anatomía y recuperar su aspecto juvenil; necesita recambiar sus piernas porque las que, oportunamente, había comprado a la Ropavejera les resultaron “aviesas” (v.48). En la descripción grotesca de Don Crisóstomo, el cuerpo se configura como un mecanismo de piezas renovables y autónomas que refleja una visión desintegrada de la corporalidad; procedimiento de deshumanización/desrealización que pone en evidencia una sensación de caos, que facilita la desintegración corporal y que visibiliza la degradación humana a través de connotaciones fuertemente despectivas. En relación con esos procedimientos, Celina Sabor de Cortazar afirma que:

El retrato humano está formado por elementos no extrahumanos, sino humanos, pero cambiando de lugar y sin conexión los unos con los otros. El intercambio de partes del cuerpo produce, como en el caso de los elementos extrahumanos, un efecto monstruoso. Si somos capaces de visualizar este tipo de retrato, asistiremos a una metamorfosis aterradora. Aquí, además, subyace el tan mentado tema de la hipocresía, la simulación de lo que no se es ni se tiene. (Celina Sabor de Cortazar, 1987: 157)

Si peinar canas es síntoma de tiempo vivido, Don Crisóstomo recurre al “mójili” para revertir esa manifestación reveladora de la vejez. Quevedo apela al juego

79 *adobar*: “componer, reparar, aderezar o remendar alguna cosa”. (Aut.) (Ignacio Arellano, 2011: 540)

polisémico y alusivo con el empleo de una metáfora culinaria: *mójili*: preparación para teñir las barbas; *ajilimójili*: especie de salsa para los guisados. (Arellano, 2011: 535)

A los procedimientos caricaturizadores de la imagen senil de Don Crisóstomo, se le suma el uso alegórico de las expresiones “en hábito de” y “ordenarse”⁸⁰ (vv. 52 y 53) que en el plano literal refieren al discurso religioso pero que en boca de la Ropavejera nacen desautomatizadas dado que desvían el sentido devoto de los términos hacia connotaciones de orden satírico. La alusión metafórica “hábito de oveja” refuerza la imagen proporcionada por el sintagma “barbas de leche” (v. 50); se construye de esa manera una ecuación conceptista regida por la imagen cromática: leche/ovejas=color blanco= canas=vejez.

El siguiente turno lo ocupa la dueña Godínez, mujer madura a punto de casarse, que pretende borrar los estragos que, según su estima, los disgustos y no los años vividos dejaron en su rostro. Quevedo recupera, una vez más, uno de los estereotipos femeninos clave del universo satírico: la vieja niña.

La descripción de Rastrojo –“¡Que me quemén a mí si esta no es dueña!” (v.54)- enfatiza la dimensión hipócrita del parlamento de Godínez y reproduce uno de los campos léxicos más peculiares de la caricaturización de la vieja con aspiraciones de juventud:

| | |
|-------------|---|
| GODÍNEZ. | Yo estoy a un tris agora de casarme y tiénneme disgustos arrugada. |
| ROPAVEJERA. | Los años no tendrán culpa de nada. |
| RASTROJO. | De cáscara de nuez tiene el pellejo, y la boca de concha con trenales, los labios y los dientes desiguales. |
| ROPAVEJERA. | Yo la daré niñez por ocho días, mas he de hervir la cara en dos lejías. |
| GODÍNEZ. | Herviré, por ser moza, un día entero en la caldera de Pero Botero. (vv. 55-64) |

Las expresiones “cáscara de nuez” (v. 58), “pellejo” (v. 58), “concha” (v. 59) construyen una isotopía, en isocolon bimembre coordinado, que otorga -de manera metonímica- una homogeneidad monstruosa al aspecto físico de la dueña a través del doble

80 hay un juego paronomástico con ‘ordeñarse’: las ovejas se ordeñan y se les quita la leche; estos viejos se ordeñan de pelo y de guedejas porque también se les quita las canas.’ (Ignacio Arellano, 2011: 535).

juego de cosificación/animalización de su rostro; las voces “labios/dientes” (v.60) que concluyen el retrato restituyen el rasgo humano aunque se insiste en la degradación caricatural de la anatomía femenina con la predicación “dientes desiguales” (v. 60).

A la *figura* de la vieja que busca afanosamente recuperar la lozanía que ya no tiene Quevedo le añade el tópico del casamiento en tanto causa que impulsa la conducta de la dueña con pretensiones de doncella. Las implicancias de la desvalorización de la mujer y de la corrupción de las costumbres impactan de lleno en el rechazo del matrimonio, tema recurrente en la sátira quevediana que se analizará en el apartado siguiente.

La cuarta *figura*, Ortega, cuyos rasgos predominantes “capón y lampiño” no construyen precisamente una imagen viril, comparece ante la Ropavejera en demanda de una barba y un bigote que le confieran una apariencia de engañosa masculinidad.

Al autorretrato de Ortega, definitorio y prototípico de la falta de hombría, le precede la expresión de la Ropavejera “ya conozco la voz sin criadilla” (v.68). El sintagma “voz sin criadillas” adopta una función anticipatoria que genera un efecto distorsionador y caricaturesco; la agudeza conceptual de correspondencia, a través del procedimiento metonímico (voz/Ortega), contribuye a fortalecer la configuración escénica del personaje y garantiza el efecto cómico que aquellas características producen.

El desfile de *figuras* finaliza con la presencia de Doña Ana quien, asegurando no haber cumplido aún los veintidós años (v. 81), acusa estragos físicos producidos por las afecciones morales que causa el malvivir. Quevedo repite, como con Doña Godínez, el procedimiento que niega la temporalidad; para ambos personajes, la causa de su envejecimiento obedece a factores que exceden el paso del tiempo. Del mismo modo, se insiste en la discreción (v.77) como un elemento indispensable para crear el ambiente de clandestinidad y ocultamiento requeridos para la ocasión.

El diálogo que entablan la Ropavejera y la recién llegada está fuertemente dominado por un efecto paródico que se organiza en torno de la reiteración enfática de los términos “melancolías” y “arrugas” y en las fórmulas interrogativas que acentúan el contraste de sentidos y evidencian el rasgo irónico que aporta la Ropavejera.

A decir de Doña Ana, su deterioro físico responde a causas que nada tienen que ver con el paso de los años; la imagen del rostro se centra, una vez más, en la boca de la mujer pero, en este caso, los procedimientos caricaturizadores se desplazan hacia los

efectos que provoca una boca desdentada -“mordiscadas las facciones” (v. 85), “mazco con raigones” (v. 86), “sumidos los carrillos” (v. 91)-. Las alusiones metafóricas reducen la descripción facial a un solo rasgo, la boca, que se independiza del conjunto del rostro y sobre la que recae la comicidad satírica.

Los parlamentos de las dos mujeres se desarrollan sobre la base de una sucesión de predicaciones metafóricas que reflejan la distorsión de la imagen que tiene de sí Dona Aña y que cifran, en breves enunciados, la contradicción entre ser y parecer. Más allá de “esas cosillas” (v.92) a las que no reconoce como arrugas, existe para el personaje otra dificultad a superar: recuperar la tersura de sus manos. La imagen visual se organiza en torno de una construcción comparativa que hiperboliza la valoración positiva del sustantivo; en el sintagma metafórico “manos más blancas que los ampos de la nieve” (v. 96) la asociación comparativa se instala en el pasado; en el presente de enunciación, las predicaciones acerca del término “manos” connotan una valoración negativa: el adjetivo “rancias” propone una agudeza de contrariedad dado que rompe la correspondencia semántica cosificando al sustantivo que modifica (*rancio*: que con el tiempo toma un sabor y olor más fuertes echándose a perder. DRAE); asimismo, la expresión “con algún paño”, que alude a manchas oscuras que varían el color natural de la piel, refuerza la descripción degradante del cuerpo femenino. De una u otra manera, lo que se impone es la intención de conseguir, engañosamente, lo que se ha perdido desconociendo el motivo que originó la pérdida (el paso del tiempo) así como atribuir la responsabilidad de los hechos a creencias supersticiosas (“aojaron”) que aportan un rasgo sobrenatural al retrato satírico.

La didascalia que cierra la intervención de los músicos e introduce la secuencia final, (*Va limpiando con un paño las caras a todos, como a retablos, y cantan y bailan lo siguiente*), traduce en acción la intención cosificadora que promueve la visión desrealizadora de la figura humana y que representa la corporalidad como un mecanismo de piezas inertes. Al respecto, Jesús Maestro señala que:

(En *La Ropavejera*,) la sátira y la burla sociales contra quienes tratan de subsanar o disimular ante la visión pública sus defectos físicos son inequívocas. Por su parte, el grotesco viene dado por la yuxtaposición entre lo humano, como cuerpo físico deteriorado o estropeado por la enfermedad y la vejez, y lo artificial, como “arreglo” o “apaño” incompatible con una realidad humana cuya verdadera causa de deterioro se oculta o se falsifica. La grotesca reificación de la persona se manifiesta especialmente en la acotación final. (Jesús Maestro, 2007: 9)

En la descripción de los personajes entremesiles, las predicaciones metafóricas constituyen un entramado en el que, prácticamente, ninguna fórmula se clausura en una única predicación; los esquemas se complementan debido a la coexistencia de elementos metafóricos que construyen una red de asociaciones conceptistas.

A diferencia de los entremeses, en los bailes dramáticos estudiados la belleza, la lozanía y la doncellez no constituyen una preocupación para los personajes; al contrario, parecería que las estrategias relacionadas con el arte de desplumar a los hombres son abordadas desde una perspectiva contrapuesta. Si en esas piezas breves el señuelo para lograr beneficios materiales de los incautos se centra en la apariencia exterior, en los bailes el éxito radica en el ingenio y en las técnicas a implementar para alcanzar el objetivo; las mujeres se ufanan de su masculinidad, de su destreza en el empleo de las armas, de su fortaleza para enfrentar la lucha entre los sexos, independientemente de toda femineidad.

El inframundo que representan los bailes no dispone de lugar para seducción ni para delicadezas; es el territorio de la supervivencia donde gana el más fuerte y por supuesto, el que carga con menos escrúpulos; en ese contexto de “vida airada” los personajes son lo que son, prescinden de apariencias y fingimientos porque no hay chance de asimilarse a otra clase, porque están confinados en un estrato social que no vislumbra ninguna posibilidad de semejanzas con aquellos que disfrutaban de la aquiescencia social.

Los bailes dramáticos no exponen la dicotomía ser/parecer-apariencia/realidad en la que se sostienen los procedimientos satíricos entremesiles; en ellos, el artificio verbal opera más en la reificación de las conductas femeninas que en la caricaturización de su aspecto físico. En la descripción de las mujeres predominan las fórmulas de condensación – neologismos y metonimias- que implican asociaciones connotativas lingüísticas y extralingüísticas que se resignifican en un campo semántico más amplio que las engloba, como el de la esgrima o el de los mendicantes. La aparente incoherencia semántica se resuelve no solo en las valoraciones aportadas por el contexto sino, además, por la puesta en diálogo con otras expresiones contaminadas con la tradición satírica que potencia significados.

En *El Baile de las valentonas y la destreza*, los personajes femeninos exhiben con orgullo su condición de “valentonas”. Los versos iniciales, en la voz colectiva

de los Músicos, describen a la Carruja y la Carrasca “a más no poder mujeres” / “hembros de la vida airada” (vv. 3-4)⁸¹. El empleo del neologismo “hembros” da cuenta de una creación verbal compleja que intensifica los rasgos atribuidos a las mujeres; el alto grado de imprevisibilidad del término potencia el mecanismo conceptista hacia la animalización degradante que implica la voz “hembra” sumado al potencial expresivo que imprime la flexión en género masculino; estrategia conceptista para fundir en un solo término la ambigüedad que se pretende representar; Quevedo va más allá de la combinación convencional de grafemas y fonemas para expandir al máximo las posibilidades etimológicas y semánticas de la palabra; es ese sentido, Aurelio Valladares Reguero considera que:

Sobre todo las mujeres “valentonas” (posiblemente en alusión al baile de la época conocido como *Las valientas*) constituyen un punto más en la degradación, puesto que la condición de “valentón” se consideraba exclusiva del hombre. Si a ello unimos la presencia del espadachín Santurde, cuyo físico concentra todo tipo de elementos negativos, las enseñanzas finales del maestro de esgrima (entiéndase Pacheco de Narváez) se convierten en puro esperpento, dado que, en definitiva, al igual que el resto de los personajes, resulta ser un vulgar rufián. (Aurelio Valladares Reguero, 2001: 190-191)

El procedimiento caricaturizador del aspecto exterior femenino utiliza asociaciones connotativas de carácter metonímico. Las voces “miradura”/”cara”/”andar”/”mirar” (vv.5-8) se resignifican negativamente en sus predicaciones “ocasionadas”/”escocido”/”hampa” (vv. 5-8) que ponen de relieve el perfil peligroso de las valentonas: “matan con las miradas y desafían con la expresión” (Ignacio Arellano, 2011: 587).

La descripción del porte femenino plantea la posibilidad de inferir características subyacentes:

Sombreros aprisionados,
con porquerón en las faldas
guedejitas de la tienda
colorcita de la plaza. (vv. 13-16)

81 Debido a su proximidad argumental, se podría establecer una relación de semejanza con el *Entremés de La destreza* donde Chillona –una de las discípulas de Madre Monda- se describe como “hombre y mujer y marimacho” (v.2). Imagen y palabra corroboran la idea de travestismo como una expresión de fingimiento y disimulo funcional a la desnaturalización de los rasgos femeninos.

En sentido literal, se podría interpretar que las mujeres llevan prendedor en la falda del sombrero como un accesorio decorativo; no obstante, el juego verbal con “porquerón” -“corchete, alguacil; el ministro de justicia que prende a los delincuentes”(Cov.)- orienta el significado hacia el ámbito de la justicia por lo que, entonces, la dilogía sugiere que ellas toman prisioneras a las víctimas; las atrapan entre sus guardainfantes y recurren a artificios engañosos como el cabello postizo y el maquillaje no como estrategias de seducción sino como una herramienta más para desplumar a los hombres que se cruzan en su camino.

En el retrato de Maripizca la Tamaña, otra de las valentonas, Quevedo emplea términos de mayor complejidad conceptual:

Luego –acedada de rostro
y ahigadada de cara
un tarazón de mujer
una brizna de muchacha-
entró en la escuela del juego
Maripizca, la tamaña (vv. 33-38)

La imagen se configura en torno a la metonimia que proponen los términos “rostro/cara” y sus respectivas predicaciones: *acedada* significa “agria/agresiva” y el neologismo por derivación *ahigadada* remite a ‘lo mismo que valiente. Es voz jocosa y voluntaria de que usó Quevedo. Es lo mismo que con muchos hígados’ (Aut.). La desrealización de los rasgos y el rebajamiento de la dignidad femenina, también, se expresan en los sintagmas “un tarazón de mujer”/ “una brizna de muchacha” (trozo/pedazo; filamento/hebra, respectivamente). La caracterización se complementa con la descripción de los vínculos que la valentona establece con sus víctimas; relaciones de las que se enorgullece y se muestra jactanciosa aunque unos acaben colgados en la horca y otros condenados a galeras (vv. 41-46).

En *Bodas de pordioseros*, los procedimientos satíricos empleados proponen un mayor grado de complejidad conceptual dado que la descripción de los rituales de la ceremonia matrimonial se fortalece en la caricaturización de los contrayentes y de los invitados por medio de asociaciones con motivos propios del ambiente del hampa, la marginalidad y la miseria.

Desde una polivalente mirada del mundo, Quevedo extrae determinados elementos para cimentar su percepción del universo marginal basada en “una táctica de acomodación” de rasgos ubicados al otro extremo de los conceptos de belleza, lozanía y doncellez. Al respecto, José Antonio Maravall afirma que:

Quevedo pone el mundo de las cosas y de los hombres en perspectiva. Esto nos revela la amenaza de un relativismo (...) Cualquiera que sean nuestras reservas para el ultramundo, hemos de acomodarnos al juego con las apariencias que nos rodean: esto es, al modo de realidad con el que hemos de contar. Más sería un método o camino de acceso a la realidad conforme se nos aparece, que no una concepción del mundo. Tal carácter pragmático del que se segrega una perspectiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas. (José Antonio Maravall, 1975: 399).

En el retrato de los contrayentes prevalece la deformidad, la anomalía y la desproporción corporal con intención degradante. Merlo, el cónyuge, se identifica por ser “el de la pierna gorda” (v. 2), característica que connota cierta deformidad al ser enunciada en singular, además, de las referencias metafóricas que implican un fuerte menoscabo de la dignidad masculina: “esposo güero”/ “marido de cholla” / “muy sombrero “ / “ muy gorra” (vv. 13-16), sintagmas que aluden a la condición de cornudo. La caracterización de Marica la Pindonga, la futura esposa, se basa en la acumulación de epítetos coordinados cuya vinculación es a la vez sintáctica y semántica ya sea por su significado opuesto o por el sentido aportado por los adverbios que los acompañan;

La novia vino rancia,
muy necia y poco moza,
y sobre su palabras
doncella, como todas.
Llevaba almidonada
la cara y no la toca,
gesto como quien prueba
marido por arrobos. (vv. 21-28)

La triple adjetivación de carácter negativo (“rancia”, “necia” y “poco moza”) refuerza el enfrentamiento conceptual a partir del binomio adverbial “muy/poca”. La construcción comparativa “doncellas, como todas” (v. 24) potencia el sentido irónico y recupera el tópico de la doncellez fingida (todas arguyen la misma falacia).

El retrato de Marica la Pindonga se concentra en la descripción del rostro que da cuenta del desenfado femenino; el procedimiento metonímico da detalles de la cara tiesa y sin arrugas por efecto del maquillaje excesivo -oposición semántica entre “almidonada la cara y no la toca”- no como un rasgo de acicalamiento sino como un elemento que configura la expresión facial; el “gesto” forma parte de una construcción comparativa que expresa la conducta sexual de la casadera (“prueba marido por arrobos” *por arrobos*: abundantemente, sobradamente y excesivamente. DRAE).

La distorsión del inframundo se manifiesta, también, a través de la fisonomía de los invitados a la boda; cada uno de ellos exhibe un defecto o una malformación que materializa la monstruosidad del contexto. La descripción de Juanazo se centra en el empleo de las formas verboidales “columpiado/devanado/profesando” (vv. 41-44); el sintagma “columpiado en muletas” construye la expresión metafórica de la discapacidad física del personaje; la imagen sugiere movimientos asistidos y dificultades motrices que fortalecen la descripción caricaturesca de la figura satirizada. En el retrato de Pallares, el rostro presenta una anomalía (“torcida la boca” -v. 48-) y el uso del casquete⁸² (v. 47) da cuenta del estado de salud del personaje; en el caso de Ronquillo (el nombre aporta otra característica física formulada en diminutivo con valor degradante), su discapacidad es engañosa (“fingiendo la temblona” -v.50-). El siguiente invitado, Arenas el de Soria, es otro representante de la mendicidad falaz. La fórmula epítetica “llagas postizas” (v.57), en hipálage, muestra la inadecuación semántica de los dos elementos del sintagma; la ruptura de la solidaridad léxica entre sustantivo y adjetivo potencia la artificialidad implícita en el término “postizas” que resulta inapropiado cuando se atribuye al sustantivo “llagas”.

El desfile de hombres mendicantes concluye con la presencia de Romero (vv. 61-64), el estudiante. La descripción, en hipérbaton, alude al aspecto exterior del personaje (“sotanilla corta”) sin reparar en sus características físicas. Es frecuente en Quevedo el retrato por medio de la vestimenta; en este caso, conducta y aspecto exterior están representados en los rasgos predominantes que se asocian con la pobreza y con la afición al vino. La expresión latina *quidam pauper*; “un pobre”, por asociación metafórica prolonga

82 *casquete* “un empegado de pez y otros ingredientes que ponen en la cabeza de los tiñosos cubriéndosela toda, el cual le arrancan después para sacarle los cañones del pelo, con lo cual curan” (Aut.).

una acumulación de apelativos con valor peyorativo que incrementan la concentración conceptual y la intensidad expresiva de la caracterización del personaje.

Las mujeres también participan de la boda. La primera en llegar es la taimada Gallega; mendiga fingida que alquila niños a los que castiga para que lloren y así despertar la conmiseración de los transeúntes. La imagen de la mendiga se consolida en la construcción comparativa “más bellaca que tonta” (v. 70) que hace hincapié en las valoraciones negativas del adjetivo base de la comparación; la voz “bellaca”, también, puede interpretarse como derivación en antanaclasis del término “bella” conformando una agudeza de contrariedad que juega, en sentido irónico, con el significado antitético de la palabra.

La segunda invitada es la irlandesa Polonia; la identidad de la mendiga se carga de significado con el gentilicio que expresa la condición de extranjera; al mismo tiempo, el topónimo que integra el nombre propone un juego con el conjunto de rasgos y características atribuidos folclóricamente al lugar de procedencia. La fórmula compuesta por el gentilicio más el topónimo (que reemplaza al antropónimo) condensa el significado conceptual para construir una caracterización negativa del personaje y acentuar el propósito satírico del recurso. La caricaturización del personaje se destaca por los paralelismos y las bimembraciones que organizan el campo semántico relativo a la embriaguez; la acumulación de expresiones metafóricas referidas a los efectos que provoca el vino construye nuevos significados conformando una estructura superior cohesiva y coherente.

Las hipálages “con pasos tartamudos/ y con lengua coja” (vv. 75-76) proponen una ruptura de sistema al intercambiar funciones inherentes a determinadas partes del cuerpo: “pasos” metonimia de piernas y “lengua” referencia metonímica a palabra basan su eficacia conceptual en la contigüidad de adjetivos calificativos que entran en contrariedad por sus rasgos semánticos; es decir, se produce un entrecruzamiento de comportamientos defectuosos producto del estado de embriaguez.

La última en llegar a la boda es Ángela la Pilonga; el retrato comienza con la forma epítética “tapada de medio ojo” (v. 81); la expresión refuerza la imagen acechante (*acechona*: neologismo por sufijación de forma verbal) de la mendiga quien, pide “una

vergonzante”⁸³ (v. 85) para pagar la indemnización que otorgue la libertad al marido preso y la absolución del delito cometido.

En Bodas, el retrato de los habitantes del infra-mundo representado se fortalece en la evocación satirizada de las múltiples formas de supervivencia; los comportamientos asumidos por ese colectivo particular, los pordioseros, se caracterizan a partir del encadenamiento de apelativos, en forma de *apodos a conglobatis*, que subrayan la distancia que los aleja de la belleza, la lozanía y la doncellez aún fingidas.

5.3.2. La esgrima: una práctica cortesana devaluada

La esgrima y mundo de la espada ocupaban un lugar de privilegio en la formación del elegante cortesano de la época, diestro en las armas y versado en el arte de portarlas a fin de prepararse para el campo de batalla o para la defensa propia⁸⁴.

En páginas anteriores nos hemos detenido en la utilización satírica de esta práctica que le sirvió a Quevedo para saldar cuestiones pendientes con su enemigo Pacheco de Narváez, uno de los grandes maestros y continuador de la escuela española de la verdadera destreza.

El *Entremés de la destreza* así como *El Baile de las valentonas y la destreza* se fundan en la recreación coreográfica, en pasos de esgrima, del ambiente marginal para construir una temática argumental unívoca: instruir para la sonsaca. Quevedo se sirve del tratamiento satírico de la fraseología del esgrimidor para enlazar el arte de las armas con el inframundo, para rebajar una práctica signada por la tradición cortesana a un juego de engaños y artificios en tanto estigmatización de los hábitos y conductas de aquellos que quedaban excluidos de todo signo clasista.

83 *Vergonzante*: regularmente se aplica a la persona de obligaciones que pide secretamente limosna (Aut.).

84 “A pesar de que algunos autores han trivializado la cuestión del duelo en España dada la fuerte reacción que tuvo en su contra, en las más variadas publicaciones de los siglos XVI a XVIII, y la persecución por parte del poder y la ley, lo cierto es que el fenómeno se desarrolló en las fronteras de los reinos hispánicos de la monarquía. Cartel de desafío primero, de carácter público, y duelo privado con billete de desafío y padrinos, después, el duelo era una fórmula para la resolución privada de conflictos donde se involucra el concepto de honor y la defensa de honra frente al insulto, que la nobleza defendió como parte de sus propios privilegios de clase” (David Nievas Muñoz, 2012: 175).

Desde el análisis del discurso satírico, *La destreza* presenta juegos verbales y fórmulas transparentes debido a la proximidad de significantes muy parecidos, al uso metafórico o al empleo de variantes contextuales de un solo significado; incluso en la secuencia final, que luego fue publicada como el *Baile de las estafadoras*.

En *La destreza*, el “hombre” (v. 85) aparece evocado como un ente a manipular merecedor de los tratamientos más denigrantes, como un individuo crédulo y mentecato pasible de todo engaño; la representación masculina forma parte de un sujeto colectivo que carece de individualidad, que conforma una categoría homogénea y degradada en sentido amplio.

La materia argumental se construye en la interacción alcahueta-discípulas; Madre Monda alecciona a Mari Pitorra y a la Chillona en el arte de rapiñar con embestidas de espada ropera; la vieja y sus “niñas” (v. 50) se reconocen aguerridas y seguras en el dominio de sus armas para embestir faltriqueras, se ufanan de sus destrezas en la esgrima y, por ende, en el oficio de la sonsaca.

El negocio de desplumar hombres está regido por las reglas y las técnicas de un deporte de combate cuerpo a cuerpo en el que los contrincantes deben dar estocadas y cuidarse de no recibirlas; en la lucha de los sexos, la intencionalidad de las pidonas invierte el juego: ellas tienen que recibir, tienen que obtener el mayor rédito de sus adversarios.

El autorretrato de La Chillona instala, desde el inicio de la obra, la clave interpretativa:

CHILLONA.- El natural alabo,
pues las de puño en un cerrojo clavo;
soy en la escuela, entre mozuelos legos,
insigne aporreante de talegos.
De lo vulgar soy grande embestidora
de cualquier faltriquera
y pretendo saber la verdadera. (vv. 7-13)

El campo semántico de la esgrima (“las de puño” / “cerrojo” / “montante” / “juego a tierra” / “juego limpio” / “ángulo agudo” / “medio de proporción” / “estocada” / “treta” / “conclusión” / “floreado”) expresa, metafóricamente, la habilidad de las pidonas para desplumar a los hombres, induce a la burla de la esgrima verdadera (científica, profesional y cortesana) y de sus representantes, Carranza y Pacheco de

Narváez; en palabras de Madre Monda “Destreza verdadera,” / “no partir con amiga ni tercera.” (vv. 58-59).

La secuencia conclusiva, que se independizará del entremés bajo el título de *El Baile de las estafadoras*, condensa en la voz de los músicos la descripción de las mujeres en función de los procedimientos que practican para la consecución de sus propósitos y fija sus rasgos distintivos “con letra” (v. 211) y por “escrito” (v. 219).

MÚSICOS. No de punta en blanco
 van armadas ya,
 mas de puño en blanca
 y de puño en real. (vv. 230-233)

Cierto es que las pidonas no cuentan con todas las estrategias que garanticen el éxito de sus empresas pero cuando el negocio prospera, no distinguen la procedencia de las ganancias. Los beneficios de sus destrezas, “en blanca” o “en real” serán bien guardados (“empuñados”).

En el *Baile de las valentonas y destreza*, la sujeción al género impone modos de expresión centrados predominantemente en el juego conceptista relacionado con el campo semántico de la esgrima y en el empleo de recursos de condensación de tipo metafórico complementados por el acompañamiento musical y los movimientos coreográficos que operan a favor de potenciar la carga connotativa del signo y de la coherencia global del mensaje.

La obra se organiza en torno a una voz narradora, probablemente la del Maestro, que va anunciando, a modo de presentación, la aparición de los personajes, “en el corral de las armas” (v. 23); una vez hecha las presentaciones son los propios personajes los que describen sus habilidades para la sonsaca, en metáfora de esgrima:

CARRUJA. De las de hoja
 soy flor y fruto,
 pues a los talegos
 tiro de puño. (vv. 25-28)

La Carruja se autodefine, en lenguaje rufianesco, como la mejor exponente en el manejo de la espada ya que reduce a sus víctimas con una sola estocada. En tanto, la

Carrasca hace gala de sus habilidades con otro tipo de arma, “montante”⁸⁵, que si bien requiere de mayor esfuerzo, ello no impide que en el arte de trasquilar la hacienda masculina se maximicen los recursos para alcanzar el éxito de la empresa (vv. 29-32).

El narrador recupera la voz para presentar al rufián Santurde el de Ocaña pero vuelve a cederla para que el personaje construya su autorretrato; la descripción intensifica el potencial satírico cuando es el propio Santurde el que explica su inclinación a la bebida y no al arte de las armas.

SANTURDE. Tajo no le tiro,
menos le bebo,
estocadas de vino
son cuantas bebo. (vv. 73-76)

El juego tópico planteado entre la voz Tajo “río” y lo que el personaje no bebe (agua) resuelve la idea de la afición por el alcohol; asimismo, la acepción de “tajo” relativa al campo semántico del arte de las espadas (“golpe de estocada de derecha a izquierda”) refuerza la isotopía a través de la voz “estocada” utilizada en la parodia fraseológica “estocada de vino”; el sintagma sustituye uno de los términos específicos del léxico de la esgrima (“estocada de puño”) para intensificar la connotación satírica.

La isotopía desarrollada a lo largo de toda la obra, a través de los términos de la esgrima, asegura una matriz interpretativa que homogeneiza el discurso superficial pero que a la vez entabla relaciones semánticas con los mecanismos de la sonsaca:

MARIPIZCA. Aguardar es de valientes,
y guardar es de discretas;
la herida de conclusión
es la de faltriquera. (vv. 123-126)

El juego con la proximidad contextual de los significantes “aguarda/guardar” propone una relación paranomástica que potencia el valor satírico debido a la disparidad conceptual y plantea, además, el vínculo analógico entre los términos “valientes y discretas” dejando en claro los objetivos que los diferencian; ambos registros –el de la

85 “*montante*: espada ancha y con gavilanes muy largos que manejan los maestros de armas con ambas manos para separar las batallas en el juego de la esgrima. Tomose su forma y nombre de las espadas antiguas. (Aut.)”

esgrima y el de la sonsaca- se vuelven a fusionar en la dilogía que propone la voz *conclusión*: “aquella herida con la que se concluye o derrota al contrario” (Ignacio Arellano, 2011: 429) en el léxico de la esgrima; la herida que procura la victoria de las pidonas, en el lenguaje de la sonsaca.

Los versos finales de Maripizca sirven de colofón, operan como una sentencia para todo aquel que desee conocer en qué consiste la auténtica destreza que va más allá de los tratados y de los maestros; el verdadero arte consiste en la habilidad para obtener el mayor beneficio en los vínculos con los hombres y para ello, nada mejor que aprender de quienes pueden transferir su *expertise* (vv. 139-142).

En el *Baile de las valentonas y la destreza*, el vocabulario de la esgrima funciona con un intensificador de la expresión satírica que le confiere al discurso mayor complejidad conceptista y mayor fuerza compositiva respecto de los procedimientos utilizados en el *Entremés de la destreza*. En los bailes, los enunciados hiperbólicos, el juego verbal –paronomasias, polípotes, calambures y figuras de condensación metafórica-, las fórmulas de agudeza de correspondencia o desproporción configuran el ambiente y la acción dramática de las figuras femeninas. El lenguaje, superficialmente desordenado y confuso, devalúa su importancia porque el conflicto se expresa más en el lenguaje de los cuerpos que en los parlamentos. El retrato de las valentonas no se centra particularmente en los rasgos físicos sino se expresa a través del dinamismo de los movimientos en coreografía de esgrima. Los juegos verbales atacan más al oficio femenino que a las características individuales; el espectador ve lo que hubiese tenido que oír porque la palabra queda subsumida a la acción, la complementa. El decir de los personajes se ajusta a las tácticas y técnicas de la esgrima, convierte el léxico del arte de la destreza en metáforas estilizadas del arte de la sonsaca. Lo ridículo y lo grotesco –*turpitudos et deformitas*, fundamentos teóricos de la risa- se visibilizan en la caricaturización de las posiciones de la esgrima en detrimento de un discurso casi ininteligible en torno a un campo semántico con el que, en general, el espectador estaba poco familiarizado.

El vocabulario de la esgrima guía la clave interpretativa de las obras analizadas, promueve la reflexión acerca de cuestiones de orden social que, desde la percepción quevediana, ameritan ser cuestionadas en escena y sirve, además, para profundizar su enemistad con Pacheco de Narváez.

5.3.3. Los vínculos interpersonales: venalidad y oportunismo

Los espacios ficcionales y el carácter intrahistórico de las piezas breves conllevan la capacidad de evidenciar aspectos de la vida cotidiana del Madrid de las primeras décadas del seiscientos; los rasgos ambientales representados inciden no solo en el material argumental sino en los vínculos que establece el sistema de *dramatis personae*.

En la corte no triunfa quien quiere sino quien puede y para ello es imprescindible estar atento y en alerta para enfrentar los peligros que asechan en cada rincón urbano. Medrar en la Villa requiere de estrategias: para ellos, ingenio y agudeza para desbaratar las artimañas de las pidonas; y para ellas, destreza y habilidad para vaciar bolsas y asaltar faltriqueras masculinas. El afán por el dinero y la venalidad son los motores que impulsan las acciones y las aspiraciones de busconas, de casaderas añosas, de alcahuetas, de mujeres lozanas y no tanto cuyo único objetivo radica en embaucar a todo tipo de hombre cualquiera sea su condición: viejo, aquejado de algún defecto ridículo, marido paciente o cornudo condescendiente... todos pueden ser funcionales al beneficio material y resultar presa fácil a ser desplumada. El dinero es para la perspectiva ascética de Quevedo el “poderoso caballero” que domina las relaciones individuales y sociales, un enemigo del alma que ejerce un poder corruptor.

Cierto es que, generalmente, las temáticas argumentales de las piezas breves giran en torno a una caracterización profundamente negativa del universo femenino y de sus relaciones vinculares sustentadas en la tradición cultural de rasgos misóginos propios de la época y marcados en la ideología quevediana.

En el amplísimo inventario de modelos femeninos creados por Quevedo, la construcción del ideal amatorio ya como objeto de deseo ya como caricatura satírica atraviesa su programa literario. Desde diferentes perspectivas surge la calificación de un Quevedo enemigo acérrimo de la mujer y de todas sus implicancias individuales y sociales. Ignacio Arellano propone un relevamiento acerca de algunos los posicionamientos críticos que califican a nuestro autor de misógino y antifeminista:

Dando unos pocos ejemplos al azar, estudiosos como Durán subrayan la férrea misoginia quevediana; Jammes habla de la misoginia total y absoluta de Quevedo; Ayala no conoce otro ejemplo comparable a la saña de Quevedo; para Carreira

Quevedo es “personaje nada recomendable, xenófobo, antisemita, misógino”⁸⁶; de “misógino redomado” lo califica Paul Julián Smith en un texto que denuncia interpretaciones a su juicio aberrante de la poesía quevediana⁸⁷, Querillacq dedicó un libro entero al tema⁸⁸ y en más reciente y superficial artículo Song I. No⁸⁹ niega –sin argumentos- algunas observaciones de Clamurro para insistir en que “Quevedo es un misógino arraigado a su ideología conservadora.” (Ignacio Arellano, 2012: 47)

En su análisis, Arellano no niega las referencias misóginas en las producciones quevedianas, pero considera que deben tenerse en cuenta dos factores determinantes: situar los modelos femeninos en el contexto de toda la obra de Quevedo y estudiarlos en los correspondientes géneros dado que ellos se comprometen con determinadas convenciones, tradiciones y fuentes precedentes concretas. Si bien es innegable que en el proyecto satírico de Quevedo el blanco de las invectivas está puesto en los retratos físicos o morales de las mujeres, “no hay modo de averiguar en qué medida los textos literarios reflejan la posición del poeta como individuo histórico” (Ignacio Arellano, 2012: 59).

En entremeses y bailes dramáticos, la configuración escénica de la mujer no responde a los parámetros de un personaje ni flemático ni impasible, sino constituye el *leit-motiv* causante de los conflictos dramáticos y generador de situaciones que involucran al resto de los personajes; Javier Huerta Calvo caracteriza la función dramática de las féminas entremesiles adjudicándoles rasgos que podrían aplicar de igual manera a las mujeres de los bailes dramáticos:

veo la mujer como una auténtica *Dea ex machine* del género entremesil, plasmada en la escena de diversas formas: la presencia de un cuerpo deseado por los personajes masculinos; omnímodo modo de hacer su real gana –fuera de alguna que otra excepción-; su capacidad de torear a maridos y amantes por igual; su proteica transformación en el elenco de *dramatis personae*. (Javier Huerta Calvo, 1995: 107)

86 M. Durán, *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978. R. Jammes, *Études sur l'oeuvre de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Fére et fils, 1967, p.61; F. Ayala, *Hacia una semblanza de Quevedo*, Santander, Bedia, 1969, p.40; A. Carreira, “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: ‘Estábase el padre Ezquerria’, *La Perinola* 4, 2000, 91-106.

87 P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus: Allusive context and literary theory in the love-lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1968, p. 177.

88 R. Querillacq, *Quevedo, de la misogynie a l'antifeminisme*, Nantes, Université de Nantes, 1987.

89 Song I. No, “Los sueños de Francisco de Quevedo: pesadillas entre las perversas y las renegadas”, *Lemir* 9, 2005, p. 4-5. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es>

Ellas son protagonistas insustituibles de un clima de época que se consolida en sus palabras, en sus gestos y en sus acciones; un conjunto de señales y de síntomas que dan testimonio del ambiente marginal-prostituario que les permite salir airoso de su cometido aunque deban quebrantar todo tipo de convenciones moralizadoras tendientes a disciplinar relaciones desviadas.

En la dramaturgia breve del siglo XVII, la aversión hacia la condición femenina se vincula al ámbito del dinero y a los artilugios para conseguirlo. Huerta Calvo (1983: 36) estima que esta perspectiva es insuficiente para dar cuenta del fundamento cómico de estas *figuras* femeninas y le otorga al contexto un papel fundamental: “con el realce del dinero se concede, pues, la primacía a un valor material sustentado por la ideología del sistema que, en consecuencia, está presente en el entremés barroco”. Una concepción de los vínculos interpersonales que se revela en escena porque el teatro ofrece la posibilidad de vehiculizarla; “lo que es impensable, lo que es lógica, moral o socialmente escandaloso se encuentra en el teatro en estado de libertad, de yuxtaposición contradictoria”. (Anne Ubersfeld, 1989: 39)

En las piezas breves quevedianas, las estrategias “amatorias” femeninas responderán a una configuración que resulta de la complementariedad entre las descripciones (propias y ajenas) y el artificio de sus acciones, pero ello no significa que las mujeres representadas no posean una identidad particular conferida por las designaciones onomásticas, por los rasgos heredados que las perfilan o por su funcionalidad a nivel del conflicto dramático ni que los mecanismos de presentación, las agudezas de sus etopeyas o el grado de comicidad de sus caricaturizaciones sean homogéneos; variables que se encuentran condicionadas por las características estructurales de las obras. En los entremeses de acción (*Doña Bárbara*, *Diego Moreno*, *La polilla de Madrid*), ellas prescinden de abundar en descripciones verbales porque su función dramática se ejecuta en las acciones; en los entremeses de desfile de *figuras* (*Los enfadosos*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *El niño y Peralvillo de Madrid*), al carecer de un conflicto a escenificar, los personajes femeninos ya no son sujetos de acción sino objeto tanto de sus autorretratos degradantes como de las invectivas satíricas de los otros personajes; los entremeses de ambiente (*La venta*, *La vieja Muñatonos*, *La destreza*) combinan la teatralización del accionar femenino con descripciones estáticas (más escénicas que verbales).

En los bailes dramáticos, los diferentes estereotipos femeninos se consolidan en las acciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuarios, atrezo y entonaciones fónicas más que en las referencias o evocaciones verbales. Por la dinámica que impone el género, las actitudes, las posturas, los gestos son los que ponen de manifiesto la venalidad de ellas y la ejecución de sus engaños, por ejemplo en *Las estafadoras*, *Las valentonas y la destreza*, *Las valientes y las tomajonas* son los comportamientos escénicos los que delimitan la categoría del personaje; no obstante, cuando la concretización del carácter femenino requiere de descripciones, como en el caso de *Cortes de los bailes*, *Bodas de pordioseros* o *Las sacadoras*, los diálogos ofrecen mayor dificultad interpretativa (neologismos, metáforas asociativas, catacresis, agudezas de correspondencia) e intensifican la violencia denigratoria.

Si bien el denominador común de las obras intermedias es el engaño que conduce al dinero, las encargadas de urdir esos vínculos carentes de cualquier matiz amoroso cuentan con la complacencia de los damnificados. Todos son conscientes de los mecanismos y de la operatoria del flirteo venal; tanto los que dan como las que reciben, las que piden como los que no otorgan se prestan al juego de las transacciones; un negocio que responde a las reglas de la oferta y la demanda, que circula camuflado bajo el disimulo y la apariencia y que lejos de escandalizar termina en indulgencia y celebración.

Quevedo hace de los personajes implicados en las tretas del engaño entidades escénicas productoras de significados renovables que no solo representan su percepción de los códigos culturales, en términos de Roland Barthes, constitutivos del universo marginal sino son funcionales al tratamiento paródico de los elementos prototípicos de la comedia -en especial, la *figura* de la dama y del galán-, de la dinámica que plantea el conflicto dramático en el tópico del amor cortés y de la idealización de la concreción amorosa en tanto pacto de amor eterno y etéreo.

5.3.3.1. El reverso del amor cortés

En sus obras intermedias, Quevedo ridiculiza los tópicos del amor cortés y los motivos de la poesía amatoria: “frente a la negación del cuerpo y la materia, la

reducción al cuerpo; frente a la constancia, la cómoda volubilidad; frente al dolor amoroso, la despreocupación.”. (Ignacio Arellano, 1984: 58).

Si la literatura amatoria áurea presenta la belleza corporal femenina y el sentimiento amoroso que ella despierta desde una concepción respetuosa y platónica; la dramaturgia breve de Quevedo, se caracteriza por el despojamiento absoluto de la perfección y la sensualidad, por rehuir toda sofisticación o enaltecimiento, por circunscribirlos a motivaciones de índole sexual-monetaria; rasgos que se potencian en sus modos de expresión y que se intensifican en las connotaciones vulgares y en los términos de germanía. El registro expresivo concretiza la rudeza del universo marginal y prostibulario opuesto diametralmente a la idealización del amor cortés.

La dimensión meramente venal de las relaciones interpersonales se traduce en los rasgos dominantes de los personajes estereotipados, si el galán demostraba su amor a la dama a través de acciones honorables y de una generosidad rayana en la ostentación para satisfacer los melindres y caprichos de su amada, el pretendiente de las piezas breves se obstina en la sordidez y en no dar; si en las damas el amor abnegado vence las barreras del destino, en las pidonas la codicia y la avidez material no reconocen obstáculos y se impone la ley del vale todo. Frente a las tragedias de honor y de honra, entremeses y bailes representan la versión caricaturizada de la realización amorosa (“a las comedias puedo prestar bodas” (v. 208), dice Doña Oromasia en el *Entremés del marido fantasma*) y las más variadas formas de estilización del engaño conyugal: el cornudo se profesionaliza, tiene estatutos bien definidos; la pérfida se legitima en su rapacidad y los tópicos amatorios se mercantilizan. La rapiña, el despojo y la expoliación son los motores omnipresentes de la acción dramática y dominan la trama argumental de la dramaturgia breve quevediana.

En la secuencia final del *Entremés del Caballero de la Tenaza*, el contrapunto entre Doña Anzuelo y sus discípulas y Don Tenaza y sus mozuelos sintetiza el tipo de vínculo que los relaciona:

(*Salen ellas cantando y bailando*)

TODAS. En el real de las hembras
 grandes alaridos dan.⁹⁰

90 “(vv. 166-167) Parodia en último extremo de los versos del romance del Cerco de Zamora: ‘Gritos dan en el real, / que a don Sancho han malherido’ (Durán, núm. 778); *real*: el campo donde está acampado un ejército. Pero es adaptación exacta de otro poema de Quevedo, *Poesía original*, núm. 772, vv. 5-8: ‘En el real

(*Salen ellos haciendo lo mismo*)

TODOS. Los hombres los dan mayores
porque les piden el real.
NIÑA. ¿Qué responde Cupido?
TODOS. Pido. (vv. 166-171)

En la prosopopeya de personificación referida a Cupido, Quevedo mezcla agudeza conceptual con agudeza verbal en un juego disémico de contrariedad; la improporción entre la carga semántica que conlleva el nombre del Dios del deseo amoroso y las formas derivadas de “pedir” destruye toda asociación metafórica relativa al amor. La desautomatización del nombre propio, en tanto etiqueta identificadora, lo somete a la manipulación conceptista con una clara intención satírica reforzada por el políptoto formado por “*piden y pido*”.

La manipulación del antropónimo posibilita dos interpretaciones, por un lado, la desrealización de la representación simbólica del sentimiento amoroso filtra la valoración condenatoria de la conducta y por el otro, refleja la intención lúdica que convierte a la palabra en material maleable para la motivación satírica.

En los bailes dramáticos, la impudicia femenina respecto del sentimiento amoroso se expone sin ambages; si el entremés conserva algo de apariencia y disimulo, los bailes exponen de manera cruda y descarnada la venalidad que domina las relaciones interpersonales; tomaremos como ejemplo los versos iniciales del *Baile de las sacadoras*:

En los bailes de esta casa
se advierte a todo cristiano
que han de sacar las mujeres,
que el hombre ha de ser sacado. (vv. 1-4)

En esos versos, el juego conceptista está formulado en estructuras complejas que comprometen los planos del significante y del significado así como los aspectos morfológicos y sintácticos de las voces utilizadas. En relación con el significante, la agudeza verbal se organiza en torno de la repetición, en políptoto por derivación, de *sacar*

de don Sancho / grandes alaridos dan; / don Sancho los da mayores / porque le piden el real”’. (Ignacio Arellano, 2011: 510).

y *ser sacado*; la ubicación sintáctica de los términos, que en ambos casos integran frases verbales obligativas, expresa claramente el papel que ejercen unos y otros: ellas son las que realizan la acción y ellos quedan reducidos a sujetos pasivos. Asimismo, no es un dato menor, el aporte que hace al campo léxico la inversión silábica en las voces “casa/saca”; la paronomasia contribuye a la descripción del contexto donde se desarrolla la acción verbal. El sintagma “sacar a bailar” se ve afectado por un remedo de la frase hecha que desplaza el significado asociado al léxico del baile hacia la acepción que reviste en lenguaje de germanía en el que “bailar” significa “robar”.

En el universo de las piezas breves quevedianas, el tratamiento de los vínculos interpersonales podría definirse como una transacción signada por la deshonestidad, la impudicia y el fingimiento femenino. La representación del sentimiento amoroso eleva el tópico a paroxismos de hipocresía y degradación satírica sobre la base de la visión negativa de la mujer quien busca alcanzar la meta del casamiento para resolver sus dificultades económicas y lograr un estado de bienestar por el que está dispuesta a pagar cualquier precio. En esa concepción degradante de la mujer, se origina el rechazo de la institución matrimonial por ser considerada un contrato de partes mediado por la venalidad de las consortes. Ambas coordenadas se emparentan con la corrupción de las costumbres; verdadera obsesión en el mundo satírico de Quevedo.

5.3.3.2. El contrato matrimonial

El matrimonio y sus derivas constituyen para Quevedo un tópico recurrente en su producción satírica; en el rechazo al vínculo conyugal nuestro autor no solo impugna el sentimiento amoroso sino que lo relaciona directamente con la corrupción de las costumbres.

En la empresa matrimonial (en el sentido literal del término: ellos ponen el capital y ellas el trabajo para conseguirlo) representada en el teatro breve, intervienen busconas, dueñas y casamenteras como partícipes necesarias para llevar adelante el negocio del engaño, la rapiña y el adulterio; cuando la unión marital es fallida, se vivifica el tipo de la malmaridada incapaz de satisfacer sus apetencias sexuales o sus deseos venales por lo que se ve obligada a buscar amparo en la alcahueta de turno que le proporcione consuelo

en los brazos de algún incauto pretendiente y, sobre todo, en sus faltriqueras; cuando el destino la convierte en viuda, a la pérdida se impone el reemplazo.

La caricaturización física y moral de los personajes femeninos usufructúa la misoginia y el antifeminismo inherentes tanto al género dramático breve⁹¹ como a los códigos satíricos de la época. Si las palabras y acciones de las mujeres de las obras intermedias no merecen crédito y generan la comicidad satírica, lo mismo sucede con las figuras masculinas (aspectos que analizaremos más adelante). La deformación caricaturesca compromete, en distinta gradación, a todos los personajes: unos encuentran su complementariedad en los otros, por lo que el reparto indiscriminado de invectivas, disminuye la carga misógina en la caracterización de las protagonistas femeninas como por ejemplo, en el caso de Muñoz y Doña Oromasia, en *El marido fantasma*, quienes se casan con la esperanza de enviudar lo antes posible y ser heredero del cónyuge fallecido; ambos son plenamente conscientes de la venalidad y de la hipocresía que los impulsa a contraer matrimonio. Lo que nos interesa estudiar en esta ocasión es la elaboración satírica del tópico del matrimonio y ver de qué manera operan los estereotipos masculinos y femeninos en la consecución de sus objetivos maritales.

Infieles, presuntuosas, desvergonzadas, adoratrices del dinero son los rasgos dominantes de esas mujeres que transforman al matrimonio en una carga difícil de sobrellevar para los hombres; para colmo del infortunio masculino no están solas: tías, cuñados, hermanos y sobre todo las suegras configuran el elenco que conspira en contra del marido de turno.

Como hemos observado en apartados precedentes, la configuración de estos personajes (textuales-escénicos) no se determina solamente por sus diálogos, ni por las didascalias sino por la yuxtaposición de rasgos heredados, de gestualidad codificada y de un vestuario que ratifica su identidad. Ellos se impregnan de una metatextualidad que por un lado, dificulta deslindar el estereotipo que los cristaliza como tales y por el otro, obliga a desmontar el metatexto que los envuelve para redescubrirlos.

Los modelos femeninos protagonistas de las piezas breves responderán a una configuración basada en rasgos, ajenos a toda complejidad, que manifiestan la pertenencia

91 “En los entremeses todos estos vicios se presentan desde una óptica menos agria y mordaz, al adecuarse a la finalidad puramente cómica y de entretenimiento de estas piezas”. (Esther Borrego Gutiérrez, 2003: 12).

a una jerarquía dramática inferior en tanto característica definitoria; la individualidad quedará subordinada al artificio efectista de sus acciones y a la relación que establecen con el sistema de *dramatis personae*, en especial con el candidato de turno. Es frecuente, también, que las designaciones onomásticas fortalezcan la identidad conferida por otros dispositivos semióticos y no semióticos de la puesta en escena.

Si el matrimonio es un negocio, como tal necesita de un contrato, de un pacto entre ambas partes que conlleva una serie de condiciones: la dote que aporta la mujer y las arras en beneficio de la esposa; un régimen económico de contribuciones mutuas que hacen del matrimonio una actividad rentable.

En el *Entremés del marido fantasma*, la aparición fantasmagórica de Lobón, tan hilarante como increíble, no hace sino confirmar su animadversión al casamiento; el estado en el que se presenta el personaje “con voz triste y temblando” (v. 113) contribuye a la descripción de su situación emocional “soy hombre marido” (v. 116). La autodefinition de Lobón presenta una agudeza conceptual de correspondencia basada en la relación entre el estado emocional del personaje y la institución matrimonial. Cuando Lobón vuelve del más allá para dar testimonio de su funesta experiencia, el tema de la dote se enlaza no solo con las penurias que conlleva el matrimonio sino con las demandas conyugales de la esposa:

LOBÓN. Cáseme (¡ay Dios, ay dote,
 ay, ay casamentero!)
 con una mujer tan ardiente y abrasada,
 que en medio del invierno está templada. (vv. 120-123)

La construcción parentética intensifica el padecimiento del flamante esposo; se organiza en torno a la interjección que connota dolor, en asíndeton; el isocolon constituye un artificio verbal que reúne a los culpables de su castigo en una enumeración caótica que mezcla designio divino, bienes materiales y al causante de su fatalidad.

Según Lobón, el vínculo que lo une a su esposa (en el que incluye a la suegra) se circunscribe estrictamente a las exigencias femeninas que no reconocen límites:

LOBÓN. Este es el dote al diablo
 dado en expectativas,

y me piden, Muñoz, las naguas⁹² vivas;
y de día y de noche,
oye como me están pidiendo coche.
(*Dentro.*) Coche marido.

OTRA. Yerno, coche, coche. (vv. 146-152)

El sintagma *dote al diablo* expresa una agudeza verbal de improporción basada en la dilogía de la voz *dote* como forma del verbo *dar* y como sustantivo -“la hacienda que lleva consigo la mujer cuando se casa” (Cov.)-. Quevedo utiliza el campo semántico del infierno asociado al matrimonio como un recurso degradante, maquillado de comicidad.

La expresión “naguas vivas” toma como referente a las mujeres –esposa y suegra- que atormentan a Lobón; el apodo contribuye a la caricaturización femenina en alusión metonímica; la imagen cosificadora recae sobre la intimidad de las mujeres al nombrarlas por su ropa interior; el uso dilógico del modificador “vivas”, en hipálage, carga de múltiples connotaciones al referente: “ en la Medicina, y uso común se dice de la carne que está sana y sensible(...) en lo moral, ardiente, lleno de fuego y picante (...) brillante, resplandeciente” (Cov.). La caracterización femenina excede el vestuario exterior, se completa con lo que no se ve; interior/exterior, dar/pedir, noche/día conforman estructuras binarias que intensifican la intencionalidad satírica por la agudeza que encierran. Asimismo, vuelve a aparecer el coche como símbolo de la afición al lujo y la ostentación que profesan las mujeres.

En *El entremés del marido fantasma*, las alusiones al contrato mercantil que representa el matrimonio son transparentes y los procedimientos satíricos utilizados corresponden más al artificio verbal que a la dimensión conceptista; en cambio, en el *Baile Bodas de pordioseros* esos rasgos se complejizan no solo por el uso del lenguaje de germanía sino, además, por el empleo de fórmulas retóricas conceptistas vehiculizadoras del *statu quo* que representan los personajes.

En *Bodas*, bajo la visión degradada del matrimonio subyace la crítica a la plebe. Las agudezas verbales y las fórmulas conceptistas tejen un entramado de cuestiones que van mucho más allá de la infidelidad conyugal o de los infortunios que proporciona el matrimonio. Los ejes argumentales se expresan en un mayor grado de complejidad

92 *naguas*: lo mismo que enaguas. “Género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baja en redondo hasta los tobillos, y se ata por la cintura, de que usan las mujeres y le traen ordinariamente debajo de los demás vestidos” (Aut.)

retórica dado que la descripción satírica de la ceremonia matrimonial y sus rituales se intensifican en la caricaturización de los contrayentes y en las asociaciones con motivos propios del ambiente del hampa, la marginalidad y la miseria; transposición lingüística de prácticas sociales que revelan los mecanismos estructurales de la exclusión, que recrean, en lenguaje satírico, la experiencia vivencial de aquellos destinados a la pobreza extrema.

Bodas de los pordioseros atraviesa el inframundo de la mendicidad a través de un lenguaje conceptista que se sirve de su fuerza desrealizadora para construir espacios concretos en los que se cristaliza la desestructuración social, para desentrañar los diferentes modos en que las carencias son transformadas en potencialidades, en habilidades y en capacidades nutridas del ingenio y de la astucia que hacen un poco más viable la subsistencia.

En las bodas de Merlo y Marica la Pindonga, las expectativas económicas de Merlo se ven frustradas; el casamiento no le proporcionó ningún beneficio material:

El dote de palabra
y las calzas de obra,
de contado la suegra
y en relación las joyas. (vv. 17-20)

El sentido antitético (y a la vez sinonímico) de los versos juega con los significados de los binomios “palabra/obra” y “contado/relación”; tratándose de un matrimonio entre pobres, “el dote” solo se reduce a promesas y lo que efectivamente le proporcionó el casamiento fue una suegra.

El diálogo final entre los personajes anónimos incluye las voces de los contrayentes quienes tratan un tema nada menor como el papel que cumplen las suegras en toda relación conyugal, “Suegra tienes que al diablo te dé dotes” (v. 122). La ecuación satírica suegra/castigo/diablo vuelve a utilizarse, como en el *Entremés del marido fantasma*, para señalar las desgracias que conlleva el matrimonio.

El ideal femenino de la época y su función social estaban alineados en la preceptiva de las obras morales como las de Juan Luis Vives, *Instrucción a la mujer cristiana* (1523) y *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, en las que se instituían los deberes y atributos de la buena cristiana en relación con el matrimonio y la familia:

Lo primero, porque su intento es componernos aquí una casada perfecta, y el ser honesta una mujer no se cuenta ni debe contar entre las partes de que esta perfección se compone, sino antes es como el sujeto sobre el cual todo este edificio se funda, y, para decirlo enteramente en una palabra, es como el ser y la substancia de la casada; porque, si no tiene esto, no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno, y basura lo más hedionda de todas y la más despreciada. (...) De manera que el Espíritu Sancto en este lugar no dice a la mujer que sea honesta, sino presupone que ya lo es, y, a la que así es, enséñale lo que le falta y lo que ha de añadir para ser acabada y perfecta. (Fray Luis de León, 1980: 31)

Esos mandatos religiosos y sociales asignados a la mujer proyectan la ideología dominante y se corresponden con los estereotipos culturalmente aceptados; cualquier conducta que escape a la norma se vuelve preocupante y termina convirtiéndose en amenaza. Para enfrentarla, Quevedo elige la parodia y la caricatura como un modo de señalar lo divergente, como una manera de advertir sobre los peligros que genera la desobediencia de los dogmas.

Evidentemente, el tratamiento de la cuestión que asume Quevedo en las obras analizadas subvierte esos parámetros: las mujeres solo buscan en el sexo opuesto un sostén económico y un medio para la inserción social; conductas que las consolidan como el epicentro de todos los males que aquejan a la sociedad intra y extraescénica.

En los intermedios dramáticos, el tópico del matrimonio funda su principio constructivo en el interés económico. El dinero (a cuya obtención se encaminan casi todas las relaciones y acciones de los personajes) y el engaño (que rige su comportamiento en un mundo dominado por el fraude y la mentira) son los motivos nucleares. Si en líneas generales, la comedia defiende un sistema de valores centrado en el amor, el honor y la religión en sus múltiples derivaciones y desde diversos tratamientos, casi siempre resueltos en un final feliz, en las piezas breves esas valoraciones corresponden a un estamento social que responde a lo que se podría definir como contracultura, como un ejercicio de representación de la alteridad, como contracara de las clases privilegiadas. El aprovechamiento satírico del léxico popular y de dialectos sociales, de los vulgarismos y del vocabulario marginal fue utilizado por Quevedo no solo como una forma de mostrar idoneidad en el manejo del lenguaje sino para marcar las relaciones conflictivas entre dos maneras muy distintas de representar la concepción de una tópica tan compleja como la del matrimonio.

La puesta en diálogo de la funcionalidad de los dispositivos semióticos en las obras analizadas nos permitió establecer zonas de proximidad forjadas en procedimientos de transducción semántica y, desde ese lugar, observar los sentidos ideológicos que se traslucen en los mecanismos retóricos. Si en *El marido fantasma* el componente ideológico opera en función de reflejar la visión degradada del matrimonio a partir de la experiencia de un enviado del más allá; en *Bodas* se intensifican y complejizan las marcas ideológicas que atraviesan la obra. Quevedo -en tanto intérprete/mediador- direcciona el núcleo argumental hacia cuestiones que, bajo un velo de aparente festividad, desnudan la realidad socio-económica de un vasto sector de la población que permanece invisibilizado en el escenario político de la época; le da voz, desde su peculiar mirada del mundo, a una serie de personajes representativos de ese inframundo que, también, forma parte del entramado social y en cuyos versos encuentra un modo de concretizar su existencia.

5.4. Configuraciones de tipos y *figuras* masculinas que habitan el universo marginal. Agudeza verbal y dispositivos semióticos.

En las obras intermedias, la degradación a la que somete Quevedo a los habitantes del universo marginal se hace ostensible en ciertos tipos y *figuras* que han llegado a convertirse en símbolos de la correspondencia entre su percepción del inframundo y la creación literaria. Todos ellos comparten como patrón común un defecto o un vicio que los adscribe a la categoría de seres estafalarios; la sátira quevediana transforma a la doncella en buscona, a la esposa en adúltera, a la viuda en enlutada fingida, a la mujer experimentada en alcahueta; lo mismo ocurre con el galán devenido incauto pretendiente, con el marido degradado a la categoría de cornudo acérrimo, con el viejo convertido en caricatura de la decadencia. La representación dramática de estos seres ridículos suele conllevar una notable reducción en el grado de violencia y escarnio con que son tratados; la comicidad que suscitan es más graciosa que agresiva, más lúdica que degradante respecto de otras sátiras quevedianas porque llevan por delante los objetivos del género: entretener y hacer reír.

Como se ha dicho en páginas anteriores, esas criaturas dramáticas, cuya esencia consiste en provocar la risa, presentan filiaciones y orfandades respecto del

gracioso de la comedia. Si en ella, la comicidad del gracioso se suele concebir como una función determinante basada en la negación, crítica o parodia del código de conducta señorial en el cual se sustenta la “veta noble” de la comedia (Ignacio Arellano, 2006: 18), en las piezas intermedias no hay lugar para sentimientos nobles o elevados por lo que el tipo/*figura* generador de la comicidad no es la contraposición o el valor de contraste del galán o del protagonista “serio” sino que “representa la visión optimista, desenfadada de la vida; los problemas que se le presentan no los resuelve, o lo hace alegre y jovialmente, quitándoles importancia, convirtiéndolos en pretexto” (Gaspar Merino Quijano, 1981: 439).

No obstante, ambas configuraciones comparten rasgos comunes: la afición al vino, la avidez de beneficios materiales, la tendencia a satisfacer sus deseos amorios o la habilidad para organizar los conflictos dramáticos; los dos estereotipos se expresan en palabras y en acciones que exploran la *turpitud et deformitas*.

En relación con la función que desempeñan estos tipos y *figuras* a nivel de la estructura dramática, se pueden señalar matices diferenciales; en la comedia, el gracioso está signado por la dependencia, está subordinado a un amo e interviene en la acción como ayudante en las empresas de su señor y si no lo acompaña, sus acciones quedan reducidas al papel de observador o comentarista, casi siempre ignorado por el resto del sistema de *dramatis personae* pero muy tenido en cuenta por el público; en cambio, en entremeses y bailes, la función dramática de esos personajes se vuelve central porque se constituyen en creadores del conflicto escénico y en la esencia del divertimento debido a su superioridad dramática frente al resto de los personajes; “no es necesariamente ‘cómico’ sino el guía del entretenimiento. No nos reímos de él, nos divertimos con él.” (Gaspar Merino Quijano, 1981: 438).

Los entremeses y bailes quevedianos ensayan el retrato retórico de diferentes versiones de modelos estereotipados, de sus cualidades y conductas; hacen foco en los comportamientos extravagantes de los tipos representados asimilando manera de ser y aspecto exterior para concretizar de manera rápida y eficaz el rasgo a destacar.

Para llevar a cabo la trasmutación de lo cotidiano en espectáculo cómico las piezas breves requieren del desfile de personajes prototípicos cuya acción cómica está asociada a la procedencia social o cultural que representan o bien a la función dramática que cumplen en la dinámica argumental de la obra. Debido a los rasgos genéricos, las

piezas breves se sostienen en los personajes más que en el conflicto dramático, en ellos y a través de ellos se manifiesta la pugna de intereses, el enfrentamiento entre víctimas y victimarios, la lucha por alcanzar el dominio de los unos sobre los otros. En estas obras intermedias, la dimensión metadramática resulta transparente por efectos de la relación directa entre los protagonistas y el mundo representado, crea un segundo nivel de representación en el que las acciones de los personajes, reveladoras de sus tachas morales, se ejecutan en el tablado más allá de una *descriptio* que las señale o de un diálogo que explique el juego escénico que se está desarrollando.

Respecto de las estrategias discursivas utilizadas por Quevedo para representar su percepción del mundo, Lía Schwartz afirma que:

Bien es sabido que la creación de Quevedo responde a una visión deformante y descategorizadora del mundo y del hombre. Lo grotesco predomina en sus creaciones y no tiene lugar en ellas la belleza armónica. Los seres humanos que Quevedo describe son naturalezas monstruosas e híbridas, alejadas de toda representación realista. (...) Quevedo deforma sistemáticamente lo que describe para encarecer los vicios y defectos de los seres que critica. (...)” (Lía Schwartz, 1984:98)

La configuración de tipos y *figuras* que encarnan la marginalidad puede adscribir a un discurso contestatario ante las transformaciones sociales y, sobre todo, ante el desorden que ellas promueven aunque, también, la sátira del excluido puede mostrar una actitud ideológica mediatizada por la ficción literaria, por la creación de una voz poética que no siempre representa fielmente el pensamiento del autor, que juega con la ironía como un recurso propio del discurso satírico para expresar exactamente lo contrario de lo que el personaje manifiesta; en ese sentido, Domingo Yndurain considera que “la alteración en las formas significa simplemente que nuestro autor reorganiza la realidad para adecuarla a sus fines, a su conveniencia (...) Los fines del autor son bien claros: producir un efecto de sorpresa admirativa. Quevedo manipula la realidad, las convenciones, los modelos, para hacer literatura libre.” (Domingo Ynduráin, 1991: 65).

Los retratos verbales y la representación de oficios eran vectores de comicidad que lograban no solo la empatía del público sino, además, establecían complicidad con su enunciador; ambos rasgos contribuyeron a la configuración escénica de verdaderos chivos expiatorios funcionales a los objetivos del acusador satírico. En ese sentido, recuperamos una vez más, las palabras de Lía Schwartz (1973:150) quien afirma que en Quevedo “el

juego verbal entretiene ciertamente al lector, pero tiene un motivo más profundo: la insinceridad de las palabras, que confunden la realidad con sus equívocos, refleja la insinceridad del hombre. Quevedo nos aleja de la realidad exterior para sumergirnos en la realidad de la lengua, que es apariencia y engaño y en consecuencia "irrealidad". En entremeses y bailes, el juego idiomático evidencia la transgresión expresiva basada en la re-creación y condensación de las formas lingüísticas y es, también, un medio que expresa la ideología barroca de Quevedo: el mundo es un sitio inseguro y problemático y la lengua refleja esa inseguridad al manifestarse incierta, ambigua y, a veces, hasta ininteligible.

La estética germanesca se instala en el territorio de las piezas breves quevedianas a través de creaciones semánticas y estilísticas que configuran un lenguaje personal, que conforman un sistema verbal que excede las acepciones convencionales para generar renovadas conceptualizaciones, para establecer relaciones con otros referentes; principios constructivos que traen consigo dos consecuencias: por un lado, los tipos y *figuras* perfilan una sociedad dramática carente de contrastes reales y por el otro, su carácter cómico corre paralelo a su condición de subalternos.

En este apartado nos proponemos analizar, desde el artificio idiomático y los dispositivos semióticos, la configuración de las *figuras* masculinas más recurrentes que habitan el inframundo de las obras seleccionadas para esta investigación.

5.4.1. De incautos pretendientes

Los intermedios quevedianos nos muestran un heterogéneo desfile de incautos pretendientes así como una casuística situacional que permiten configurar el tipo de personaje y su función a nivel de la estructura dramática. La dimensión satirizada del universo marginal constituye una estructura permeable por la que se cuele la idiosincrasia de aquellos hombres deseosos de ser correspondidos en sus anhelos de concretar una relación amorosa.

Las convenciones genéricas de la dramaturgia breve condicionan la categoría por lo que ellos, a diferencia del galán de la comedia, terminan siendo esperpentos dispuestos a participar de un juego de roles que los convierte, simultáneamente, en sujetos y objetos de la acción dramática. La estructura de las piezas breves determina el accionar de

sus protagonistas, los incautos pretendientes no teatralizan su condición sino que son objeto de la caricaturización degradante verbalizada por otros personajes, en general femeninos. Esas configuraciones satíricas combinan la presentación dramática de los personajes con algunas descripciones estáticas de carácter más verbal que escénico y vehiculizan la comicidad que los retratados promueven.

En el *Entremés de la destreza*, el hombre forma parte de un colectivo carente de rasgos individuales a quien solo se lo elige como blanco de la sonsaca. Así lo expresa Madre Monda al plantear la relación metafórica hombre/perro cuando instruye a sus discípulas:

MADRE. Y porque hay hombres, hijas,
 que traen perros de ayuda
 -el demonio sea sordo-
 previniendo sus yerros,
 quiero enseñaros treta contra perros
 para que sean los perros inmortales:
 es treta firme el antuvión de reales; (vv.106-112)

La alcahueta advierte a sus educandas sobre la existencia de hombres prevenidos que cuentan con *perros de ayuda* enseñados para socorrer a su amo en caso de aprieto y defenderlo (DRAE) y se empeña en enseñarles las “tretas” necesarias no solo para revertir las conductas masculinas que atentan contra la prosperidad de la empresa sino también para asegurar la perpetuidad del negocio. En el fragmento señalado, el empleo en dilogía de la voz “perro” organiza una fórmula de agudeza en la que los dos significados que propone el único significante se ajustan a la variable contextual; en el primer caso remite a la acepción literal y en el segundo y tercero (“treta contra perros”/ “perros inmortales”) el término pasa al plano satírico reclamando la asociación metafórica facilitada por la prosopopeya de animalización que carga de valoración degradante al concepto de hombre.

En la secuencia final, en la salida a escena de Mari Pitorra, una de las discípulas de Madre Monda, los músicos cantan:

MÚSICOS. Una pelota en su pala⁹³
 lleva y escrito delante:
 “Ha de quedar en pelota

93 *pala*: instrumento rústico (...) con que se recoge el trigo; con la que se mete el pan en el horno (...) instrumento con que se juega a la pelota (Cov.)

quien me dejare que saque”. (vv. 218-221)

Las acepciones del término “pala” contribuyen a la caracterización poco femenina del personaje; el accesorio que lleva Mari Pitorra completa su significado en la correspondencia con la locución “quedar en pelota”. La frase verbal obligativa vuelve inexorable el resultado para quien fuera el blanco certero de su venalidad; el pronombre relativo que encabeza la proposición carece de referente expreso por lo que el carácter impersonal de la construcción sintáctica abre la categoría a todo el género masculino.

En *El Baile de las valentonas y la destreza*, la configuración del incauto desde la versión de Maripizca la Tamaña adopta un tratamiento parecido:

MARIPIZCA. Ángulo agudo es tomar,
no tomar ángulo bestia;
quien viene dando, a mi casa
se viene por línea recta. (vv. 129-132)

El parlamento de la pidona, además de poner en evidencia el conocimiento de Quevedo acerca de planos, posiciones corporales, movimientos y estrategias defensivas propias de la esgrima⁹⁴, presenta un juego de dilogías encadenadas que entreteje y pone en tensión los campos semánticos relativos al arte de la espada y al arte de desplumar incautos. Los binomios, en quiasmo cruzado, “Ángulo agudo/ángulo bestia”; “tomar/no tomar” evidencian el cruce de las dos dimensiones léxicas que, en la proximidad contextual de significantes parecidos, refuerza el efecto cómico y las connotaciones satíricas.

Nuevamente aparece el pronombre relativo que carga de impersonalidad al referente pero que, a la vez, lo generaliza; todo aquel que se acerca a la casa de Maripizca tiene un solo destino: quedar desplumado. La intención de la pidona queda reflejada en el políptoton entre las formas verbales “venir/se viene”, en quiasmo simétrico, que se completa en la dilogía que propone la frase hecha “por línea recta”.

El tratamiento que utiliza Quevedo en los bailes dramáticos para configurar a los mártires de las pidonas privilegia el empleo de términos complementarios a través de

94 “*ángulo agudo*: la posición del brazo y/o de la espada en el plano vertical indicando el ángulo que forman el brazo y/o la espada con la línea vertical correspondiente al brazo armado; *línea recta*: uno de los planos y líneas definidas en el cuerpo humano a efectos de sectorizar las zonas de ataque del contrincante”. (Asociación Española de la Esgrima Antigua, 2009. Disponible en: <http://Steel-cr.com/PDF/Es-09.pdf>)

mecanismos de adición cuya vinculación sintáctico-semántica da cuenta de una intensificación cuantitativa y cualitativa de los recursos retóricos más peculiares de su creación satírica.

En el *Baile de las sacadoras*, los versos introductorios condicionan la clave interpretativa de la obra; por su carácter narrativo, aportan la información necesaria para decodificar la trama argumental: las mujeres deben emplear todas las estrategias imaginables para sacar el dinero a los incautos pretendientes (“a todo cristiano”). Ese mandamiento se desarrolla por medio del juego dilógico entre dos propuestas básicas “sacar a bailar” y “sacar el dinero”; la voz narradora resume, en cuatro versos, toda la filosofía que desarrolla el baile.

En los bailes de esta casa
se advierte a todo cristiano
que han de sacar las mujeres,
que el hombre ha de ser sacado. (vv. 1-5)

La esencia de la obra se refleja en el poliptoton formado por la derivación verbal “sacar” y “ser sacado” que se sustenta, además, en la silepsis “sacar a bailar” y “sacar el dinero”; la construcción de ambos sintagmas se organiza en la frase verbal obligativa (activa y pasiva) que intensifica el significado contextual de las fórmulas.

En los versos siguientes, la voz narradora se ubica en un lugar de autoridad (señalado por el empleo de las formas verbales en modo imperativo) desde donde imparte instrucciones sobre los mecanismos de la sonsaca.

Doblad⁹⁵ por los avarientos,
tocá a nublo⁹⁶ por bellacos,
repicad⁹⁷ por dadivosos,
tañé a fuego⁹⁸ por muchachos. (vv. 13-16)

95 *doblad*: “tocar a muerto”; “doblar, tañer a muerto con las campanas dobles” (Cov.)

96 *Tocar a nublo*: “se avisaba con campanas de las tormentas y también se tocaban supersticiosamente para despejar los nublados y evitar los granizos peligrosos para los campos”. (Ignacio Arellano, 2011: 623)

97 *Repicar*: este término comúnmente significa tañer las campanas con son alegre (Cov.)

98 *Tañer*: tocar algún instrumento; del verbo *tango* aunque tiene significación más amplia en Latín. (Cov.)

La secuencia se organiza en la acumulación de miembros consecutivos correspondientes a distintos campos semánticos: el de las campanas que implica la cosificación de las mujeres y el de las predicaciones adjetivas que configuran la imagen de los damnificados. La estructura de los versos presenta la particularidad de que los miembros, dispuestos en paralelismo sintáctico, se relacionan de manera alternada formando binomios que proponen significados antitéticos (“avarientos”/”dadivosos”) y correspondencia (“bellacos”/”muchachos”). El vínculo semántico entre los modos de hacer sonar la campaña y el tratamiento que la mujer debe aplicar para lograr su objetivo se ajustan a las características del sujeto en cuestión: muerte a los avarientos, advertencia para con los bellacos, júbilo con los dadivosos y despojamiento absoluto para todos.

En esa redondilla, Quevedo potencia el efecto intensificador que configura tanto a los incautos pretendientes como a las estrategias a las que van a ser sometidos a través de un juego de agudeza verbal y de estrategias retóricas predominantemente conceptistas.

Si bien el eje vertebrador de *Las sacadoras* insiste en el tópico de la venalidad femenina y el afán por despojar a todo representante del sexo opuesto de cuanto posea, la singularidad consiste en la variedad de procedimientos satíricos complejos que elige nuestro autor para sostener a lo largo de toda la obra esas temáticas; en los versos siguientes, Quevedo privilegia las asociaciones metafóricas, funcionales a la intencionalidad de la voz narradora y en diálogo con otras configuraciones masculinas mencionadas en versos precedentes, a las que suma alusiones relacionadas con el dinero.

Yo los quiero relojes,
y no muchachos,
que me den cada hora
y aun cada cuarto.

(vv. 55-58)

La metáfora cosificadora *relojes* referida a *muchachos* establece una agudeza de contrariedad debido a la discordancia semántica entre los términos; la decodificación de la fórmula se carga de connotaciones contextuales que intensifican la valoración negativa de la condición masculina.

La elipsis en el sintagma “y no muchachos” recupera el elemento elidido (“quiero”) del verso anterior; la fórmula logra la economía de la expresión coordinada que, al estar encabezada por “y no”, muestra cuál de los términos de la ecuación

metafórica es rechazado y cuál resulta el más apropiado para lograr los objetivos de la sonsaca.

Una fórmula eficaz para denunciar aspectos despreciables de un personaje o tipo literario en el código satírico de Quevedo es, pues, describirlo con un enunciado metafórico en el que el predicado incide sobre el sujeto cosificándolo, reduciéndolo a materia inerte. El lenguaje indirecto comprime en elíptica relación toda una visión del mundo de los hombres como seres desagradables y repugnantes. (Lía Schwartz, 1983: 98)

La cosificación del referente se intensifica sobre la base dilógica del verbo *dar*, en el doble sentido de “dar dinero” y “dar la hora”; los campos semánticos que intervienen en la configuración del “muchacho”, en tanto maquinaria cuya única función es dar, se fortalece, también, en el juego con la voz “cuarto”, en antanaclasis, que no solo pone de relieve el significado correspondiente al tipo de moneda sino remarca el potencial satírico de los procedimientos conceptistas empleados. Los mismos versos (vv. 65-68) cierran la secuencia inicial a cargo de la primera voz narradora.

Quevedo prefiere las relaciones ingeniosas a las equivalencias exactas de significados; mayor grado de elaboración conceptual, juegos estilísticos que se complementan en la yuxtaposición de recursos. La imagen metafórica cobra vida en el lenguaje quevediano, encaja en una estructura superior pensada y calculada, valga la asociación, como un exacto mecanismo de relojería; “metáfora y juego de palabras son las fuentes principales del conceptismo y, de hecho, la metáfora es el recurso más complejo y atractivo del lenguaje poético de Quevedo”, afirma Lía Schwartz (1983: 281).

5.4.2. De “esposos permisivos” y malmaridados

Como hemos analizado en otro momento de este trabajo, en el contexto de la dramaturgia breve, la aversión por el universo femenino suscita el desprecio por el matrimonio. La unión conyugal se expone como una condena que conduce, inexorablemente, al sufrimiento y convierte, indefectiblemente, al esposo en cornudo.

La figura del marido engañado que, con tenaz persistencia recorre la sátira quevediana, persigue el afán de exaltar la amoralidad que se esconde bajo la apariencia de la permisión marital; en ocasiones, la infidelidad femenina ocupa un segundo plano para

remarcar la falta de honorabilidad de un hombre que satisface sus ambiciones personales haciendo que no ve lo evidente; ingenuidad fingida, candidez simulada, distracciones intencionales son algunas de las estrategias que ponen a jugar los malmaridados a efectos de conservar el negocio y, de paso, guardar las apariencias.

La figura prototípica del esposo paciente, “*le cocu volontier*” en palabras de Amadée Mas (1957: 87), se construye *per se* y por la representación que los otros tienen de él. Desde la concepción femenina, el marido manso, en sus múltiples versiones, es un sujeto maleable y desprovisto de toda honorabilidad cuya único destino consisten en ser funcional a los planes trazados por sus infieles esposas. En esos vínculos dominados por la apariencia y la hipocresía no hay burlador ni burlado; ellas hacen porque ellos dejan hacer.

En este panorama, la mujer es evocada como un peligro potencial que aparta al hombre de la buena senda; la libido femenina se manifiesta como perdición del cuerpo masculino que al caer bajo los influjos de la pasión lleva al hombre a la ruina y a la condena eterna. Bajo ese enfoque, Quevedo reelabora el inventario de temas y tópicos inherentes a la unión conyugal a través de un lenguaje conceptista que permite descifrar una valoración abiertamente negativa de la mujer y, en consecuencia, del matrimonio.

La peculiaridad del *Entremés del marido fantasma* sobre el tratamiento del tópico del matrimonio interesado radica en la inclusión del elemento paranormal en tanto recurso satírico cargado de intencionalidad moralizante y de desengaño; el personaje que vuelve del más allá, viene, específicamente, del infierno del matrimonio y trae consigo la misión de advertir sobre los padecimientos que acarrea tener esposa y los daños colaterales que conlleva el casamiento.

Desde los versos iniciales, el diálogo entre el candidato y el casamentero perfila la condición del futuro esposo:

MUÑOZ. Vengo a ponerme a oficio;
vengo, señor Mendoza,
a ponerme a marido en una moza.
MENDOZA. Señor, Muñoz, poniéndolo por obra,
el *mu* le basta y todo el *ñoz* le sobra.
Tiene lindas facciones de casado. (vv. 5-10)

La sola intención de convertirse en marido proyecta la figura del cornudo. Muñoz se pone a *oficio*, es decir, asume el matrimonio como una ocupación que requiere de esfuerzos, como una profesión con estatutos bien definidos. Para Mendoza, Muñoz aplica cómodamente a esa condición; el apellido ratifica las aptitudes para desarrollar, con idoneidad, el papel de esposo engañado. El desglose del antropónimo potencia la fuerza satírica en la primera sílaba; la onomatopeya alusiva al mugido del toro transparenta la simbología del cornudo. Los cuernos forman parte de la fisonomía del hombre casado y Muñoz no se salvará de portarlos.

La fantasmagórica aparición de Lobón quien retorna del más allá para transmitir a su amigo la nefasta experiencia, no hace sino confirmar la animadversión al casamiento.

La autodefinición del malmaridado, “soy hombre marido” (v. 116), revela el sentimiento de autocompasión; el sintagma presenta una agudeza conceptual basada en la correspondencia de los correlatos que expresa la relación entre el estado emocional del personaje y el matrimonio en tanto causa de sus pesares.

Los conflictos que ocasiona el matrimonio y el infierno al que es condenado todo marido culminan en el cinismo del final: el único placer matrimonial consiste en enviudar.

LOBÓN. En siendo un hombre viudo,
 ¡a los más los oiga Dios!,
 tiene el clamor armonía
 y el responso linda voz. (vv. 239-242)

Si el sintagma “hombre marido” (v. 116) simboliza el calvario, “hombre viudo” representa el bálsamo reparador a tanto sufrimiento. La relación antitética se refuerza en el campo semántico inherente al léxico de las exequias; los hipálages “clamor armonía” y “responso linda voz” intensifican el carácter festivo de la viudez deseada. El parlamento de Lobón incluye, además, los motivos propios del “bien fingido dolor” (sentimiento hipócrita y apariencia falaz) reforzados por el aspecto exterior “lleno de luto”.

En la secuencia final, en la que los personajes cantan y bailan, Quevedo sintetiza la resolución del conflicto dramático en una sola palabra “desmujerar” (v. 277), neologismo que por efecto de la manipulación léxica lo convierte en sinónimo de “enviudar”.

El análisis de algunos versos del *Entremés del marido fantasma* refleja la multiplicidad de procedimientos retóricos que utiliza Quevedo para abordar por enésima vez el tópico del matrimonio y sus implicancias. En esta pieza breve, la fuerza satírica opera en función de un rasgo que atraviesa la instancia matrimonial propiamente dicha para situarse en el bienestar que proporciona la viudez sumado a la particularidad del componente onírico que acentúa la irrealidad de la trama. Desde el punto de vista lingüístico, en esta obra predominan los recursos de agudeza conceptual formulados a través de una clara precisión alusiva y de un lenguaje, aparentemente, sencillo que impacta en el horizonte de expectativas del destinatario y lo obligan a reponer aquello que el texto expresa solo de manera reticente.

Un tratamiento particular recibe la configuración del “esposo permisivo” en el *Baile Bodas de pordioseros* donde Quevedo fusiona la sátira contra el matrimonio con la crítica a los hábitos y costumbres de los mendicantes; de ello resulta un intrincado rompecabezas en el que cada una de sus partes constituye una estructura superior ajustadamente pensada. La ceremonia sirve como pretexto hilarante para persistir en la desacralización de la institución matrimonial, en los tópicos de la infidelidad conyugal y en los motivos de la simulación y de la hipocresía; no obstante, los parlamentos de los personajes tejen, de manera subyacente, un entramado de cuestiones que van mucho más allá de la celebración de una boda de pordioseros; aún sometidas a las deformaciones del tratamiento satírico, las acciones de los personajes exponen el *modus vivendi* de un colectivo marginal que el resto de la sociedad, parecería, no registrar.

La voz narradora inicia el baile con la descripción de los cónyuges; en el caso de Merlo, el de la pierna gorda, el retrato alude a su condición de cornudo:

Vino el esposo güero⁹⁹,
muy marido de cholla¹⁰⁰,
muy sombrero a la fiesta
y al banquete muy gorra. (vv. 13-16)

99 *huero*: ‘vacío’ posible alusión obscena a su impotencia y esterilidad; huero es el huevo vacío y corrompido. (Ignacio Arellano, 2011: 638)

100 *Marido de cholla*: ‘cornudo, marido –se entiende en mala parte, sinónimo de cornudo- en cuanto a la cabeza’. (Ignacio Arellano, 2011: 638)

En la descripción de Merlo, los epítetos personificadores “esposo” y “marido” se combinan con modificadores que implican no solo una degradación de la masculinidad sino, además, su condición de cornudo. Las referencias metafóricas, “sombbrero y gorra”, por efecto metonímico, complementan las características del personaje. En este retrato predomina la tendencia a sustituir los adjetivos descriptivos por construcciones nominales que adquieren un valor simbólico derivado y ofrecen una configuración eficaz debido a la transposición del plano figurado a la concretización de la imagen que construyen los sintagmas. La secuencia está dominada por la repetición, en anáfora, del adverbio “muy” que funciona como un elemento integrador del discurso ya que no solo intensifica los rasgos atribuidos al esposo sino que aporta mayor complejidad sintáctica al isocolon plurimembre manteniendo una estructura similar en los vv. 14-15 y una organización en quiasmo en el v. 16.

Hacia el final del baile, el tema de los intercambios entre los tres personajes innominados gira en torno del tópico de la paternidad; en los tiempos que corren, a criterio de los personajes, es factible y nada reprochable engendrar hijos “en otra parte” incluso con los hombres de la Iglesia:

- 1.º. Que se gocen vustedes muchos años
y que les dé Dios hijos, si quisiere,
y si ven que se tarda mucho en darlos,
que, como se usa agora,
los busque en otra parte la señora.
- 2.º. Sea para bien de todos los vecinos,
y si acaso, pudieren,
gócense por ahí con quien quisieren.
- 3.º. De vustedes veamos
hijos de bendición.
- 1.º. Son, si lo apuras,
hijos de bendición, hijos de curas. (vv. 101-112)

La expresión “hijos de bendición, hijos de curas” intensifica el efecto satírico; la frase hecha “hijos de bendición” opera en dos dimensiones; desde la perspectiva religiosa, expresa que con los hijos Dios bendice la unión marital y desde la perspectiva satírica, facilita el chiste respecto de “los hijos de curas”. Las fórmulas soldadas funcionan no solo como vehículo expresivo sino como un instrumento exterior a la escritura que permite identificar idiolectos y estilos inherentes a los personajes, que posibilita la

vinculación con ambientes específicos o con actividades determinadas. La contigüidad y el paralelismo de los sintagmas acentúan el enfrentamiento semántico de las dos realidades; la formulación bimembre, reducida a un solo verso y organizada en asíndeton, potencia el segundo significado. Si, al inicio de la obra, el retrato de Merlo forma parte de la retahíla de descripciones degradantes de hombres y mujeres que habitan el inframundo, de sus conductas y estrategias para la supervivencia en un contexto que los excluye de toda posibilidad de inserción social; en los versos analizados, la naturalización de la paternidad fuera de los límites de la unión conyugal excede la categoría de “marido paciente/paternidad falaz” para enlazarla con las conductas de los hombres de la Iglesia y la descendencia ilegítima del clero¹⁰¹. Quevedo incluye en el ámbito de la marginalidad y en clave satírica un tema preocupante para la moral social-religiosa de la época que veía con espanto el concubinato clerical; en ese sentido, recuperamos la observación de Marcella Trambaioli:

A la luz de lo expuesto, me parece evidente que el tratamiento que Francisco de Quevedo reserva a las figuras y figurillas del tipo que ocupa el último eslabón de la escala social se inserta, como es de esperar, en un discurso ideológico bien determinado: el que se ciñe a su moralismo de corte estoico y que defiende el *estatus quo*. Y esto se echa de ver de manera especial en su aprovechamiento festivo. (Marcella Trambaioli, 2018: 343)

5.4.3. De rufianes y bailes personificados

La teatralización de la convención escénica, entendida como un mecanismo intensificador de la acción dramática, alcanza tanto a los aspectos no verbales como a los verbales de la puesta en escena. Uno de los recursos más evidente de ese mecanismo compositivo, que pone de relieve la teatralización de la convención escénica, consiste en la inclusión de referencias a acontecimientos y protagonistas contemporáneos a la obra.

101 José Sánchez Herrero, 2008. “Amantes, barraganas, compañeras, concubinas clericales”, *Clio & Crimen*. 5: 106-137. Elena Catalán Martínez, 2013. “De curas, frailes y monjas”, *Hispania Sacra*, LXV Extra I, enero-junio 2013, 229-253.

La presencia de la vida cotidiana en el tablado apela al horizonte de expectativas del destinatario para asegurar el impacto cómico; en las piezas breves de Quevedo es frecuente la relación entre los nombres de los personajes, ya sea en la asignación de parlamentos ya sea en el cuerpo de los diálogos, y los modelos estereotipados del universo marginal; el procedimiento crea una compleja dimensión especular basada en la duplicación del referente que opera en distintos planos de la estructura dramática.

En *El entremés de la Ropavejera*, el personaje de Rastrojo funciona como contrapunto de la figura protagónica, organiza la dinámica de los parlamentos a través de los remates o las reflexiones (siempre hilarantes) acerca de las situaciones desarrolladas en escena y a la vez sirve de enlace para introducir, en el baile final de la obra, la polémica sobre los bailes viejos. En ese sentido, María José Martínez (1997:261) considera que “Quevedo lleva a los límites extremos el efecto de la integración especular del baile – antropomorfismo- como componente indispensable de la conclusión del entremés”.

En *La Ropavejera*, la secuencia final incorpora nuevos contenidos satíricos a la trama argumental; el tópico del *tempus fugit* y sus nefastas consecuencias alcanza, también, a los bailes por lo que deben recurrir a los servicios de la calcetera.

La “remendona de cuerpos” acepta la tarea encomendada; lo hará de manera tal “que no se le conozcan las puntadas” (v. 128) y para ello dispondrá de “las bailas guardadas” (v. 129). El baile final comienza con la enumeración de las llamadas danzas de cascabel: *Zarabanda*, *Pironda*, la *Chacona*, *Carruja*, *Vaquería*, *Carretería*, *¡Ay, ay!*, *Rastrojo*, *Escarramán*, y *Santurde*¹⁰² (vv. 130-133); si los versos precedentes dan cuenta del desfile de seres estafalarios que buscan, en el arte de la Ropavejera, disimular con astucia lo que en verdad son, la secuencia conclusiva recupera el artificio en beneficio de los bailes viejos que “estaban ya con polvo y telaraña” (v. 138).

La nómina involucra al *Rastrojo* lo que da pie al personaje homónimo a sentirse “zampado en medio del remiendo” (v.135); la concatenación de la voz “remiendo” constituye un retruécano que no solo posibilita el juego autorreferencial (Rastrojo

102“la denominación refiere al grupo de danzas y bailes populares y prohibidos que gozan de bajo prestigio moral, pero no así social y culturalmente hablando, puesto que son los más bailados en cualquier acontecimiento (...) a la *Chacona* se la considera más apasionada y deshonesta que la *Zarabanda* y, por su parte, el *Escarramán* debe su nombre a un personaje real, ladrón de Sevilla, condenado a galeras a finales del siglo XVII quien una vez liberado volvió a España y con él, el baile” (María José Moreno Muñoz, 2010: 99 y131)

personaje/Rastrojo baile a ser remendado) sino, además, intensifica la idea de reacondicionamiento; los arreglos, las innovaciones no serán lo suficientemente significativas (“remiendos”) como para renovar conductas por lo que se trasluce una perspectiva poco optimista sobre la fortuna de los bailes (alusión metafórica que podría asociarse con el destino de la sociedad) aunque, a pesar de los detractores como Quevedo, los bailes seguía gozando de un amplio reconocimiento popular.

En las palabras de la Ropavejera, “vaya de bailes un aloque horrendo” (v. 136), la controversia que suscitan los bailes populares se trasluce como un tema preocupante que despierta el miedo de los moralistas y acecha las buenas costumbres. María José Muñoz (2010: 94) define la problemática, recuperando la hipótesis de Díez Borque “en una sociedad de cambios (...) necesariamente se plantea una situación de enérgica conflictividad, de enfrentamiento entre supervivencias e innovaciones, que provoca de una y otra parte angustiosa inquietud”.

En el Entremés de *La Ropavejera*, Quevedo asume las disyuntivas ser/parecer, apariencia/realidad, bailes nuevos/bailes viejos desde procedimientos distintos pero complementarios; por un lado, la corporalidad grotesca se agudiza al desdibujar los rasgos comunes e invadir el terreno de lo monstruoso; el cuerpo desarticulado refleja el desorden como parte de la misma naturaleza, revela esas incongruencias como mecanismos instalados en la cotidianeidad social que por su familiaridad facilitan la concretización del receptor y garantizan la comicidad satírica; por otro lado, la incorporación de la teatralización de la convención escénica, por medio de la integración especular del personaje en tanto baile a ser remendado, articula en el espacio dramático el lenguaje de los cuerpos con las prácticas de las costumbres, los aspectos sociales con los artificios lingüísticos concebidos como una unidad indivisible que desplaza cualquier indicio de verosimilitud.

La lengua es un instrumento imperfecto para describir lo real porque el signo lingüístico no parece corresponder a su referente, o el referente es inadecuado para el signo. La consecuencia es la constante exploración del lenguaje indirecto para construir, en el texto literario, una realidad y unos entes de ficción que representen el caos, la antítesis del orden, el “mundo inmundo” que el satírico ve y rechaza. (Lía Schwartz, 1984: 161)

El tema de los bailes viejos y la imperiosa necesidad de revitalizarlos adopta otras derivas en el baile *Corte de los bailes*; la urgencia por plasmar en escena la resistencia a las fuerzas innovadoras que habían irrumpido a comienzos del seiscientos hace que Quevedo exprese, en sus piezas breves, su disconformidad ante la realidad circundante maquillando de hilaridad satírica su artillería conceptista. En *Cortes*, Quevedo enlaza los bailes populares con reconocidos personajes del hampa; da voces a un célebre rufián¹⁰³ y a su daifa para celebrar la convocatoria a inventar “nuevos columpios” (v. 28) que cambien los destinos de las danzas populares al uso; como es de esperar, a la cita concurre una amplia gama de representantes del universo marginal quienes se limitan a desfilan en escena sin incidir en la decisión final: tomar como fuente de inspiración para esas novedades los movimientos provocados por las cosquillas.

La voz narradora anuncia la llegada de los “padres del Regodeo” (v.9); todos son identificados por medio de procedimientos de prosopopeya de personificación organizados en torno a predicaciones caracterizadoras cuya vinculación es a la vez sintáctica y semántica; la acumulación bímembre de epítetos se construye en versos encabalgados de formulación simple.

En el primer caso, el nombre del baile juega en dilogía con la onomatopeya alusiva a la sensación de dolor que fortalece su significado en la forma conjugada del verbo “lastimar” y que se intensifica, en el plano lexical, no solo con el empleo acumulativo del adverbio “tan” que expresa el grado elevado de los rasgos que los adjetivos determinan sino por el alcance antitético que la estructura promueve; la agudeza conceptual de contrariedad está dada por el contraste entre el efecto gozoso que debería brindar el baile y la isotopía generada por las predicaciones de los adjetivos “dolorido” y “mustio”.

El ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! los lastima,
tan dolorido y tan mustio; (vv. 13-14)

103 “No son pocos, y no es poca la variedad de los papeles que el escurridizo hampón, ladrón y proxeneta asume en sus muchas apariciones en las páginas de la literatura barroca: desde el de protagonista al de simple, fugaz y accidental aludido. Alguno de los grandes títulos escarramanescos era ya relativamente conocido: en concreto, *El gallardo Escarramán*, comedia bastante confusa e irregular de Salas Barbadillo. (...) El resto de los escritos escarramanescos que se editan nadan también entre la fama bien ganada del *Entremés de El Rufián viudo llamado Trampagos*, del genial Cervantes, o de la *Carta de Escarramán a la Méndez y la Respuesta de la Méndez a Escarramán*, ambas de Quevedo (...)” (Elena Di Pinto, 2005: 97)

Respecto de Escarramán, Quevedo repite el mecanismo retórico empleado en los versos anteriores: por un lado, el nombre del baile entra en relación dilógica con el personaje emblemático del universo de la delincuencia; en palabras de María José Alonso Veloso (2005: 225) “la figura decadente de Escarramán, así como su constatación de la necesidad de modificar los movimientos de los bailes, tan gastados por el uso, inciden también en esa alusión al tiempo transcurrido desde que el célebre jaque del hampa saltó a las calles y escenarios teatrales de la mano de Francisco Quevedo”, y por el otro, la agudeza de contrariedad se centra en la forma conjugada del verbo “congojar” (el baile en lugar de proporcionar alegría genera un sentimiento de pena y agobio); la fórmula epítética del sintagma nominal “preciado de la de puño”, que alude al campo semántico de las armas, contribuye a la configuración del famoso rufián: “*Escarramán los congoja,/preciado de la de puño;*” (vv. 15-16).

El tercer lugar es ocupado por el Rastro:

al *Rastro*, por presumido
de sabrosos descoyuntos,
ya no le pueden sufrir
las castañetas y el vulgo; (vv. 17-20)

Quevedo elige organizar la presentación de ese baile en un hipérbole, en isocolon plurimembre (vv. 17-20), en el que la anástrofe pone en primer plano al complemento verbal que señala al destinatario de la acción, es decir, al Rastro. La predicación que acompaña al nombre del baile antepone el epíteto; el sintagma “presumido de sabrosos descoyuntos” complejiza, a través de la hipálage, el modo de describir los incordios que proporciona el baile a “castañetas” y “vulgo” (si bien los dos elementos corresponden a categorías disímiles, inanimado/humano, se encuentran coordinados por la conjunción copulativa que los ubica en un plano de igualdad semántica respecto de los efectos negativos que genera el baile).

El desfile de bailes personificados continúa con la *Capona* y el *Tabaco*; respecto del primer baile, solo recibe una predicación asociada a la decadencia (“solitaria” v. 21); en tanto que para el segundo, por efectos del contexto, la asociación del nombre con el hábito de fumar construye la agudeza de proporción de correspondencia para dar

cuenta del estado evanescente en el que se encuentra; situación que amerita, por impulso del instinto (“apetito”), modificar conductas (vv. 21-28).

La voz poética introduce los últimos tres bailes que acuden a la cita:

Ya por la imperial Toledo
parlándolo viene el *Tufo*;
el *Rastro viejo* y *Rastrojo*
amenazan con los bultos.
Gusto y valentía,
dinero y juego,
todo se halla en la plaza
del *Rastro Viejo*.
Dígalo *Rastrojo*,
que de valiente,
a puñadas come
y a coces bebe. (vv. 29-40)

La presentación del *Tufo*, pone de relieve la intención del baile personificado de intervenir en la asamblea. La perífrasis construida por el gerundio y el pronombre enclítico (“parlándolo”) soporta el significado de la predicación. Respecto del *Rastro Viejo* y del *Rastrojo*, el artificio conceptista se plantea desde el juego paronomástico en el que la recreación contextual de los significantes implica asociaciones lúdicas con los significados. El sintagma nominal *Rastro Viejo* propone una doble acepción: por un lado, alude al baile y, por el otro, al lugar donde se concentran los cuestionados hábitos terrenales: “gusto y valentía, /dinero y juego”; los versos se estructuran en dos términos coordinados formando una doble acumulación plurimembre.

Los versos dedicados al *Rastrojo* se inician con la exhortación de la voz narradora; el uso del modo imperativo de “decir” incita al personaje a manifestar su punto de vista dado que su valentía le confiere autoridad para hacerlo; la determinación y el coraje que le posibilitan la subsistencia se expresan en una formulación bimembre de estructuras sintácticas paralelas que intensifican el enfrentamiento semántico de los correlatos: “puñadas/coces” (humano/animal); “comes/bebes” (entrecruzamiento de realidades de valor antitético). En este momento de la obra, la dimensión sintáctica en la construcción de los versos es solidaria con la dimensión semántica en la configuración de los bailes personificados.

El desarrollo argumental mantiene el carácter narrativo, en los versos que siguen Quevedo privilegia el desfile de personajes célebres del mundo del proxenetismo; las descripciones físicas y las metáforas asociativas referidas a los rufianes destacan algún rasgo sobresaliente que los distingue.

En la presentación de Miguel de Silva, el sentido rufianesco se identifica con “flor de todas las altanas/ y el que otras flores marchita” (vv. 51-52), es decir, ‘excelente pícaro que frecuentaba las iglesias’ por alusión al refugio que los delincuentes buscaban en las iglesias; el sintagma juega en relación asociativa con “otras flores marchita” -“marchita las virginidades de las doncellas” (Ignacio Arellano, 2011: 617)-. La derivación del término sugiere la dilogía entre los dos significados del significante que, en ambos casos, remiten al plano metafórico relacionado con el mundo del hampa y con el universo marginal femenino. Las descripciones enunciadas en lenguaje de germanía se intensifican a través del empleo de expresiones que requieren un mayor grado de dilucidación dado que reclaman los significados atribuidos a campos léxicos extraescénicos:

sin que se entrevén avispas
a *Juan Malliz* pone al lado,
que es mohador de la chica. (vv. 54-56)

El terceto propone un intrincado juego conceptista organizado en la prosopopeya de personificación y en acepciones propias del lenguaje de germanía; fórmulas retóricas que conducen a deducir que Miguel de Silva porta, disimuladamente, un arma blanca y que es propenso a las pendencias. (Ignacio Arellano, 2011: 617)

Finalmente, hace su entrada el célebre Escarramán junto a la daifa Méndez; desde el inicio de la presentación, la voz narradora describe al famoso rufián a través de la adjetivación degradante “atufado” y “turbio” organizada en una estructura paralela que se refuerza con la repetición del adverbio “muy”, en posición anafórica:

Por Sevilla, *Escarramán*,
muy atufado y muy turbio,
con la Méndez a las ancas
bailaron nuevos insultos. (vv. 61-64)

La voz narradora cede su lugar para dar paso al diálogo entre Escarramán (personaje) y la Méndez, su favorita:

ESCARRAMÁN. Si tienes honra, Méndez
si me tienes voluntad,
forzosa ocasión es esta
en que lo puedas mostrar. (vv. 65-68)

El planteo del rufián se enuncia en términos de una construcción condicional en la que la honra de la mujer y la disposición hacia su “mecenas” deben quedar demostradas; los versos, encabalgados, se organizan en anástrofe de manera que el complemento adopte mayor relevancia frente a una forma verbal copulativa de escasa densidad conceptual - “forzosa ocasión es esta” (v. 67)-.

La respuesta de la Méndez, también, está formulada en términos de una construcción condicional en la que la cláusula principal se sirve de la frase verbal obligativa para dar cuenta de lo inevitable del castigo al rufián; los azotes fueron y serán tantos que la mujer duda de que, en el cuerpo de Escarramán, haya lugar donde ubicarlos:

MÉNDEZ. Si te han de dar azotes
sobre los que están atrás,
o estarán unos sobre otros
o se habrán de hacer allá.¹⁰⁴ (vv. 69-72)

Desde el parlamento de la Méndez, y teniendo en cuenta el posicionamiento ideológico de Quevedo, cabe preguntarse si el castigo referido se circunscribe solo al rufián o puede ser transferido al cuerpo social que se encuentra azotado por la inmoralidad de las prácticas prostibularias.

El parlamento de la Méndez anticipa la llegada de otros tres convocados: Antón de Utrilla, Ribas y Juan Redondo quienes “En la venta de Viveros¹⁰⁵/ encontraron con sus marcas.” (vv. 93-94). Como se ha dicho, la referencia espacial intensifica la representación del ambiente prostibulario y favorece la construcción del espacio evocado

104 Los parlamentos de ambos personajes recuperan de manera textual versos de otro subgénero breve; en el caso de Escarramán, los vv.65-68 corresponden a los vv. 97-100 de la Jácara I *Carta de Escarramán a la Méndez* [849]; respecto de la Méndez, los vv. 69-72 se vinculan con los vv. 29-32 de la Jácara II *Respuesta de la Méndez a Escarramán* [850].

105 *Viveros*: venta muy famosa (de mala fama) en el camino de Madrid a Alcalá. (I. Arellano, 2011 :619)

en el que tuvieron lugar los acontecimientos relatados por la Méndez; de esta manera Quevedo apela a un sitio ya conocido para facilitar, por asociación, la apropiación de todos los significados que de él se desprenden.

En la secuencia siguiente, la Méndez le otorga la palabra a Marianilla, “como iza más anciana” (v.96); el empleo del estilo directo, produce una ruptura en el discurso que no solo resalta el contenido del mensaje respecto del resto del enunciado sino que lo cubre de una pátina de pretendida verosimilitud debido a que Marianilla sostiene sus dichos con la credibilidad que le confiere la experiencia; no obstante, ese valor se desvanece cuando se revela el anuncio: presentar a Juan Redondo, “zambo” y “zurdo” (vv. 95-100), quien cierra el desfile de personajes rufianescos. La secuencia final clausura el encuentro y resuelve satíricamente el conflicto, el rufián por antonomasia, Escarramán, propone “remudar los bailes” tomando como modelo los “meneos y ademanes” provocados por las cosquillas. Quevedo desarrolla, en intrincadas fórmulas conceptista, múltiples sentidos del término a lo largo de una serie extendida de versos (vv. 131-156).

En relación con la organización discursiva de las secuencias analizadas, María José Alonso Veloso estima que:

En estos pasajes, el narrador no se contenta con contar al lector los hechos o las situaciones a las que asiste; quiere hacerle partícipe de ellos e implicarle directamente en el curso de los acontecimientos. De esta forma, el baile se convierte en imagen vívida y verosímil del aspecto y de los movimientos de sus personajes. El lector tiene el privilegio de “contemplar con sus mismos ojos” un desfile ininterrumpido de rufianes (...) Todos ellos adquieren vida propia, por efecto de la técnica de la *evidentia*, que propicia el detallamiento y la participación con un objetivo realista. (María José Alonso Veloso, 2005: 268)

A nivel de la estructura superficial, la trama argumental de *Corte de bailes* resulta endeble y hasta poco original pero tratándose de nuestro autor es indispensable leer en filigrana para revelar el potencial semántico que subyace en la estructura profunda. Quevedo proyecta los conflictos sociales en el espacio escénico, la percepción de una sociedad en decadencia se plasma en el ocaso de una de sus expresiones culturales más populares: el baile. Frente a la crisis, hay que someterse al orden que impone el poder dominante; frente al cambio, el modelo a seguir está en el pasado; frente a la novedad, la condena por sedición y rebeldía. Esa mirada del contexto hace foco en el caudal

representativo que los bailes nuevos adoptan en el momento histórico en el que se inscriben las obras y se constituye en un llamado de atención acerca de las nuevas costumbres de una sociedad, percibida como corrompida, cuyos referentes y valores despiertan las reacciones más conservadoras de nuestro autor.

El inframundo representado en *Cortes* oficia como una suerte de parábola que supera lo meramente argumental para hacer blanco, también, en la sociedad toda; un tiro por elevación que conlleva la idea de caos social y de decadencia moral; mundo al revés, en tanto creación retórica de representaciones subvertidas, que resulta operativo como sátira del presente; que construye una imagen de inestabilidad, de desorden y desequilibrio en relación con las coordenadas que rigen la contracultura popular pero que a la vez reproduce la estructura jerárquica de poder monopólico en la figura de *Escarramán* en su doble dimensión, ya como rufián ya como baile personificado.

Al inicio de este capítulo planteamos que en las coincidencias temáticas y estilísticas entre las piezas breves de Quevedo operan mecanismos de transducción organizadores de relaciones intra y extratextuales; vínculos que permiten establecer cierto ordenamiento del sistema de obras intermedias pero que, al mismo tiempo, señalan rasgos peculiares en cada una de ellas. El recorrido –parcial y fragmentado– por el *corpus* objeto de nuestro trabajo se detuvo en el análisis de microsecuencias en las que una variada gama de personajes y *figuras* se constituyen en blanco de la sátira; ese criterio ordenador nos proporcionó herramientas para comprender cómo Quevedo configura y representa su manera satírica de interpretar el mundo.

La puesta en diálogo de las obras nos permitió sostener nuestra hipótesis: ni las constantes temáticas, ni la recurrencia de tipos y *figuras*, ni la frecuencia de recursos metateatrales suponen la saturación del modelo sino su reelaboración a través de la complejización del artificio lingüístico y del juego conceptista. Si bien es difícil alcanzar parámetros unívocos, el relevamiento de algunos principios constructivos posibilitó establecer correspondencias y discrepancias en el sistema de obras intermedias que nos propusimos configurar. Respecto de la funcionalidad de las referencias espaciales observamos cómo, en los entremeses, la idiosincrasia del espacio ficcional se filtra en el retrato o las conductas de los personajes para complementarlos o redefinirlos mientras que en los bailes, los topónimos o sus metáforas asociativas sitúan las acciones y operan como

anclaje del universo hampesco. Otro caso se da en la *descriptio* de los tipos y *figuras* donde el desciframiento de los recursos se vuelve más dificultoso porque los procedimientos apelan a distintos niveles de agudeza verbal y a una variedad de elementos no semióticos que las reconfiguran para singularizarlas. En los entremeses, vimos que el objeto de la sátira se centra en la degradación de los rasgos físicos (a partir de los cuales se tejen situaciones hilarantes) asociados a los vicios/tachas que definen la funcionalidad dramática asignada al personaje/*figura*, es decir, predominan los mecanismos de la microsátira; en cambio, en los bailes si bien las invectivas van dirigidas a los oficios y a las acciones que desempeñan los tipos o *figuras*, esas conductas involucran a la sociedad toda, como en *Cortes de los bailes o Boda de pordioseros*. En las *figuras* femeninas entremesiles destacan los mecanismos de deshumanización a través de la animalización o la caricaturización de un rasgo físico (en general, la boca) en tanto que en las *figuras* masculinas, la desrealización se centra en la desarticulación del cuerpo.

En los bailes, generalmente, los retratos -tanto de hombres como de mujeres- no están anclados en la exterioridad de los personajes, sino priman las acciones -movimientos, coreografías, desplazamientos, gestualidad- como base del procedimiento constructivo que se completa con fórmulas retóricas complejizadas ya por su conceptismo ya por la utilización del lenguaje de germanía o de jergas de difícil dilucidación. Como hemos señalado, en las piezas intermedias, tanto hombres como mujeres son pasibles de escarnio; los artificios retóricos no están contaminados con la misma intensidad misógina ni conllevan el mismo grado de violencia consignados en los estereotipos presentes en otros géneros satíricos de nuestro autor; en los bailes y entremeses el entretenimiento y la risa atemperan la condena moralizante.

Lo desprejuiciado de las temáticas argumentales, la manipulación de tópicos y motivos, la libre utilización de los dispositivos semióticos no verbales así como la teatralización de las convenciones escénicas forman parte de las herramientas que utiliza Quevedo para dar cuenta de una concepción dramática cuya intencionalidad comunicativa va mucho más allá de la relación significado/significante, y eso es, precisamente, la esencia distintiva de sus piezas breves.

Capítulo VI

Quevedo y la comicidad escénica en sus piezas breves

*Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y
padrastró de las ajenas, (...), y poeta sobre
todo -hablando con perdón-.*

Francisco de Quevedo, *Memorial que dio en una
academia pidiendo plaza en ella*

6.1. Introducción

Estudiar las piezas breves de Quevedo sola y únicamente desde la funcionalidad de los procedimientos satíricos, obturaría toda posibilidad de analizar otros aspectos de su producción dramática: al Quevedo hábil conocedor de la urdimbre escénica, al Quevedo intérprete-mediador de materiales hartó conocidos que transduce en operaciones deconstructivas y de recomposición para adaptarlos al estilo de sus entremeses y bailes dramáticos. A propósito de estas particularidades, María José Alonso Veloso define a nuestro autor como:

(...) un autor comprometido con el panorama literario de su tiempo —encrucijada de tradiciones cultas y populares, mezcla de modelos y formas clásicas, renacentistas, italianizantes, castellanas—; un creador que aprovecha sólo de forma parcial la huella de sus antecesores y acaba por desdibujarla cuando explora entre los sólidos cimientos de las convenciones poéticas para socavarlas desde su interior, porque su búsqueda se resuelve siempre con la inmersión de sus textos en un espacio lingüístico nuevo, en unas recreaciones genéricas insólitas, en una redescipción peculiar del mundo que le rodea. (María José Alonso Veloso, 2005: 344-345)

Como estamos intentando mostrar aquí, el proyecto dramático quevediano propone un mosaico de cruces e interferencias transtextuales, de correspondencias y divergencias que exceden la copresencia argumental o la recurrencia de artificios lingüísticos; el sistema de obras intermedias se fortalece, además, por los procedimientos pragmáticos que inciden en la recepción, que operan a nivel de los dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena y de la teatralización de las convenciones escénicas.

Desde una perspectiva estilística, el análisis de mecanismos semántico-pragmáticos o pragmáticos-semánticos, según se dé prioridad al uso o al sistema (aunque

en el análisis siempre converjan aspectos provenientes de ambas disciplinas lingüísticas), promoverá la observación de rasgos que suponen permanencia y otros que implican alteración, que dialogan con la tradición o que presentan innovaciones entablando un ejercicio de constante retroalimentación. Las conexiones y rupturas intergenéricas dan cuenta de una concepción dramática propiamente quevediana, de una propuesta autoral que, más allá de las innovaciones de estilo y de los procedimientos retóricos complejizados, privilegia, además, los sistemas semióticos de la puesta en escena.

La puesta en diálogo del *corpus* elegido no tiene como finalidad abstraer aquello que Lía Schwartz (1998:16) denomina “pensamiento de autor” sino orientarnos hacia el análisis de un modo de pensar la dramaturgia breve que desdibuja los límites asignados a cada subgénero en función de priorizar el poder comunicante que esas obras vehiculizan. Las piezas cortas de Quevedo establecen sistemas de significados que debilitan el encasillamiento genérico para reflejar contrastes y conflictos del tejido social, para tratar, entre burlas y veras, las convenciones dominantes en un momento social-político concreto, en una etapa determinada de la experiencia vivencial del autor. Si bien los entremeses y bailes dramáticos plasman la percepción quevediana del contexto circundante no constituyen un documento ideológico ni fiel ni exacto, sino como toda creación ficcional, son construcciones subjetivadas del mundo desde la perspectiva de quien escribe.

En sus entremeses y bailes dramáticos, nuestro autor ofrece abundantes indicios de una voluntad re-creadora al mezclar formas literarias y reinventar recursos de comicidad escénica; parecería que su intención comunicativa no se satisface con el inventario que el sistema lingüístico provee.

En las piezas breves, los modos de percibir el mundo no se circunscriben únicamente a la obsesión ingeniosa del autor por determinadas temáticas argumentales ni por un elenco de tipo y *figuras*; sino explotan, además, las potencialidades significantes de los mecanismos de la representación dramática; “Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las «figuras», en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal.” (Ignacio Arellano, 2016: 295)

En los apartados que siguen, nos proponemos estudiar, en nuestro *corpus* de trabajo, la configuración de un conjunto de tipos y *figuras* a través de dispositivos no verbales de la puesta en escena; metodología que nos permitirá reconocer las líneas de filiación y las zonas de rupturas que se establecen en el sistema dramático breve de Quevedo.

6.2. Configuración de tipos y *figuras* a través de dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena.

Cuando se asume el estudio de la obra quevediana, resulta difícil abstraerse del artificio idiomático y de la agudeza verbal; aspectos que los estudios críticos han privilegiado en detrimento de los sistemas de signos propiamente escénicos. En general, se estudia la configuración de los tipos y *figura* desde una construcción puramente verbal – sobre la base del discurso satírico- sin entrar en el análisis de los dispositivos semióticos no verbales portadores de significados; en palabras de Ignacio Arellano (2016: 275), “apenas hay aproximaciones sistemáticas de los aspectos de la posible puesta en escena”.

La vertiente visual escénica del texto dramático breve constituye un conjunto de potencialidades significantes (más o menos independientes del contenido) que ayudan a construir la atmósfera satírica que domina la obra. Los estudios de Ignacio Arellano (1995,1999, 2916) han iluminado esa metodología de estudio:

Los valores visuales del texto dramático pertenecen, efectivamente al rango de las virtualidades y sugerencias, aunque alcancen un espesor y organización específicos de este tipo de texto, que se distingue así de otros textos literarios no teatrales (...)El estudio sistemático de estos valores visuales de la palabra en el espacio escénico barroco debería ocuparse, al menos, de los siguientes puntos: a) Análisis de las potencialidades visuales de la palabra, aislando todo tipo de sugerencias de esta categoría que se perciban en el texto, y estudiando las relaciones con los otros sistemas de signos: análisis, pues, de la conexión texto/representación (al menos representación imaginada) (...) b) Para tener idea precisa de cómo se organizan estos valores visuales en la palabra del teatro barroco habría que estudiar comparativamente su presencia y funcionamiento en los diversas géneros o especies teatrales no solo sincrónica sino diacrónicamente (...) (Ignacio Arellano, 1999: 201-202)

De acuerdo con los lineamientos propuestos por Arellano podemos colegir que nos encontramos ante un horizonte investigativo complejo, intrincado y de difícil

tratamiento. Nos proponemos, entonces, aproximarnos a algunos aspectos constitutivos del espacio escénico¹⁰⁶ - complementarios de la expresión verbal- y a sus posibles manifestaciones escénicas (Arellano, 1995, 1999) tan de auge en el siglo XVII; a tal fin se tomará un número reducido de las categorías que conforman el esquema de Tadeuz Kowzan¹⁰⁷ para el estudio semiótico del teatro con el objeto de analizar los sistemas de signos de la puesta en escena predominantes en el *corpus* trabajado.

6.2.1. La comunicación no verbal: caracterización fónica

En el conjunto de elementos paraverbales utilizados en la dramaturgia breve, el interés reside, fundamentalmente, en otorgar fuerza perlocutoria a lo no dicho; en provocar en el enunciatario el efecto de lo no enunciado. La entonación de la voz, gritos, llantos, interrupciones, exclamaciones, toses, lamentaciones, maldiciones, gestos, en tanto signos supratextuales, determinan matizaciones del acto de habla portadoras de significados. Asimismo, la caracterización fónica no puede escindirse de la gestualidad en cuanto comicidad paraverbal; la gestualidad propia de las piezas breves incorpora series de actividades miméticas de índole general (dar/tomar; meter/sacar, sentarse/levantarse) que aportan no solo dinamismo y velocidad a la acción dramática sino que terminan por configurar los rasgos constitutivos de personajes y *figuras*; estas acciones, aparentemente tan sencillas, serán dirigidas en provecho de la comicidad satírica. Para María José Hernández Fernández, las relaciones que guardan los recursos no verbales con la palabra, en el ámbito del teatro barroco, pueden clasificarse de acuerdo con tres modalidades:

- 1) la complementan intensificando la espectacularidad de la escena (en las acotaciones de los actores, las entradas y salidas de personajes, los efectos sonoros o los palos del desenlace;
- 2) la realizan hasta el extremo de la materialización de los refranes; o
- 3) la contradicen como ridiculización o sátira al servicio de la comicidad. (María José Hernández Fernández, 2009: 576)

106 Ignacio Arellano (1999:204) habla de “espacio escénico” compuesto por “todo el conjunto de los sistemas de signos de la puesta en escena no verbales, materialmente funcionando en el escenario”.

107 “Kowzan (1969: 52) distingue trece sistemas de signos: unos pertenecientes al actor: palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (apariencia externa del actor); y otras fuera del actor: accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonido”. (Ignacio Arellano, 2016: 277)

Si bien la visualización del espacio escénico está orientado y dirigido por la palabra (constitutiva de la estructuración verbal) que desempeña una función interpretadora de lo visual, la palabra sola no alcanza para vehicular la multiplicidad de sentidos connotativos del material representado. María José Martínez López (1997: 152) sostiene que “el carácter incoativo, exclamativo e interrogativo del entremés exige que sus enunciados se apoyen en ‘un comienzo extraverbal y, con frecuencia, un complemento extraverbal’”¹⁰⁸.

En las piezas entremesiles, predominan las modulaciones fónicas de intensidad: gritos de desesperación (fingida o verdadera, según sea el caso), los tonos sostenidos de las discusiones, de las amenazas y de la efervescencia, la variación alto/bajo -o viceversa- ; todas ellas buscan la comicidad en el efecto acústico.

En el *Entremés del marido fantasma*, Muñoz se duerme (vv. 105.109); el sueño “tan caro a Quevedo para enseñar el envés más grotesco de la realidad” (Francisco Sáez Raposo, 2008: 191) da lugar a la visión del amigo mediante un guiño metateatral que parodia un motivo frecuente en las comedias en las que un personaje siente sueño, se duerme y en sueños se le presenta una visión.

Para Sabor de Cortazar, (1987:161), Quevedo construye una interesante mezcla de sátira y visión, un diálogo onírico dentro de una escena visionaria en la que el recién casado Lobón revela las amarguras matrimoniales y recomienda el casamiento solo para disfrutar de la felicidad de enviudar. El recurso de las visiones paranormales es un tópico de profusa trayectoria usado con una intencionalidad didáctica o ejemplificadora; los que venían del más allá sabían lo que había después de esta vida y su misión era aleccionar al resto de los mortales. La puesta en escena de este tipo de situaciones demandaba la confluencia de distintos dispositivos teatrales no verbales (expresión corporal, apariencia exterior del personaje, efectos sonoros articulados y no articulados) que complementarían los parlamentos en pos de facilitar la comprensión argumental y, en consecuencia, lograr el efecto cómico.

108 Se trata de enunciados *conductales*, cfr. M. C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, 134. A propósito del carácter performativo del entremés, véase E. Rodríguez, “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo, ed., Madrid, Ministerio de cultura, 1988, 47-93.

La aparición de Lobón se complementa en la expresión fónica del personaje señalada en la didascalia; el que viene del más allá, del infierno del matrimonio, asusta a Muñoz con voz tenebrosa fingiendo ser un fantasma:

(Dentro a voces LOBÓN)

MUÑOZ. ¿Quién eres, que me llamas
con voz triste y temblando?
O estás en pena o te estás casando;
a fantasma le sueñas al oído.

LOBÓN. Poco es fantasma: soy hombre marido.
¿A Lobón no conoces?

MUÑOZ. Suegras tienes las voces,
luego ¿ya te casaste?

LOBÓN. Cáseme (¡ay Dios, ay dote,
ay, ay casamentero!)
con una mujer tan ardiente y abrasada,
que en medio del invierno está templada. (vv. 112-123)

El diálogo entre Muñoz y Lobón contempla distintas matizaciones fónicas que potencian los mecanismos de la comicidad; las interrogaciones, la expresión parentética con valor de aparte -que incluye una exclamación-, el sentimiento de asombro y miedo que manifiesta el amigo sorprendido dan cuenta de las modulaciones fónica que debería expresar el personaje.

En *El Entremés de La Ropavejera*, la caracterización fónica del personaje de Ortega, el marión, manifiesta un efecto distorsionador y ridículo cuyo fin último consiste en provocar la risa del destinatario.

(Sale ORTEGA arrebozado)

ORTEGA. Señora, ¿habrá recado?
ROPAVEJERA. Ya conozco la voz sin criadillas.

ORTEGA. ¿Habrá un clavillo negro de Meléndez
y dos dedos de bozo,
con que mi cara rasa
pueda engañar de hombre en una casa?

ROPAVEJERA. Yo mandaré buscallos;
éntrese al vestuario de los gallos. (vv. 67-74)

Al autorretrato de Ortega, definitorio de la falta de virilidad, le precede la conceptualización descalificadora de la Ropavejera; el sintagma “voz sin criadilla” (v. 68)

adopta una función anticipadora que genera un efecto deformante y caricaturesco garante de la comicidad.

El timbre de voz referido por la Ropavejera configura del rasgo afeminado de don Ortega, “el capón Ortega habla sin duda en falsete a juzgar por el comentario de la vieja” (Ignacio Arellano, 2016: 281); la ausencia de masculinidad del personaje, se complementa con la caracterización fónica y se ratifica en el deseo de aparentar lo que no es, “engañar de hombre” (v. 72). La relación ser/parecer, que se establece desde lo verbal, se fortalece en el sistema de signos paraverbales propios la apariencia exterior: Ortega demanda barba y bigotes (“clavillo negro”, v. 69; “dos dedos de bozo”, v. 70) para construir una imagen varonil engañosa y fraudulenta.

Asimismo, las situaciones de fingimiento y los apartes propician cambios de tonalidades que, en general, son introducidos por los mismos personajes. *En el Entremés del Caballero de la Tenaza*, la escena entre Anzuelo y Tenaza en la que luchan por el anillo se construye en actitudes y en variaciones de modulaciones fónicas que intensifican el significado del diálogo. Las indicaciones explícitas dan cuenta de la hipocresía de ambos personajes y refuerzan la contradicción entre el sentido de las palabras y sus intenciones potenciando el efecto hilarante de la situación. Las modulaciones fónicas se complementan con la gestualidad y los movimientos corporales que insisten en la desmesura y en el efecto de mecanización grotesca.

(Prueba a quitársela, y defiéndose)

| | |
|----------|--|
| ANZUELO. | Yo la desclavaré. |
| TEZANA. | Podrá perderse. |
| ANZUELO. | La mano estienda. |
| TENAZA. | Es ruin para estenderse. |
| ANZUELO. | Pues, ¿de qué tiene miedo? |
| TENAZA. | De tenella. |
| ANZUELO. | ¡Qué pegada que está! |
| TENAZA. | Nací con ella. |
| ANZUELO. | <i>(Aparte.)</i> (Este hombre es don Tenaza.) |
| TENAZA. | <i>(Aparte)</i> (Doña Anzuelo es esta hembra.) |
| ANZUELO. | (Mas él picará en mi nombre.) |
| TENAZA. | (Mas yo la iré dando cuerda.) |
| ANZUELO. | (Si no le pesca mi anzuelo, No me llamen buena pesca). |
| TENAZA. | (Si blanca diere Tenaza, atenaceado muera). (vv. 46-57) |

En el monólogo de Vicenta, una de las discípulas de Madre Monda del *Entremés de la destreza*, el empleo del modo imperativo y el uso de vocativos suponen un juego de variaciones fónicas (alto/bajo) que le confieren a la palabra mayor fuerza interpretativa; el sentido de los versos (crítica hacia las conductas de la alcahueta y de los hombres que demandan sus servicios) permite inferir la tonalidad fónica con la que el personaje se expresa:

VICENTA. Oíd, aparadores alto y bajo,
que de alforjas servís a los corrales
donde lleva sus tratos infernales;
vieja, que estás tapada
con tu boca de abrojo
y esgrimes calavera de medio ojo
cuando entre las dos yemas de los dedos
con que te tapas, de pellizco cubres
la turbamulta de años y de otubres; (vv. 137-145)
.....
Y tú, vieja maldita, que lo ordenas,
eres hoja de comes y de cenas. (vv. 156-157)

En el caso de los bailes dramáticos, la dificultad para el análisis de los elementos constitutivos de la caracterización fónica radica en la escasez de acotaciones directas; es por esto que será necesario rastrear las pocas acotaciones implícitas portadoras de modulaciones tonales así como las dilogías cuyos objetivos consisten en intensificar el efecto cómico. En líneas generales, en este tipo de piezas breves, las matizaciones del acto de habla están representadas por exclamaciones e interrogaciones que remarcan las actitudes ridículas de los personajes y que construyen una atmósfera hipertrófica y exagerada propia del discurso satírico dominante.

Si, como señala Ignacio Arellano (2016: 279), en “los entremeses se advierte un recital del gritos y desentonos”, en los bailes dramáticos, el cliché más estereotipado es la exclamación en todas sus variedades expresivas: dolor, queja, lamento, invectiva, insulto...enmarcadas en lo que Bajtín denomina “el lenguaje de la plaza pública”.

La falta de condiciones de enunciación escénicas explícitas¹⁰⁹ que definen la situación comunicativa de los personajes y que determinan las condiciones de enunciación de sus discursos, en los bailes dramáticos, se encuentran suplidas por mecanismos paraverbales cuyas funciones están centradas no solo en modificar el sentido de los mensajes de los parlamentos sino en construir mensajes autónomos que expresen la relación entre los discursos y las posibilidades o imposibilidades de realización.

En los bailes analizados, Quevedo toma a préstamo otros discursos como el religioso o el de la esgrima y expresiones latinas para hacer decir a sus personajes lo que él quiere decir; cada uno de esos discursos posee una fuerza ilocutoria propia, una fuerza que determina cómo el enunciado debe ser pronunciado y cómo debe ser recibido por el receptor, es decir, el acto de habla supone y crea sus propias condiciones de enunciación artificiosamente análogas a un texto jurídico, a un misal o a un manual de esgrima. El remedo de discursos extraliterarios trae consigo, además, el condicionamiento de los signos visuales y auditivos que los complementan.

Las contradicciones entre la palabra enunciada y el contenido del discurso necesitan fortalecerse en el conjunto de elementos paraverbales; la palabra oculta la evidencia del sentido y lo no dicho aflora en la entonación y en la gestualidad; los sobreentendidos y los presupuestos, que se ubican en el plano del significante del discurso y no en el significado de los enunciados, encuentran en los dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena su plena concretización.

En el *Baile de las valentonas y la destreza*, el lenguaje de la esgrima aporta tono, gesto y movimiento. Toda la obra consiste en una exhibición paródica sobre la maestría en el uso de las armas.

Las tres valentonas hacen alardes de sus habilidades en el arte de la esgrima, ergo en el arte de desplumar a los hombres, lanzando amenazas mientras bailan; de la misma manera proceden los dos personajes masculinos, Santurde y el Maestro, y es Maripizca la encargada de dar remate a esta particular lección.

MARIPIZCA Ángulo agudo es tomar,
 no tomar, ángulo bestia;

109 “esa capa textual que llamamos didascalias cuyo papel es el de formular las condiciones de ejercicio de habla”(Anne Ubersfeld, 1989: 177)

quien viene dando, a mi casa
se viene por línea recta.
La universal es dar,
cuarto círculo, cadena,
atajo, todo dinero,
rodeo toda promesa. (vv. 129-136)

.....
El que quisere aprender
la destreza verdadera,
en este poco de cuerpo
vive quien mejor la enseña. (vv. 139-142)

En el baile *Bodas de pordioseros*, el empleo del latinajo no solo constituye una intertextualidad léxica paródica sino resalta el efecto de ruptura respecto del contexto; lo extemporáneo del uso supone un efecto sorpresa que distancia al sintagma de su significado y función originales y que trae consigo un cambio en la modulación fónica.

La expresión latina *quidam pauper*, “un pobre”, por asociación metafórica prolonga una acumulación de apelativos con valor peyorativo que incrementan la concentración conceptual y la intensidad expresiva de la caracterización del personaje.

Romero el estudiante,
con sotanilla corta
y con el *quidam pauper*
los bodegones ronda. (vv. 61-64)

Asimismo, en *Bodas*, Quevedo recurre a la parodia de fórmulas prototípicas del discurso religioso que fijan el tono satírico en torno a la caridad cristiana; el Manquillo de Ronda vocifera, en clave paródica, el pedido de limosna que intenta conmover a los espíritus caritativos. El parlamento del Manquillo, irónico y burlón, imita la súplica de los mendigos.

el Manquillo de Ronda
entró dando chillidos
recogiendo la mosca:
“Denme, nobles cristianos,
por tan alta Señora
(ansí nunca se vean),
su bendita limosna”. (vv. 29-40)

La canción final que todos cantan y bailan recupera la expresión “Dios le ayude, hermano” para dar cuenta del tratamiento degradante que la sociedad dispensa al excluido; la fuerza semántica de la expresión religiosa se intensifica en la dilogía que propone la inserción paródica del sintagma y en la modulación fónica que supone su realización; la estructura comparativa “mendigo-estornudo” exalta la anulación del rasgo humano y caracteriza al pobre como el síntoma de una enfermedad.

Hay lisiados que piden
a cuantos quieren
y muchachas lisiadas
por pedir siempre.
“Dios le ayude, hermano”,
dicen algunos,
como si el mendigo
fuera estornudo. (vv. 135-142)

En el *Baile de las sacadoras* como en *Cortes de los bailes* las alusiones religiosas adoptan un matiz de tipo conceptista que, se infiere, demandan una fuerza fónica enfática a efectos de remarcar la intención específica que le se otorga al recurso. En la primera obra, la referencia a Judas viene acompañada no solo de la representación bíblica del apóstol “*Judas*: era el despensero de los apóstoles y se le pinta con la bolsa del dinero” (Ignacio Arellano, 2011: 624) sino, además, de la carga semántica “hombre traidor”.

Quisiera que fueran Judas
cuantos bailarines hallo,
que aun no me parecen mal
con bolsas los ahorcados. (vv. 33-36)

Por su parte, en *Cortes*, la construcción “cosquilla original” propone la parodia del concepto religioso “pecado original” cargándolo de connotaciones obscenas que lindan con la blasfemia; expresiones que, en ese contexto, suponen matizaciones fónicas:

MÚSICOS. Todo hombre es concebido
en cosquilla original:
quien no la tiene en los lados
las tiene en el espaldar. (vv. 135-138)

Las formas aplebeyadas y la distorsión de los discursos extraliterarios llevan implícitos tonalidades fónicas, gestos y movimientos esenciales para lograr el rebajamiento paródico y alcanzar el efecto cómico en cada contexto en particular; dicho en términos de Ignacio Arellano:

Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las “figuras”, en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gesto, movimiento, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal (Ignacio Arellano, 2016: 295)

6.2.2. Los movimientos coreográficos

Durante el primer tercio del siglo XVII, las letras de las canciones, la música y las coreografías operan de manera rudimentaria a nivel de la superestructura dramática de las piezas breves; no obstante, ellas se encuentran fuertemente ligadas al texto y son determinantes para alcanzar su pleno significado.

Como hemos analizado en otro momento de este trabajo, Quevedo elige para la mayoría de sus entremeses las fórmulas de desenlace con bailes ya sea sugeridos o explícitos que condensan las temáticas desarrolladas en la obra; un final mucho más creativo que los golpes de los palos en cuanto a su estilización kinésica-gestual y mucho más divertido para los espectadores por su musicalidad.

En los bailes dramáticos, las letras de las canciones y los movimientos coreográficos funcionan como intensificadores del tratamiento utilizado en el género entremesil, describen movimientos espasmódicos, lascivos y provocadores y exhiben una imagen excesivamente caricatural e hiperbolizada del ser humano y de sus costumbres fortalecida en un discurso paródico más complejo y encriptado respecto del utilizado por Quevedo en sus entremeses.

El canto, la música y los movimientos coreográficos se expresan a través de las acotaciones que, como se ha señalado, en las piezas breves quevedianas son de escasa frecuencia. Las didascalias explícitas, en general, son estrictamente informativas de detalles materiales de la representación y proporcionan una visualidad denotativa, en tanto que las

didascalias implícitas en los parlamentos son, casi siempre, valorativas y proponen una visualidad connotativa. Asimismo, la falta de indicaciones que instruyan sobre estos recursos paraverbales supone que eran los actores los encargados de reforzar, con sus expresiones corporales, la comicidad que vehiculizan las palabras; la gestualidad y la agitación corporal, denominador común de las obras dramáticas cortas, operan en función de la declamación exagerada y al servicio de la mecanización satírica.

Para el caso particular del entremés, María José Martínez López considera que:

El comportamiento corporal del personaje del entremés, que remite a la desmesura y a la ruptura de la armonía, se puede adscribir a la categoría de *turpitude et deformatis*, fundamentos teóricos de la risa. Lo feo y lo descompuesto serán los rasgos que prevalecerán en la actitud del personaje y que se plasman en la exageración de los gestos miméticos o no miméticos (...) En todos los casos, el efecto buscado es la risa. (María José Martínez López, 1997: 161)

En el *Entremés de La Ropavejera*, la gestualidad y los movimientos organizan gran parte de la estructura dramática; resultan esenciales las expresiones faciales y las posturas corporales de todos los clientes de la “calcetera del mundo” que salen a escena encubiertos; característica que implica actuaciones precisas basadas en gestos y movimientos de ocultamiento y disimulo:

(Sale DOÑA SANCHA, tapada con manto)

(Asómase DON CRISÓSTOMO, calado el sombrero)

(Entra GODÍNEZ, de dueña, con manto de anascote, y vence las tocas por debajo)

(Sale ORTEGA arrebozado)

(Vase ORTEGA. Sale DOÑA ANA tapada con abanico)

El ensamble de esos recursos escénicos crea un final caótico y desordenado, “un aloque horrendo” (v. 136), pero a la vez, al formar parte de una estructura mayor, termina configurando una composición eufónica que cumple ampliamente su cometido: divertir, entretener y hacer reír.

En el *Entremés de la destreza*, las metáforas de esgrima vinculadas con el arte de desplumar incautos se complementan en la gestualidad y desplazamientos kinésicos de

los personajes; el efecto cómico reside, también, en la mueca, en el mohín y en la rapidez de los movimientos, de danza o de combate cuerpo a cuerpo, que exigen los parlamentos.

El alcance satírico del tópico de la sonsaca se extiende a las coreografías que equiparan los desplazamientos escénicos al tránsito de las pidonas que pululan en la Corte, ansiosas de conseguir el dinero de sus pretendientes. La intención degradante tanto del baile como de la esgrima (y por carácter transitivo de sus representantes), se intensifica en el fingimiento y la caricaturización a través de una sucesión atropellada de acciones, de alusiones sucesivas a códigos no-lingüísticos y de una enumeración anárquica de posturas y acciones propias de la esgrima que marcan la dinámica de la obra.

Madre Monda, explica a sus discípulas la técnica para trasquilar a los hombres en metáfora de esgrima y con movimientos precisos:

MADRE. La conclusión, que llaman treta rara,
 se hace desta manera
 -atiendan noramala,
 que las daré, por Cristo, dos hurgones-:
 vase la espada abriendo ángulo agudo,
 se ocupa con el cuerpo deste modo
 y el brazo bien tendido,
 tomar la guarnición para un vestido. (vv. 123-130)

Asimismo, la secuencia de desenlace (correspondiente al *Baile de las estafadoras*) da cuenta del andar irreverente de ese colectivo innominado pero fácilmente reconocible: el de las estafadoras; la descripción de los pasos, con meneos y movimientos provocadores, rozan la herejía al entrar en un juego de correspondencias conceptistas con el episodio de la Pasión de Cristo y su crucifixión.

Va con pasos de pasión
de crucificar amantes¹¹⁰
y con donaires sayones
que los dineros taladren. (vv. 198-201)

110 Los versos 198 y 199 fueron mandados borrar del baile de *Las estafadoras* por el *Índice expurgatorio* de 1707. (Ignacio Arellano, 2011: 433)

parlamentos (el uso del modo imperativo, “salid” en ambos personajes) corre paralela a la intencionalidad de los que capitanean los bandos enfrentados; sugiere, además, la rapidez de los desplazamientos escénicos y precipita la acción dramática.

(Salen todas las mujeres)

TODAS. Señora...
ANZUELO. Salid.
TODAS. Salimos por la obediencia.
TENAZA. Esto se llama emboscada
mas también hay contra treta...
ANZUELO. ¿Qué le parece a vusted?
TENAZA. ... que avenidas de belleza
derribaran por el suelo
la más fuerte faldriquera
a no haber este reparo.
¡Niños!
TODOS. Señor...
TENAZA. Salid fuera.

(Salen otros tantos hombres, que serán los bailarines)

TODOS. Por la obediencia salimos.
ANZUELO. Celada se llama esto.
TODAS. ¿No se sientan vuestas?
TODOS. Si vuestas se sientan. (vv. 67-79)

(Siéntanse)

La secuencia se ralentiza; el vértigo ocasionado por los movimientos escénicos se lentifica; una vez en escena, “Todas” y “Todos” se sientan para escuchar las diatribas de Don Tenaza contra los dispendios que supone mantener a esposa e hijos y las advertencias de Doña Anzuelo sobre peligros del embarazo y los riesgos del alumbramiento.

Los movimientos de la secuencia de desenlace aparecen explícitamente indicados a través de las acotaciones: *(Levántanse y hacen una reverencia)*, *(Hacen lo mismo. Cantando y bailando)*, *(Un voladillo y vuélvese a su lugar)*, *(Salen ellas cantando y bailando)*, *(Salen ellos haciendo lo mismo)*; las volteretas y piruetas del baile final expresan la lucha, cuerpo a cuerpo, entre “los mocitos pelones” (v. 180) y las “mozuelas golosas” (v. 182), entre las que piden y lo que no dan.

En el *Entremés del marido fantasma*, las didascalias determinan los desplazamientos escénicos de los personajes sobre todo en las salidas y entradas cuyo carácter sorpresivo y espectacular potencia el efecto fantástico de la aparición de Lobón que viene del más allá: (*Dentro a voces Lobón*), (*Aparécese a su lado suegro y suegra, y casamentero y una dueña*), (*Desaparécese Lobón y levántase Muñoz*). Dado que la secuencia no mimetiza acciones ni comportamientos inmediatamente identificables en un entorno cotidiano, los movimientos y la gestualidad deben coronar la escena.

El estupor que experimenta Muñoz ante la aparición de su amigo fantasma también debe quedar registrado en la mímica, en los gestos y visajes¹¹¹. La expresión de miedo, reflejada en la actitud corporal del personaje, comprende los movimientos corporales y la deformación cómica del rostro que se implican recíprocamente. La aparición provoca miedo y esa sensación debe ser transmitida al destinatario (lector o espectador) en la asociación de las modulaciones fónicas y de gestualidad corporal:

(*Dentro a voces LOBÓN*)

MUÑOZ. ¿Quién eres, que me llamas
 con voz triste y temblando?
 O estás en pena o te estás casando;
 a fantasma le sueñas al oído.

LOBÓN. Poco es fantasma: soy hombre marido.
 ¿A Lobón no conoces?

MUÑOZ. Suegras tienes las voces,
 luego ¿ya te casaste?

LOBÓN. Cáseme (¡ay Dios, ay dote,
 ay, ay casamentero!)
 con una mujer tan ardiente y abrasada,
 que en medio del invierno está templada. (vv. 112-123)

(*Desaparécese LOBÓN y levántase MUÑOZ*)

MUÑOZ. Tras el sueño y la visión
 se sigue el “¡Ah de mi guarda!”.
 ¿Dónde vas, sombra enemiga?
 ¿Adónde, amigo fantasma?
 A casamiento, a suegro, a suegra, a rabia,
 tenedla, cielos, que me yerna el alma. (vv. 167-172)

111 “Según Covarrubias, “hacer gestos” equivale a mover el rostro descompuestamente” y “hacer visajes” es como “tener diferentes semblantes, de ordinario se hace por algún gran accidente o especie de locura” (María José Martínez López, 1997: 183)

El juego escénico del entremés adultera todo código de cortesía y urbanidad para señalar los comportamientos de esos hombres y mujeres movidos por la ambición y la venalidad en sus más diversas manifestaciones. La mirada autoral pone de relieve la ética (o mejor dicho la falta de ella) que rige la conducta de los personajes como una suerte de advertencia jocosa acerca de la incoherencia del mundo, como un modo de incitar a la reflexión sobre los hábitos que corrompen la moral social de la época. Las temáticas entremesiles se completan en la expresividad de los cuerpos; los movimientos subrayan la intencionalidad dramática, la gestualidad reafirma o contradice aquello que los personajes expresan y los desplazamientos escénicos marcan la dinámica vertiginosa que las obras requieren; factores determinantes de la puesta en escena del entremés que se constituyen en pilares fundamentales de la comicidad paraverbal y sobre los que recae, en gran medida, la acción satírica.

Los rasgos analizados en el género entremesil se ven intensificados en los bailes dramáticos; la gestualidad y los desplazamientos físicos incorporan una serie de actividades miméticas que cobran especial relieve en cada situación escénica dado que no solo reflejan intenciones risibles y hasta lascivas sino además representan, de manera desvirtuada y extravagante, acciones pertenecientes al *modus vivendi* de los estratos más bajos de la sociedad.

En los bailes, por mandato del género, el conflicto se expresa, fundamentalmente, a través de las manifestaciones corporales que configuran el perfil de los personajes y su funcionalidad dramática. La descripción de los movimientos, la disposición del espacio escénico y las indicaciones acerca de los modos en que se ejecutan las coreografías remarcan el carácter espectacular de una actitud o de un comportamiento enunciado en las letras de las canciones.

Quevedo adapta la gestualidad exagerada, los movimientos desacompañados y los ademanes estereotipados a la morfología del baile; todo conforma un estilo de representación grotesca “en el que el actor muestra que está actuando. Todo parece una convención que implica una forma de distanciamiento, tanto más risible cuanto más se afirma como juego”. (María José Martínez López, 1997: 215)

En este tipo dramático, el cuerpo opera al servicio de la comicidad satírica y potencia su expresividad a través de la desmesura y la mecanización grotesca de

movimientos compulsivos e intemperantes para ejecutar, bajo del artificio de la metateatralidad, los bailes referidos en el desarrollo argumental.

La actuación escénica ridículamente exagerada tiene claro el propósito de provocar la risa del receptor; en ese sentido, Susana Hernández Araico (2004: 218) sostiene que “los bailes de Quevedo, como parlamentos o diálogos kinésicos-musicales, están concebidos para un espectáculo coreográfico de conflicto risible manifiesto en canto de exagerada gesticulación sensual, y así constituyen teatro”. Asimismo, como observa Ana María Snell (1994: 174), “Quevedo nunca parece aludir al baile en lo que tiene de gracia, ritmo o forma de movimiento, y los que describe son esencialmente informes, espasmódicos o violentos”.

Como es habitual en los bailes dramáticos, son pocas las indicaciones explícitas sobre el modo en el que las coreografías debían materializarse en escena; en palabras de Francisco Sáez Raposo (2013:189) “este es el motivo principal del escaso conocimientos que tenemos de los mismos, cuyas descripciones quedan reducidas casi siempre a un mero listado de nombres propios acompañado de algunas citas de obras donde aparecen mencionados”; no obstante, las letras de las canciones permiten inferir detalles sobre las maneras en las que los actores y bailarines debían llevar a cabo la representación.

El *Baile de las valentonas y destreza* se construye en torno a la descripción de la técnica con la que se desarrollará el baile; el motivo de la avaricia masculina en pugna con la venalidad femenina se expresa en los desplazamientos kinésicos, desacompañados y violentos, traducidos al campo semántico de la esgrima (recurso que mantiene vigente la enemistad de Quevedo con Luis Pacheco de Narváez).

MÚSICOS. Los codos tiraron coces,
 azogáronse las plantas,
 trastornáronse los cuerpos,
 desgonáronse las arcas,
 los pies se volvieron locos,
 endiabláronse las plantas. (vv. 77-84)

La descripción del baile representa la imagen del cuerpo desarticulado por la violencia de los movimientos y produce un efecto de desnaturalización (son los codos los que ejecutan los golpes no, lo pies); los efectos que genera el baile en quien lo baila llegan

al paroxismo: no sólo hacen perder la razón (“los pies se volvieron locos” metonimia del cuerpo) sino que llegan a pervertir de tal forma que introducen al diablo en la anatomía del ejecutante (“endiabláronse las plantas” repite el proceso metonímico pero, en esta ocasión, recurre a un neologismo por remedo de esquema).

El *Baile de las sacadoras* insiste en la técnica de describir los pasos coreográficos que representan los artilugios femeninos para desplumar a los pretendientes al compás de las castañetas, guitarras y sonajas:

Enterneced el dinero,
bien encaminado brazos;
haced en las faldriqueras
cosquillas a los dos lados.
Dar pasos hacia el dinero
es andar en buenos pasos;
la mejor vuelta cadena;
brinco de oro el mejor salto. (vv. 17-24)

Las “cosquillas” que las mujeres deben hacer a los bolsillos de los hombres para obtener su cometido podrían enlazarse con las “cosquillas” que, en *Cortes de los bailes*, funcionan como fuente de inspiración de las innovaciones que, según Escarramán, deben experimentar los bailes viejos. En ambas obras, aunque en situaciones diferentes, las connotaciones del término inducen a movimientos de excitación que producen contorsiones y una risa involuntaria expresadas, también, en la gesticulación facial y las modulaciones fónicas; es decir, más allá del contexto, el concepto concentra distintos dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena que Quevedo manipula según la ocasión.

En *Cortes*, el rufián por antonomasia enumera, en serie ordenada, los movimientos que componen el baile; los pasos coreográficos se enuncian de manera explícita, son eminentemente teatrales y se caracterizan por expresar un carácter espectacular; posturas y comportamientos –desarticulados y convulsivos– que son aprovechados para provocar la comicidad satírica.

ESCARRAMÁN. Si se han de estudiar meneos,
ademanes, despachurros
nuevos de risa y picantes,
con tembladera de muslos,
yo digo que los tomemos

de las cosquillas por hurto. (vv. 123-130)

En *Bodas de pordioseros*, los gestos, los movimientos corporales y los desplazamientos kinésicos se vuelven centrales en la configuración de los personajes; en el caso de la novia, Marica de la Pindonga, a juzgar por la descripción “(llevaba) gesto como quien prueba/marido por arrobos” (vv. 25-28), la desposada transmite gran *expertise* en temas nupciales; en relación con los invitados, las acotaciones implícitas, respecto de la gestualidad y los movimientos corporales, concretizan la deshumanización de los habitantes del inframundo representado y fortalecen la comicidad satírica:

Columpiado en muletas
y devanado de sogas
Juanazo se venía
profesando de horca; (vv. 41-44)

.....

Devanada de manta
la irlandesa Polonia
con pasos tartamudos
y con lengua coja, (vv. 73-76)

En *Bodas*, Quevedo logra el impacto cómico fusionando juego escénico y artificio lingüístico, los gestos y los desplazamientos kinésicos de lisiados y mendigos le confieren al baile el dinamismo grotesco característico del género.

En los bailes analizados, la conducta humana si bien responde a la perspectiva satírica impuesta por el autor, responde, también, a la problemática de la época respecto del dislocamiento cuerpo-alma.

Ana María Snell (1994:71) considera que la dicotomía cuerpo-alma es asimilable a la dualidad “interioridad-exterioridad”, fórmula que Quevedo despliega, con singular frecuencia, en todos los dominios de su creación literaria y que “al mismo tiempo, y desde otro ángulo, puede equipararse a la oposición ‘realidad-apariencia’, cuyo enfoque constituye, según los teóricos del Barroco, una de las preocupaciones distintivas del período”.

En el juego dialéctico entre lo que los personajes son y lo que aparentan ser propone implicaciones, a nivel de los significados, configurables en asociaciones

connotativas entre palabra y pantomima. Los movimientos extemporáneos e intempestivos trasuntan los sentidos ideológicos de las coreografías, expresan metonímicamente el repudio hacia aquello que representan. Como se ha observado, la atmósfera de hostilidad y de descomposición social llevada festivamente a escena se constituye en el denominador común que enlaza a las piezas breves, aunque en cada obra su tratamiento es sometido a matices diferenciales.

Si la literatura religiosa de la época representaba al cuerpo como el refugio del alma, como el lugar donde residían y desde el cual se ejecutaban las virtudes humanas, la perfección del espíritu demandaba una práctica corporal acorde con esos parámetros. En las piezas breves, en general pero en los bailes en particular, esta concepción aparece absolutamente desconfigurada. La escenificación de conductas y actitudes, a través del leguaje de los cuerpos, trasmite el ideario las impulsa así como determinados esquemas corporales visibilizan el comportamiento de un sector bien definido del entramado social.

Quevedo convierte a los cuerpos de los personajes y a sus movimientos en instrumentos reveladores de prácticas sociales reprobables; el cuerpo, por efectos de la representación, es espejo y reflejo del cuerpo de los otros, de aquellos que conforman el cuerpo social; la codificación kinésica establece las maneras de descifrar el mensaje y dimensionar sus significados aleccionadores. Reparar en las inconductas del cuerpo, criticar la lascivia de sus movimientos, proponer innovaciones que atemperen comportamientos reprochables es, por carácter transitivo, un modo de advertir sobre los desvíos de una sociedad que, para nuestro autor, debe recuperar inexorablemente la ética perdida.

6.2.3. El vestuario: apariencia estética y visualización grotesca

En la dramaturgia breve, la eficacia del vestuario radica en el efecto de inmediatez; en general, la indumentaria materializa rasgos desmesurados o ridículos que definen las características de los personajes y *figuras*, además de colaborar, fuertemente, con la intencionalidad satírica. Para María José Martínez, la función más evidente del vestuario consiste en:

indicar el estatus sociodramático y el papel que desempeña el personaje. De ahí que la indumentaria posea un carácter doblemente convencional y remita, por una parte, a una práctica socio-histórica, por otra a una práctica teatral (...). En los dos casos se trata de

códigos conocidos y asimilables por todos, que responden a lo que globalmente se podría llamar “el vestuario al uso”, tanto en el orden social como en el teatral. El vestuario puede ser considerado, además, como un elemento de ampliación del gesto en la medida en que determina, impone o prohíbe ciertas actitudes. (María José Martínez, 1997: 152).

Con frecuencia, en las piezas cortas, la vestimenta se completa con elementos extravagantes que terminan de configurar el aspecto exterior del personaje y que permiten identificar rápidamente a los tipos o *figuras* que salen a escena; ellos son, ante todo, apariencia corporal, vestido y composición –sobreactuación grotesca- en clara ruptura del decoro poético.

Si bien entremeses y bailes dramáticos ofrecen escasas acotaciones sobre la vestimenta de sus criaturas escénicas (o, cuando las hay, no son detalladas sino que se muestran altamente codificadas), queda asumido que la mención al tipo o a la *figura* lleva implícita una orientación simbólica sobre su indumentaria y que, como señala María José Hernández Fernández (2009: 581), “solía distanciarse de la suntuosidad y anacronismo de los *hatos* de vestuario de las obras dramáticas serias, prolijamente descritas en inventarios de bienes, libros de cuentas de palacio y Relaciones de Sucesos”. Asimismo, un denominador común intergenérico consiste en la transformación del personaje por medio de su indumentaria ya sea para acentuar su carácter extravagante, ya sea para revertir su aspecto exterior por inversión o distanciamiento respecto de las convenciones al uso.

En la mayoría de los entremeses quevedianos, las acotaciones de vestuario se muestran cifradas, se limitan a indicaciones que acompañan la entrada del personaje con recordatorios de la función dramática que representan o focalizan en la descripción de un elemento que complementa su caracterización o en el objeto que sostiene la acción dramática bien porque resulta funcional a la situación representada bien porque condensa, de manera emblemática, lo que el personaje representa: por ejemplo, las espadas que usan Madre Monda y sus discípulas en *El entremés de la destreza*, la sortija del *Entremés del Caballero de la tenaza*, los memoriales que exhibe Doña Oromasia en *El entremés del marido fantasma*, la dentadura de Doña Sancha o las piernas nuevas de don Crisóstomo en *El entremés de la Ropavejera*.

Quevedo hace especial hincapié en los elementos complementarios del vestuario a efectos de remarcar el potencial significativo que esas síntesis visuales

conlleven. En ese sentido, Ignacio Arellano (2016: 288) observa que “ocasionalmente algunos elementos que sirven para concretar el espacio donde se desarrolla la acción pueden tomar funciones cómicas cuando se hallan realmente en escena y no se trata de “decorado verbal”, que también es posible”; en esos casos, la indumentaria grotesca desvirtúa, aún más, el paradigma de las costumbres de la época.

En *El entremés de La Ropavejera*, el juego de la apariencia engañosa se ve reflejado en el ocultamiento de los personajes y propicia una de las claves de comicidad satírica. Todos los personajes salen a escena escondidos tras algún accesorio del vestuario que les proporciona cierta clandestinidad, que disfraza la forma natural para esconder aquello que se quiere corregir o enmendar: Doña Sancha, “*tapada con manto*” para ocultar su boca “con dientes de alquiler” (v. 42); Don Crisóstomo, “*calado el sombrero*” en búsqueda de un “mójili” para teñir su “hábito de oveja” (v. 51); Godínez, “*con manto de anascote*” para esconder “los labios y los dientes desiguales” (v. 60); Ortega “*arrebozado*” para tapar su “cara rasa” (v. 70); Doña Ana, “*tapada con abanico*” para encubrir sus “facciones mordiscadas” (v. 85). Los mantos, las capas y el sombrero que cubren a estas *figuras* acentúan su deshumanización y fortalecen la hipocresía que intenta acortar la distancia entre lo que son y lo que pretenden ser.

Los elementos del vestuario forman en, palabras de Arellano (2016: 288) “constelaciones de valor satírico” que intensifican la incongruencia entre las palabras y la imagen. En ese sentido, recuperamos la hipótesis de Maria Grazia Profeti (2012: 36): “El juego escénico basado en la entrada y las salidas del personaje que se esconde o se revela; el juego del posible reconocimiento que reside en la alternancia tapado/descubierto es homólogo al del traje/cuerpo en la moda y a la oposición fundamentalmente mentira/verdad de la escritura moralista.”

Respecto de la indumentaria de *La Ropavejera*, no aparece en el texto ninguna indicación específica, lo que permite inferir que la *figura* de la “calcetera del mundo” (v. 8) tendera de ropas y vestidos viejos ya viene configurada por una función dramática tan codificada que prescinde de información complementaria porque es fácilmente reconocible en la sociedad extraescénica.

En el *Entremés del marido fantasma*, el vestuario ocupará un lugar privilegiado en la construcción de los personajes; los accesorios extra-verbales, al igual que la

entonación y la gestualidad características del género serán, también, portadores de significados. El vestuario propone un quiebre del decoro poético; la inadecuación del atuendo potencia la hilaridad satírica; si una de las constantes de la dramaturgia breve consiste en la configuración del aspecto exterior del personaje en función de la acción dramática que se desarrolla en escena, ella puede constatarse, rápidamente, por medio de la indumentaria.

En el caso de Muñoz, el casadero, al salir a escena vestido “*de novio galán*” acentúa el efecto cómico. Mendoza, su interlocutor, lo describe “con *guarnecido frontispicio*” (v. 4); la caracterización corresponde a una metáfora satírica- *guarnecido: guarnecer*: “colgar, vestir, adornar”. (DRAE) y *frontispicio*: “frente o cara” (DRAE) que, en ese contexto, puede aludir al sombrero con el que probablemente se presenta Muñoz (“*vestido de novio galán*”) y sobre todo a los cuernos; adornos indispensables de la frente de todo novio quevediano.

En el sueño de Muñoz aparece Lobón, el desposado que vuelve del más allá para contar su experiencia matrimonial. La información que proporciona la didascalía, contrasta con el estado de ánimo del personaje quien, presuntuoso del éxito obtenido, hace recapacitar a Muñoz, el soltero indeciso; le aconseja que siga adelante con la boda para poder experimentar el único goce que proporciona el matrimonio: el placer de enviudar.

(*Aparécese lleno de luto*)

LOBÓN. Aguarda, amigo Muñoz,
que verás en negro descanso
a tu querido Lobón,
el dulcísimo capuz,
el bendito sombrero,
la bienvenida bayeta,
el bien fingido dolor. (vv. 232-238)

En Lobón, la vestimenta fortalece el engaño; si bien el aspecto exterior expresa el dolor esperable por la muerte de su esposa, los elementos constitutivos del atuendo, en tanto representación de la viudez, se tiñen de hipocresía y apariencia falaz; indumentaria como signo visual del fingimiento ridículo tanto en las convenciones dramáticas como en las extra-escénicas; el vestuario resulta funcional a un segundo nivel

de actuación que acentúa la artificiosidad dramática y que pone en imagen el sentimiento del personaje, es decir, “el bien fingido dolor” (v. 238) ; contradicciones cuyo fin último consiste en potenciar la comicidad satírica.

Los consejos de Lobón sirven también a Doña Oromasia quien tiene “hambre canina de marido” (v. 179); en la construcción comparativa “más tocas que capuces” (v. 256) queda clara la convicción de la aspirante a esposa: las mujeres entierran antes a sus maridos. El mensaje se deduce de la indumentaria característica de viudas y viudos.

OROMASIA. Pues tomémosle los dos,
 que más tocas que capuces
 salen a tomar el sol. (vv. 254-256)

Asimismo, el enviudar tampoco distingue sexos, por lo tanto deben estar preparados para complementar el estado emocional con la ropa apropiada para la ocasión; si el *capuz* consolidaría la apariencia exterior de Muñoz, Oromasia, también, luciría las tocas como disfraz de viudez sufrida; el contrapunto está puesto en el vestuario: “capuz/tocas” dan forma a la estética hipócrita de ambos personajes.

OROMASIA. Tercianas hay para todos.
MUÑOZ. Para todos hay entierros;
 capuz tengo prevenido.
OROMASIA. Guardadas las tocas tengo
 y heredera pienso ser.
MUÑOZ. Sin duda seré heredero. (vv. 267-272)

En el *Entremés de la destreza*, la didascalia inicial informa que las pidonas salen a escenas con un manto; la disposición del accesorio anticipa las características de cada una de ellas: Chillona, la más aguerrida, lleva el manto debajo del brazo como si fuera una capa mientras que Pitorra, más cohibida, se cubre parte del rostro:

(Sale MARI PITORRA y LA CHILLONA, emplazándose en el tablado. Echa el manto por debajo el brazo como capa, y la Pitorra hace con él un rebozo a zurdas)

PITORRA. Arrojamiento tienes de muchacho.
CHILLONA. Yo soy hombre y mujer y marimacho.
PITORRA. ¿Inclinada a las armas?
CHILLONA. Tanto cuanto.

¿No has oído nombrar a la Chillona? (vv. 1-4)

En la Chillona, aspecto exterior y palabra corroboran la idea de travestismo como una expresión más de fingimiento y argucia funcionales a la desnaturalización de los rasgos femeninos. El personaje se instala en la tensión entre el ser y parecer, en una dualidad que aprovecha para embestir faltriqueras masculinas.

La configuración de Madre Monda responde al estereotipo de la dueña; en este modelo de alcahueta prevalece el uso de las armas debido a la temática argumental que desarrolla las estrategias de la sonsaca en coreografía de esgrima.

(Sale la madre MONDA con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir; y con ella ANA DE COCA y VICENTA)

MADRE. Toma esa espada; quiero verte al aire
y el juego que jugáis. Partí. (vv. 55-56)

Todas las técnicas para desplumar a los hombres se explican por medio de poses y movimientos propios de la esgrima -“atajar” (v. 86), “estocada” (v. 98), “treta” (v. 110), “toque” (v. 120), “conclusión” (v. 123) son solo algunos ejemplos- por lo que se infiere que las espadas constituyen en elemento fundamental para la representación escénica de esos movimiento aunque no hay acotaciones explícitas que así lo indiquen.

Por otro lado, Vicenta, la discípula un tanto díscola, alude al modo en que la Madre Monda lleva el manto como una muestra más de artificio y disimulo.

VICENTA. Vieja, que estás tapada
con tu boca de abrojo
y esgrimes calavera de medio ojo
cuando entre las dos yemas de los dedos
con que te tapas, de pellizco cubres
la turbamulta de años y de otubres; (vv. 140-144)

En la escena de desenlace, La Chillona sale bailando de torneo, los músicos describen su aspecto exterior:

(Sale bailando de torneo la CHILLONA. Cantan los MÚSICOS)

MÚSICOS: Allá va con un sombrero,
que lleva por lo de Flandes
más plumas que la Providencia,

más corchetes que la cárcel. (vv. 194-197)

Ana María Snell (1994:171-9) considera que en el retrato de la Chillonera “se sugiere vagamente la idea de guerra por medio del accesorio; el sombrero, que por ser de Flandes, evoca las famosas rapiñas que tuvieron lugar allí y, con sus plumas y corchetes reales y metafóricos, implica a los escribanos y alguaciles en el mismo tipo de actividad representada”.

Como hemos observado, ciertos elementos, como las espadas en el *Entremés de la destreza*, están absolutamente involucrados en la representación escénica; lo mismo ocurre con el anillo en *El Caballero de la Tenaza* cuya temática argumental propone un combate erizado de réplicas ingeniosas y de ataques picantes en torno al “pedir y no dar”.

La didascalia inicial que presenta a Doña Anzuelo “tapada” y “forcejeando” con Don Tenaza revela inmediatamente los rasgos del personaje; por un lado, el aspecto exterior da cuenta del recurso de ocultamiento (ya desarrollado en el análisis de otros entremeses) y por el otro, la intención de quedarse con lo ajeno.

La estrategia femenina de fingimiento no da resultado; Don Tenaza exige a Doña Anzuelo que se descubra el rostro; necesita ver a su contrincante cara a cara:

TENAZA. Si es que he de darte,
yo no soy bueno de ninguna parte;
mas quita la antipara de delante,
no seas pedigüeña vergonzante,
y por otro lenguaje,
córrele al frontispicio el cortinaje;
y si no me declara este vocablo,
digo que deschaves el retablo,
desterrado tu mano mantequilla
esa nube de lustre de Sevilla,
que quiero ver cómo te va de cara
sin nube, cortinaje ni antipara. (vv. 22-33)

(Descúbrese.)

El anillo, “valiente diamantón” (v. 39) cuya “luz la vista ofende” (v. 40), materializa el objeto de la disputa a tal punto que se constituye en botín de guerra y promueve una secuencia desopilante cargada de modulaciones fónica, gestos y movimientos que representan la lucha de ellas por obtenerlo y la de Tenaza por

conservarlo. La hipocresía retórica sumada a los dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena crean una escena hilarante de puro corte satírico.

En los bailes dramáticos, por convención genérica, la falta de didascalias genera la ausencia de condiciones de enunciación escénica. El mensaje no se apoya en las condiciones de ejercicio del habla que manifiestan las acotaciones sino en el discurso mismo; un discurso críptico y complejizado que, *ex profeso*, desvirtúa el sentido de los mensajes, que construye sentidos autónomos, que expresa la relación entre los discursos y las posibilidades o imposibilidades de concretización y que busca los mecanismos más enrevesados para lograr la comicidad satírica. En general, las indicaciones se orientan hacia determinados elementos del atrezzo que, dada la temática que suelen desarrollar estas piezas breves, aparecen fundamentalmente vinculados al mundo de la marginalidad y la delincuencia ya sea porque resulta funcional de cara a la acción, ya sea porque sintetiza de manera emblemática lo que el personaje representa.

En el contexto de enunciación de los bailes dramáticos analizados, el rastreo de indicaciones de vestuario y de elementos complementarios de la indumentaria ofrece resultados heterogéneos; la falta de un tratamiento equivalente permite inferir que, una vez más, Quevedo no se ciñe a procedimientos análogos ni mecanismos tautológicos.

El Baile de las sacadoras carece de referencias al tipo de vestuario que portan los personajes y de alusiones a objetos escénicos específicos; tal vez porque la temática argumental, la disputa entre “pedir/dar”, está centrada en las acciones que llevan a cabo las pidonas para “sacar” y en la resistencia masculina para “no dar”; una temática tan codificada que prescinde de explicitar esos dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena.

En el caso del *Baile de las valentonas y destreza*, la información sobre el vestuario que exhiben los personajes es mucho más detallada. Los primeros versos describen el aspecto exterior de La Corruja y la Carrasca, “hembros de la vida airada” (v. 4): delantales y chapines altos, sombreros con broches, postizos en el pelo y maquillaje para dar color al rostro; en el caso de Santurde el de Ocaña, la caracterización se articula en dos momentos; en el primero, se centra en el retrato facial: grandes bigotes y abundante barba “Zaino viene de bigotes/ y atraidorado de barbas” (vv. 59-60); y en el segundo, se focaliza

en los elementos del vestuario y en cómo los luce; detalles que dan cuenta de la traza del rufián.

Capotico de ante mulas,
sombbrero de la carda,
colete de “por él vivo”,
más probado que la Pava.
Entró de capa caída,
como los valientes andas,
azumbrada la cabeza
y bebida la palabra (vv. 65-72)

La descripción del vestuario, en *Cortes de los bailes*, sugiere una relación de proporción y correspondencia entre los personajes que llegan a la convocatoria para “cambiar el rumbo” de los bailes viejos y el universo marginal que representan.

Si bien a la mayoría de los hampones y rufianes se los describe más por sus acciones y hábitos que por su vestimenta, Juan Malliz recibe un tratamiento particular por medio de un lenguaje de germanía que requiere un mayor grado de dilucidación dado que reclama los significados atribuidos al campo léxico de la marginalidad y la delincuencia: “*morciélagos de palo*: el broquel o escudo, que se solía llevar colgado a la cintura, y que le protege de los ataques de sopetón o repentinos si lo atisban los enemigos y le dirigen cuchilladas” (Ignacio Arellano, 2011: 617)

a *Juan Malliz* pone al lado,
que es mohador de la chica.
El morciélagos de palo
lleva colgado en la cinta,
para que los sopetones
se detengan, si le atisban. (vv. 49-60)

En *Boda de pordioseros*, contrayentes e invitados son caracterizados detalladamente ya por sus proceder, ya por sus cualidades, ya por su aspecto exterior casi siempre representados en rasgos asociados con la pobreza extrema, con la afición a todo tipo de vicios y a conductas reprobables.

Vino el esposo güero,
muy marido de cholla,
muy sombrero a la fiesta

y al banquete muy gorra. (vv. 13-16)

En la descripción del marido, los epítetos personificadores (“esposo güero/ marido de cholla”) se combinan con otros sistemas semióticos que implican una degradación de las cualidades masculinas dado que aluden a la condición de cornudo; “sombbrero y gorra” son elementos frecuentes en la caracterización de los maridos engañados.

Respecto de los invitados que van llegando a la fiesta, el desfile comienza con los personajes masculinos: Juanazo “columpiando entre muletas” (v. 41) y Pallares “con casquete” (v. 47). En el primer caso, las muletas materializan la discapacidad física del personaje y sugieren movimientos asistidos y dificultades motrices que fortalecen la descripción caricaturesca del mendicante; en el segundo caso, en el retrato de Pallares los rasgos predominantes aluden a afecciones físicas, el uso del casquete da cuenta del estado de salud del personaje “*casquete*: un empegado de pez y otros ingredientes que ponen en la cabeza de los tiñosos cubriéndosela toda, el cual le arrancan después para sacarle los cañones del pelo, con lo cual curan. (Aut.)”.

El desfile de hombres indigentes concluye con la presencia de Romero, el estudiante. La descripción, alude al aspecto exterior del personaje (“sotanilla corta”, v. 62) sin reparar en sus características físicas. En “sotanilla corta” se concentra la idea de pobreza que se refuerza en la expresión latina *quidam pauper* y en sus recorridos tabernarios (vv. 61-64).

El desfile de las pordioseras comienza con la irlandesa Polonia quien envuelta en la manta (nuevamente aparece el recurso del ocultamiento) trata de encubrir los efectos de la embriaguez:

la irlandesa Polonia
con pasos tartamudos
y con lengua coja,
resollando mosquitos
y chorreando monas,
hablaba de lo caro
con acentos de Coca. (vv. 73-80)

La última en llegar a la boda es Ángela la Pilonga; la descripción hace foco en las características físicas y en la apariencia del personaje. La expresión “tapada de medio ojo/en forma de acechona”” (vv. 81-82) refuerza la imagen amenazante (*acechona*: neologismo por sufijación de la forma verbal) de la mendiga quien, tras la apariencia de dama con más honor del que realmente tiene, pide “una vergonzante”¹¹² para pagar la indemnización que otorgue la libertad al marido preso y la absolución del delito cometido. El rasgo marcado es la ceguera fingida que adquiere mayor fuerza escénica a partir del uso del bordón.

En figura de ciega,
Ángela la Pilona,
tentando como diablo,
con un bordón asoma:
“Manden rezar, señores,
de la Virgen de Atocha;
del Ángel de la Guarda
(la plegaria sea sorda)”. (vv. 89-96)

La configuración del aspecto exterior de los personajes estereotipados de los bailes pone de relieve un tratamiento particular tanto del vestuario como de los objetos representativos del inframundo en el que se sitúa al material argumental; la operatividad dramática de esos elementos constitutivos de la puesta en escena intensifican la simbología de los personajes e intervienen al servicio de la materialización satírica de la idiosincrasia de la marginalidad.

El recorrido por las obras seleccionadas da cuenta de la importancia de la función dramática del vestuario no solo porque sirve para identificar los tipos y figuras que escenifican la lógica argumental sino por la presencia de elementos altamente codificados que al transgredir las convenciones estéticas aportan contenidos ideológicos y contribuyen a la comicidad satírica. Tanto en entremeses como bailes dramáticos, los recursos utilizados se basan en la exageración y en el empleo de objetos que caricaturizan a los personajes quitándoles todo rasgo de verosimilitud; la selección de un dispositivo o de una prenda determinada constituye una suerte de epifanía reveladora de la esencia del tipo o la figura a las que se deben asociar, además, otras dimensiones de la apariencia corporal y de la

112 *Vergonzante*: regularmente se aplica a la persona de obligaciones que pide secretamente limosna (Aut.)

gestualidad. La conexión entre la apariencia externa del personaje y los diálogos profundiza el mensaje ideológico que las obras transmiten.

En las piezas entremesiles estudiadas es frecuente que el vestuario defina las contradicciones entre la palabra y la acción, entre las ambigüedades y las tensiones provocadas por el ocultamiento o el fingimiento que encarnan los personajes; la indumentaria construye mecanismos que evidencian el contraste, la oposición o la diferencia entre el ser y el parecer; instala procedimientos descriptivos para patentizar la hipocresía de la apariencia, para procurar una aproximación más ajustada a las intencionalidades que los parlamentos esbozan (pensemos en *El marido fantasma*) o bien para concretizar aquello que los diálogos expresan (por ejemplo, en *La Ropavejera*).

Un rasgo marcado en los bailes literarios analizados, da cuenta de que el vestuario excede la función meramente espectacular, si bien no se desliga de su funcionalidad dramática, su operatividad tiende a materializar conductas de tipo social como por ejemplo, los mecanismos de la mendicidad en *Boda de pordioseros* o la controversia acerca de la licitud de los bailes nuevos en *Cortes de los bailes*; esa configuración del aspecto exterior de los personajes, aunque camuflada en hilaridad, visibiliza zonas conflictivas del entramado social que, desde la ideología quevediana, colaboran a la decadencia moral de la época; dicho de otro modo, en la indumentaria y los objetos escénicos de los bailes analizados aflora un capital simbólico-cultural que Quevedo manipula a efectos de explotar la finalidad pragmática de esas piezas breves.

Es importante destacar que la exterioridad del personaje o de la *figura* estereotipada del baile es absolutamente solidaria con los rasgos determinantes del género caracterizados por su intensidad dramática lo que explicaría que, en esas obras, el vestuario revela, con mayor solidez, el componente ideológico y que opera como un dispositivo semiótico no verbal sumamente efectivo y eficaz para vehicular la vehemencia del mensaje que se pretende transmitir desde el tablado.

6.3. Teatralización de la convención escénica

La teatralización de la convención escénica supone diversas maneras de enfatizar el hecho teatral, de remarcar aspectos de la representación que dan cuenta de que “estamos en el teatro” presenciando una ficcionalización de un tema determinado.

Desde una perspectiva de análisis más enfocada en la funcionalidad del recurso en las obras intermedias, Francisco Sáez Raposo (2011) postula que debido a un sustrato netamente carnavalesco, estas piezas gozaron de cierta permisividad que posibilitó la inclusión de una serie de licencias (temáticas, léxicas, gestuales, etc.) que las protegía de la censura que teólogos y moralistas ejercían sobre el espectáculo teatral:

Si reflexionar en el desarrollo de una pieza sobre los propios mecanismos de funcionamiento de la misma (o de cualquier obra, en general), si dejar al descubierto el armazón en el que se construye la representación supone una heterodoxia y una subversión con respecto a la naturaleza del espectáculo, no parece que haya marco más apropiado para dar cabida a dichas rupturas con la norma que el entremésil (Francisco Sáez Raposo, 2011: 35)

Quevedo, en sus entremeses y bailes literarios, demuestra su conciencia de autor dramático al implementar ese juego escénico que tiende puentes entre el tablado y el público a través de las formas más diversas, tan al uso en su época.¹¹³ Sus piezas breves desarrollan, predominantemente, dos tendencias de la técnica de teatralización: los “guiños” al espectador –en sus más variadas formas- y la del metateatro; ambas modalidades, orientadas hacia la comicidad satírica, instalan la complicidad y fortalecen el vínculo personajes-auditorio.

El teatro breve quevediano participa bajo diferentes aspectos de la teatralización de la convención escénica; la organización textual de estos recursos fija los límites de la representación de la obra y los define como medios para captar la atención de un espectador que sabe que está viendo teatro porque la misma obra se encarga de señalarlo.

En su insoslayable *Radiografía del entremés*, María José Martínez López postula que:

La teatralización –entendida como un modo de enfatizar intencionalmente lo teatral– atañe tanto a los aspectos verbales como paraverbales. (...) Entre los recursos dramáticos que evidencian la convención escénica y su carácter artificial se consideran

113 “la predisposición al empleo de la técnica del teatro dentro del teatro en determinadas épocas históricas (el siglo XVII, por ejemplo, o el XX) no es sino un reflejo de la actitud cínica con la que la sociedad afronta el tiempo que le ha tocado vivir. Ese escepticismo o descreimiento hacia la realidad circundante tiene un reflejo en el ámbito teatral a partir de la inclusión de una acción dramática dentro de otra que se termina convirtiendo en un símbolo de la vida real.” (Francisco Sáez Raposo, 2011: 31)

los monólogos, las interpelaciones al público y los apartes de los personajes, las autorreferencias genéricas y las formas más complejas de la teatralización de la convención escénica: el teatro dentro del teatro. Si bien estos recursos no son exclusivos del entremés, los estudiosos concuerdan en señalar que la presencia constante de los dos últimos recursos citados podría llegar a construir una de las características principales del teatro breve. (1997: 246)

De acuerdo con la clasificación de recursos dramáticos de la teatralización de la convención escénica propuesta por Martínez López, se analizarán algunos ejemplos de las formas más frecuentes en el *corpus* objeto de esta investigación:

6.3.1. Formas del intercambio: monólogo y aparte

El género entremesil no se caracteriza por la inclusión de monólogos como forma de intercambio, tal vez porque su inserción podría ralentizar el dinamismo dramático que esas piezas exigen. No obstante, en el *Entremés de la destreza*, Madre Monda enseña a sus discípulas, en 43 versos (vv. 76-119), las estrategias de la sonsaca en lenguaje de esgrima; Vicenta, una de las aprendices de pidona, replica exponiendo, también en 43 versos (vv. 131-174), las características físicas de Madre Monda, las artimañas de su oficio de alcahueta y la relación de poder que ejerce sobre sus pupilas. En ambos casos, los monólogos adquieren un carácter expositivo cuyo objetivo es dar a conocer a los personajes, sus vínculos y adelantar características de la situación escénica; datos que el espectador irá corroborando a lo largo de la obra.

En cambio, el recurso del aparte, mucho más frecuentado por Quevedo en las obras breves, es funcional a la esencia entremesil porque propicia el efecto cómico al revelar las verdaderas intenciones y sentimientos que los personajes ocultan o disfrazan. Dado que la temática de estas piezas gira en torno al engaño y el fingimiento, el aparte descubre la hipocresía y expone la tergiversación entre el ser y el parecer, entre el disimulo y la veracidad que manifiesta el personaje. En *El Entremés del Caballero de la Tenaza*, la escena en la que los protagonistas forcejean por el anillo logra una mayor eficacia cómica gracias a los apartes que expresan las aspiraciones de cada uno:

(Prueba a quitársela, y defiéndese)

ANZUELO. Yo la desclavaré.

TEZANA. Podrá perderse.
 ANZUELO. La mano estienda.
 TENAZA. Es ruin para estenderse.
 ANZUELO. Pues, ¿de qué tiene miedo?
 TENAZA. De tenella.
 ANZUELO. ¡Qué pegada que está!
 TENAZA. Nací con ella.
 ANZUELO. (*Aparte.*) (Este hombre es don Tenaza.)
 TENAZA. (*Aparte*) (Doña Anzuelo es esta hembra.)
 ANZUELO. (Mas él picará en mi nombre.)
 TENAZA. (Mas yo la iré dando cuerda.)
 ANZUELO. (Si no le pesca mi anzuelo,
 No me llamen buena pesca).
 TENAZA. (Si blanca diere Tenaza,
 atenceado muera). (vv. 46-57)

Al apartarse del juego dramático, aunque sin desvincularse de la situación escénica, los personajes que interrumpen el intercambio convencional proponen un sistema de comunicación doble cuyo efecto distanciador garantiza la comicidad.

6.3.2. Ruptura de la ilusión escénica

El recurso denuncia la calidad ficcional de la representación teatral y su funcionalidad radica en su valor humorístico. Las apelaciones al público se sitúan normalmente en las secuencias expositivas o bien en los desenlaces de las obras; la finalidad risible de las apelaciones se transparenta, especialmente, cuando apuntan a una relación de complicidad en la que el espectador se presenta como sustituto del personaje. Veamos cómo funciona la ruptura de la ilusión escénica en el *Entremés de la Ropavejera*:

ROPAVEJERA. ¿Veis aquella cazuela?
 RASTROJO. Muy bien.
 ROPAVEJERA. ¿Y a mano izquierda una mozuela?
 Pues ayer me compró todo aquel lado.
 Y a aquella agüela, que habla con muletas
 Vendí antenoche aquellas manos nietas.
 Yo vendo retacillo de personas,
 yo vendo tarazones de mujeres,
 yo trastejo cabezas y copetes,
 yo guiso con almíbar los bigotes.
 Desde aquí veo una mujer y un hombre
 nadie tema que nombre
 que no ha catorce días que estuvieron
 en mi percha colgados,

y están por doce partes remendados. (vv. -27)

El parlamento de la “calcetera del mundo” se distingue de las fórmulas al uso; las alusiones al público se producen de manera indirecta, ya que se hallan situadas en el momento en el que la Ropavejera se dirige a Rastrojo a quien explica en qué consiste su oficio. El efecto de estas alusiones radica en la interrupción sorpresiva de la exposición del personaje para citar ejemplos de “clientes” que se encuentran, supuestamente, entre el público. La inversión de la situación del espectador, que lo ubica en un plano de igualdad respecto de los personajes, se ve reforzada por la aclaración “nadie tema que nombre” (v. 24) que crea cierta atmósfera de complicidad. El efecto logrado por estas alusiones es tanto más impactante y risible cuanto más inesperado y breve.

6.3.3. Referencias y autorreferencias

En el teatro breve, una de las manifestaciones más evidentes de la teatralización consiste en la inclusión de referencias a acontecimientos y a representantes de la escena contemporánea, de referencias explícitas a las compañías y a los actores que los encarnan como un modo más de llevar la “realidad” extraescénica al tablado.

En el *Entremés de la destreza*, en el diálogo inicial entre Pitorra y Chillona donde las pidonas se ufanan de sus destrezas en el dominio de las armas y, por carácter transitivo, en el arte de la sonsaca, los personajes citan a una serie de personalidades del mundo teatral:

CHILLONA. El maestro mayor es hoy Morales,
que todo lo deshace y lo derrueca
jugando con su niña de muñeca,
y aunque es Morales la destreza mesma,
tiene malos reveses la cuaresma.
Isabel Ana es toda juego limpio,
y con ella y con Robles se me acuerda
que hiera con el arco y con la cuerda
y Treviño es un rayo
aunque riñe lo más como lacayo.
Jusepa...

PITORRA. Es la infalible:
cuando juega es a tierra, es invencible,

que con honestidad tan reservada
contra las vidas es arma vedada.
De Granados también aprender puedes.

CHILLONA. No sabe sino dar por las paredes.
Avedaño es famoso,
pues con María Candado y con Antonia,
entrambas de arte y de hermosura rara,
es el mejor juego cara a cara. (vv. 20-39)

Recurrimos una vez más al *Itinerario del entremés*, donde Eugenio Asensio analiza exhaustivamente esta secuencia:

La destreza se inicia con un encomio de tres compañías, a modo de loa entremesada: la de Morales Medrano, la de Avedaño y la de Prado. (...) *La destreza* corrió, supongo, a cargo de la compañía de Prado, pues Pitorra, tras el elogio de las otras dos, continúa:

No se descuida Prado,
pues en su compañía
tray a la Madre Monda,
vieja que de don Luis y de Carranza
tiene todos los textos en la panza. (vv. 41-45)

Los amanuenses sustituían intermitente y caprichosamente los personajes ficticios por los actores que los encarnaron. Así hace el de *La destreza* que tras la alabanza inicial pone esta rúbrica: “Sale la Madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir; y con ella Ana de Coca y Vicenta”. Vicenta de Borja –aunque no Ana de Coca, que hacía probablemente sus primeros pininos- figura en la nómina de Prado, en 1624. (Eugenio Asensio, 1971: 219)

Otra de las manifestaciones de la teatralización reside en la mención de bailes dramáticos de conocida raigambre popular. En el *Entremés de La ropavejera*, la vieja remendona, bajo el pretexto de remendar al baile del Rastro, convoca a los bailes antiguos:

ROPAVEJERA. Remendárele por entrambos lados,
que no se le conozcan las puntadas.
Las bailas aquí están todas guardadas:

(*Descubren las mujeres y los bailarines, cada uno con su instrumento*)

Zarabanda, Pironda, la Chacona,
Carruja y Vaquería;
Y los bailes aquí: Carretería,
¡Ay, ay!, Rastrojo, Escarramán, Santurde. (vv. 127-133)

Los versos sirven de enlace para introducir la canción del baile final; la enumeración “refiere al grupo de danzas y bailes populares y prohibidos que gozan de bajo prestigio moral, pero no así social y culturalmente hablando, puesto que son los más bailados en cualquier acontecimiento” (María José Moreno Muñoz, 2010: 99). Este recurso constituye otra forma de teatralización que apela al horizonte de expectativas del receptor quien debe establecer relaciones intergenéricas.

Otro ejemplo del mismo recurso cuyo objetivo es, en palabras de Alfredo Hermenegildo (2011: 9), “saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral” ocurre en el *Entremés del marido fantasma* cuando el personaje de Muñoz adelanta, en clave paródica, que su sueño albergará el tópico tan frecuentado en las comedias:

(*Échase a dormir*)

MUÑOZ. Sueño me ha dado, ¡válgame los cielos!
No puedo resistirme:
fuerza será dormirme;
que al entremés ninguna ley le quita
lo de “sueño me ha dado” y visioncita (vv. 105-109)

De ese modo, el personaje le transmite al receptor que él sabe que está actuando, que se encuentra en medio de una representación y que la secuencia que sigue es conocida dando por sentado que los destinatarios podrán establecer las relaciones entre ambos géneros teatrales.

La inclusión de las referencias a otros géneros dramáticos no sólo constata la afición teatral del público, capaz de dilucidar ese juego de relaciones transtextuales, sino también propone el aprovechamiento de una fórmula efectiva, en el corto lapso en el que transcurre la acción dramática entremesil, generadora de la comicidad satírica.

Si bien los recursos analizados precedentemente no son exclusivos del entremés, en los bailes dramáticos seleccionados para esta investigación predominan tres modalidades de referencias y autorreferencias propias de la teatralización de la convención escénica:

a) El propio baile se construye como materia argumental recurriendo a la metateatralidad como eje estructurador de la obra. En torno a los bailes viejos se organizan el *Baile Cortes de los bailes* y el *Baile de las sacadoras*. En *Cortes*, los bailes viejos ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, *Rastro*, *Capona*, *Tabaco*, *Tufo*, *Rastro viejo* y *Rastrojo* son congregados por *Escarramán*

para “variar el rumbo”. En *Las sacadoras*, las lecciones sobre el arte de desplumar a los hombres se explican con movimientos coreográficos al compás de bailes nuevos:

Allá voy con baile nuevo,
que *Escarramón* y los *Bravos*,
la *Corruja* y la *Carrasca*
ponen miedo a los ancianos. (vv. 37-40)

b) La trama argumental se organiza sobre las referencias a algunas variedades de bailes e incluso participan de ellos personajes que alegóricamente los encarnan; por ejemplo en *Baile de las valentonas y la destreza*, el nombre de una de las valentonas, la Carruja, corresponde al baile viejo homónimo.

c) En *Bodas de pordioseros* se evidencia la teatralización en la inserción de réplicas correspondientes a otras obras, en un claro ejercicio de transducción hipertextual. En la canción final, Perico de la Gallofa hace oír su voz; a modo de colofón y en tono sentencioso, el último personaje que se integra a la celebración propone una suerte de categorización de los que piden y de los que dan:

“Dios le ayude, hermano”,¹¹⁴
dicen algunos,
como si el mendigo
fuera estornudo. (vv. 139-142)

Los versos dan cuenta del tratamiento degradante que la sociedad dispensaba al excluido; la expresión “Dios le ayude, hermano” intensifica su fuerza semántica en la dilogía que propone la inserción paródica del discurso religioso; la fórmula se usaba cuando alguien estornudaba al igual que cuando se le negaba una limosna al mendicante; el sintagma comparativo “como si el mendigo fuera estornudo” exalta la anulación del rasgo humano y caracteriza al pobre como una enfermedad.

Cuando María José Hernández Fernández (2009: 585) postula que “Quevedo hace *teatro teatral* que no teatro literario”, una de las razones podría orientarse hacia la utilización de diferentes variantes de los recursos de la teatralización de la convención

114 Comp. La comedia burlesca de *El comendador de Ocaña*, vv.136-139: “Iten, con semblante ameno, / esperando a que estornude, / diciendo otros “Dios te ayude”, / dice ella “Dios te haga bueno”. (Ignacio Arellano, 2011: 644).

escénica; el escenario parece ser concebido no solo como el espacio de la representación sino como una vidriera en la que los personajes son conscientes de su condición y en la que el público sabe jugar el juego de la recepción.

Los gestos, movimientos, atrezzo y vestuario, en muchos casos, adquieren dignidad dramática incluso aunque no aparezcan explicitados en los textos; al respecto, María José Martínez López (1997:215) considera que:

Todos los elementos que caracterizan al personaje en su dimensión escénica conforman un modo de representación grotesco, en el que el actor muestra que está actuando. Todo parece una convención (el tono, el gesto, el vestuario) que implica una forma de distanciamiento, tanto más risible cuanto más se afirma como juego. Las muecas, las contorsiones, la expresividad corporal se adaptan a la perfección a la poética del teatro breve, un teatro que no pretende reemplazar la realidad tal cual es y que no se puede escenificar sin enfatizar los efectos. La sobreactuación responde a un esquematismo y a una estilización en la que el actor está liberado de los lazos complejos que podría mantener con la realidad: el actor no se confunde con su papel y el espectador no se identifica con el personaje del que se ríe.

Asimismo, la utilización de las convenciones de teatralización que van desde los monólogos, las interpelaciones al público, los apartes hasta el empleo de referencias y autorreferencias vinculadas al mundo de las tablas demuestran que Quevedo, también, conoce las reglas del autor dramático y que las pone al servicio de su concepción de la creación escénica.

El análisis de algunos dispositivos semióticos no verbales de la puesta en escena demuestra que, sin menoscabar la relevancia de la agudeza verbal y del ingenio conceptista, Quevedo conoce y sabe aplicar los mecanismos propiamente escénicos orientados hacia la comicidad satírica. La complementariedad que aportan de los sistemas no semióticos activa la interpretación, orienta la atención del espectador a efectos de lograr la intelección del mensaje representado (pensemos en un espectador que solo busca el entretenimiento y la diversión). El empleo estratégico de esos dispositivos sirve para decodificar los sentidos que la palabra encubre o contradice, pone en acto aquello que puede resultar difícilmente perceptible o interpretable aunque debemos reconocer que no siempre la teatralidad es suficiente por lo que se vuelve necesario fortalecer el sentido en la expresión verbal.

Nuestro autor revela su condición de autor dramático en el manejo de los mecanismos tendientes a concitar la atención del espectador, a concretizar los espacios de indeterminación en el horizonte de expectativas de un público que, como hemos analizado

en otro momento de este trabajo, reacciona ante estímulos sencillos y sistematizados o ante las insinuaciones eróticas de los bailes.

En sus obras intermedias, Quevedo gestiona el impacto cómico en la asociación entre lo que el espectador sabía y lo que veía-oía en el escenario, entre lo familiar y su representación hiperbolizada, entre lo que conocía como experiencia cotidiana y su puesta en escena. Todo ello exigía una puesta en escena clara y directa que permitiera captar las rupturas de la convención teatral y dilucidar las ambigüedades que supone el tratamiento satírico; Quevedo media en la distancia que opera entre el ser y parecer, entre la dicotomía que ofrece el sentido literal y el sentido figurado, entre el concepto y su re-semantización estableciendo vínculos, semánticos y no semánticos, que exceden la inmanencia para encontrar su significado pleno en la transtextualidad y en elementos extraliterarios de fácil reconocimiento para el público de las piezas breves.

Los procedimientos de transducción observables en las obras seleccionadas posibilitan la comprensión los algunos mecanismos de interpretación-mediación que Quevedo pone a jugar entre ambos géneros no como repeticiones o fórmulas calcadas sino como diálogos activos mediados por distintas circunstancias contextuales, por otras intencionalidades autorales, por nuevas relaciones transtextuales siempre intrincadas, siempre difíciles pero siempre reveladoras de la complejidad de su obra.

6.4. Últimas consideraciones

Cierto es que la dramaturgia breve no ha sido el género más fértil en la heterogénea producción de Francisco de Quevedo ni el que le ha procurado la inmortalidad literaria; no obstante, como intentamos demostrar en esta investigación, la creación teatral constituye un segmento fundamental de su obra “aunque ni él se reconoció ni sus contemporáneos, ni la posteridad le reconocieron como poeta dramático” (Celsa García Valdés, 2007: 475).

Creímos que desentrañar las relaciones transtextuales capaces de establecer las correspondencias y variaciones entre las obras era una manera eficaz de acercarnos al ideario dramático quevediano ; una metodología que demandó un ejercicio interpretativo de interacciones, que requirió de herramientas teóricas, presentes a lo largo de todo el trabajo, que permitieran concretizar los fenómenos intra y transtextuales. Tratamos de emplear mecanismos de identificación que dieran cuenta de la repercusión que los elementos comunes alcanzaban no solo a nivel estructural o lingüístico sino, sobre todo, respecto de los sentidos ideológicos que adoptan en ese nuevo contexto. Desde esta perspectiva, las obras estudiadas abandonaron el aislamiento para integrar un sistema de significados inmerso en la cultura de la que formaban parte; un conjunto en el que cada subgénero conserva sus rasgos identitarios (heredados o refuncionalizados) pero, al mismo tiempo, los proyecta a través de procedimientos de transducción intergenérica dando por resultado un sistema de piezas breves en el que las semejanzas establecen diferencias, en el que las correspondencias siempre encubren divergencias.

Nos propusimos trascender las constantes críticas que se cierran en el análisis de los mecanismos de la risa satírica; si bien ellas fueron tomadas en consideración para ahondar en el universo dramático de nuestro autor, entendimos que el caudal ideológico de esas formas de comicidad podía ser mejor mensurado situándolo en el conjunto de las obras breves. Para ello fue insoslayable bucear en los procedimientos retóricos que colaboraban fuertemente en las redes relacionales porque estamos convencidos de que solo a través del análisis del lenguaje se pueden reconstruir los sentidos ideológicos puestos en juego, en determinadas circunstancias de producción.

Sabido es que el componente satírico atraviesa y vincula la producción teatral de Quevedo, que constituye un rasgo común de su producción dramática pero tomar los vectores satíricos solo como la expresión de una intencionalidad didáctico-moralizante dejaba de lado el entramado de otras cuestiones, como la situación de enunciación o los signos no verbales de la puesta en escena que enriquecen los análisis textuales. Resultó difícil deslindar el componente ideológico de los mecanismos productores de la risa; no obstante, este trabajo intentó lograrlo tomando como referentes los parámetros genéricos, atendiendo a los contenidos simbólicos que esos mecanismos expresaban y a la lectura ideológica que proponían sus formas de representación.

Todo ello nos indujo a pensar que la riqueza dramática de Quevedo no estriba únicamente en la voluntad adoctrinante o el carácter moralizador de las obras, a través de la comicidad en sus piezas breves o a través el arte de gobernar en la comedia, sino en la habilidad de mezclar coordenadas - temas, tópicos o fórmulas retóricas- que alcanzan su plena significación al ser analizadas en conjunto, que permiten ver los matices entre lo estético y lo ideológico, las variaciones entre forma y contenido; tensiones que si bien fueron acondicionadas a sus respectivas matrices genéricas exigieron innovaciones formales, estructurales y lingüísticas; cambios y re-creaciones que configuran una concepción dramática de neto corte quevediano.

Quevedo escribe su teatro en un período, 1613 a 1631 aproximadamente, en el que el éxito de sus publicaciones, en prosa y en verso, lo consolida en el panorama literario español prescindiendo de su faceta de autor dramático; tal vez, el hecho de escribir un reducido número de piezas teatrales responde más a su esencia polígrafa que a la necesidad de conquistar el reconocimiento popular que proporcionaban los tablados. No lo sabemos ni creemos que sea lo más relevante; de lo que sí estamos convencidos es de que Francisco de Quevedo fue una figura clave en la producción dramática de su tiempo y de que esta investigación se propuso demostrarlo.

Bibliografía

1. Piezas breves analizadas

ARELLANO, IGNACIO Y GARCÍA VALDÉS, CELSA, 2011. *Francisco de Quevedo. Teatro completo*, Madrid, Cátedra.

Entremés primero de Bárbara
Segunda parte del entremés de Bárbara
Entremés de Diego Moreno. Parte primera
Segunda parte del entremés de Diego Moreno
Entremés de la vieja Muñatonos
Entremés de los enfadosos o el zurdo alanceador
Entremés de la venta
Entremés de la destreza
Entremés de la polilla de Madrid
Entremés del marido fantasma
Entremés famoso del marión. Primera parte
Segunda parte del famoso entremés del marión
Entremés del caballero de la Tenaza
Entremés del niño y Peralvillo de Madrid
Entremés de la ropavejera
Entremés de los refranes del viejo celoso

Baile del efecto del amor y los celos
Baile de los valientes y tomajonas
Baile de las valentonas y destreza
Baile de los galeotes
Baile de los sopones de Salamanca
Baile de Cortes de los bailes
Baile de las sacadoras
Baile de los nadadores
Baile de bodas de pordioseros
Baile de los borrachos
Bailes de las estafadoras

2. Ediciones

ARELLANO, IGNACIO Y GARCÍA VALDÉS, CELSA, 2011. *Francisco de Quevedo. Teatro completo*, Madrid, Cátedra.

ARTIGAS, MIGUEL, 1927. *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas: Cómo ha de ser el privado, Bien haya a los que a los suyos parece, Pero Vázquez de Escamilla (Fragmento), Fragmento (Sin título)*, Madrid, Real Academia Española.

ASTRANA MARÍN, LUIS, 1932. *Edición de Francisco Quevedo, Obras Completas, t. II*, Verso, Madrid, Aguilar.

ASTRANA MARÍN, LUIS, 1945. *Francisco de Quevedo. Obras Completas en prosa*,

- Madrid, Aguilar.
- BLECUA, JOSÉ MARÍA, 1971. “Introducción”, Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, IX-CXXXV.
- BLECUA, JOSÉ MARÍA, 1995. Francisco de Quevedo, *Poemas satíricos; Sátiras personales; Jácaras; Bailes; Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado; La toma de Valles Ronces; Apéndice*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, Vol. II.
- POZUELO YBANCOS, JOSÉ MARÍA, 1989, *Francisco de Quevedo. Antología poética*, Barcelona, Ediciones B.
- POZUELO YBANCOS, JOSÉ MARÍA, 2002. *Francisco de Quevedo. Antología poética*, Madrid, Coleccionables, XXXIV-L.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1948. *Francisco de Quevedo .Prosa y verso*. Selección y notas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1987. *Obras festivas*, Pablo Jauralde Pou, Ed., Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 1991. *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, 2007. *Antología poética*, Pablo Jauralde Pou, Ed., Madrid, Espasa Calpe.

3. Teoría Literaria e Historia de la literatura

- ALBALADEJO, TOMÁS, 1998. “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”, E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigos (eds.), *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, 31-46.
- ALONSO ZAMORA, VICENTE, 1979. *¿Qué es la picaresca?*, Buenos Aires, Columbia.
- ARELLANO, IGNACIO, 2002. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARELLANO, IGNACIO, 2017. “Los poetas del Siglo de Oro ante el poder”, Universidad de Navarra, Grisoutube. Disponible en: <https://grisounav.wordpress.com/>.
- ARELLANO, IGNACIO Y USUNÁRIZ, JESÚS, 2009. *El mundo social y cultural de La Celestina*, Actas del Congreso Internacional, junio, 2001, Madrid, Vervuert.
- AUERBACH, ERICH, 1989. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, MIJAIL, 1963. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, MIJAIL, 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.
- BATAILLON, MARCEL 1961. *La Celestine selon Fernando de Rojas*. París, Didier.
- BONNET CORREA, ANTONIO, 1979. “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *DIWAN*, 5-6, 1979, 53-85.
- BOVES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, 1997. *Teoría del teatro*, Madrid, Arcos Libros.
- BOVES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, 2006. “El proceso de transducción escénica”, *Dialogía*, 1, 2006, 35-53. Disponible en: <https://journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4039>.

- BUEZO, CATALINA Y PLAZA, CARRERO, NURIA, 2008. "Tipología de las formas breves", *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamérica Vervuert, 63-120.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- CULLER, JONATHAN, 1992. *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.
- DE LA FLOR, FERNANDO, 2002. *Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*, Madrid, Cátedra.
- DE LEÓN, FRAY LUIS, 1980. *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES 1726-1739. Real Academia Española. Disponible en: www.raes.es
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1975. *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1996. *Teoría, forma y función del teatro español en los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo.
- DOLEZEL, LUBOMIR, 1986. "Semiótica de la comunicación literaria", en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, ed., J. González Maestro, Madrid, Arco Libros, 173-218.
- DOLEZEL, LUBOMIR, 1999. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arcos/Libros.
- FERRER VALLS, TERESA, 1999. "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II", *Revista de Filología Voz y Letra*, 2, 1-15, 1999. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- FOUCAULT, MICHEL, 1992. *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano (1970), Buenos Aires, Tusquets.
- FRYE, NORTHROP, 1957. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, 1977. "Crítica formal y función crítica", *Lexis*, I, 2, 1977, 187-209 y *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, GÉRARD, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2001. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2003. *Historia del teatro español*, (ed.) Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2004. "Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad", *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 475-495.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2008. *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana, Vervuert.
- ISER, WOLFGANG, 1997. "El proceso de la lectura. Un enfoque fenomenológico", en *Para leer al lector*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana.
- IZQUIERDO ARROYO, JOSÉ MARÍA, 1980. "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas), I. Transmisión y De-sustanciación", *Boletín Millares Carlo*, I, 1, junio de 1980, 179-218.
- JAMMES, ROBERT, 1967. *Etudes sur l'ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et fils.
- JAUSS, HANS, 1976. *Estética de la recepción*, Barcelona, Pensilvania.
- JAUSS, HANS, 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- KOWZAN, TADEUZ, 1969. "El signo en el teatro", en Adorno, Theodor y otros, *El teatro y*

- su crisis actual, Caracas, Monte Ávila, 26-75.
- KRISTEVA, JULIA, 1967. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 219, 438-465.
- KRISTEVA, JULIA, 1970. "Une poétique ruineé" prólogo de *La Poétique de Dostoievsky de Mijail Bajtín*, París, Seuil.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 1966. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra.
- LIDA, MARÍA ROSA, 1962. *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- LOBATO, MARÍA LUISA, 2012. "Historiografía de los géneros teatrales áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto". *Studia Aurea*, 6, 2012, 153-173.
- MADRONAL, ABRAHAM, 2000. "El baile dramático", *Ínsula*, 639-640, marzo-abril 2000, 13-17.
- MAESTRO, JESÚS, 1996. "Lingüística y poética de la transducción teatral". Jesús G. Maestro (ed.), *El signo teatral: texto y representación*. *Theatralia* 1, 175-211.
- MAESTRO, JESÚS, 2007. "La interpretación en la literatura teatral: el fenómeno de la transducción". Luis Francisco Cercós García, Carmelo Juan Molina Rivero, Alfonso de Ceballos-Escalera Gila (coord.), Madrid, Palafox & Pezuela, 769-779.
- MARAÑÓN, GREGORIO, 1975. *El Conde Duque de Olivares*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, 1972. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, 1975. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel-Esplugues de Llobregat.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, 1979. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, DAVID, 2015. *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*, Tesis doctoral. Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671199/martinez_de_anton_david.pdf
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, DAVID, 2016. "Transducción, tradición literaria y contraescritura", *Dialogía*, 10, 2016, 137-179. Disponible en: <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/download/4016/3504>.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, 1883. *Historias de las ideas estéticas en España, Vol. II*, Capítulo X "Las poéticas de los siglos XVI y XVII". Disponible en: www.cdigitaldgb.uanl.mx
- MOLHO, MAURICE, 1977. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica.
- MOLINA JIMÉNEZ, MARÍA BELÉN, 2005. "Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico", Tesis doctoral. Disponible en: <https://www.scribd.com/document/138263078/Literatura-y-musica-en-el-siglo-de-oro>
- MOLINA JIMÉNEZ, MARÍA BELÉN, 2008. *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*. Murcia, Universidad de Murcia.
- MORENO MUÑOZ, MARÍA JOSÉ, 2010. *La danza teatral en el Siglo XVII*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Disponible en: <https://helvia.uco.es>
- MUKAROVSKY, IAN, 2000. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. (Ed. y traducc. de Jarmila Jandová), Bogotá, Universidad Nacional del Colombia. Disponible en: <http://bdigital.unal.edu.co/1543/6/05CAPI04.pdf>.

- PARDO BAZÁN, EMILIA, 1896. *Hombres y mujeres de antaño (Semblanzas)*, Barcelona, Librería española. Disponible en: www.biblioteca.galiciiana.gal.
- PARKER, ALEXANDRE, 1976. "Aproximación al drama de honor", en Manuel Duran y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Gredos, Madrid, 330-357.
- PAVIS, PATRICE, 1987. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Espaebook. Disponible en: www.academia.edu/29201856/Diccionario_del_teatro.pdf
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, 1989. *Teoría del lenguaje literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RICO, FRANCISCO (DIR.), *Historia y crítica de la Literatura Española*, vols. 2 y 2/1, *Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona, Crítica*, 1980 y 1991; vols. 3 y 3/1 *Siglos de Oro: Barroco*, ibid. 1983 y 1992.
- RICO, FRANCISCO (DIR.), (ED.), 1983. *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, B. Wardropper (dir.), Barcelona, Crítica. - (1992). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, Primer suplemento, A. Egido (dir.), Barcelona, Crítica.
- RIFFATERRE, MICHAEL, 1971. *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion
- SANZ AYÁN, CARMEN. 1999. "Felipe II y los orígenes del teatro barroco". Cuadernos de Historia Moderna 1999, nº 23, monográfico V: 47-78. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php>.
- SARACINO, MARÍA AGOSTINA, 2013. "Del cierre de Corrales de 1598 a las Primeras Ordenanzas de Teatro de 1608: la irrupción de los imperativos de gobierno en los Corrales madrileños", *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-010/120.pdf>
- SARACINO, MARÍA AGOSTINA, 2015. "Teatro público y poder político: una lectura de las Primeras Ordenanzas Teatrales de 1608, a la luz de la historia conceptual", *Conceptos Históricos 1*, 98:133. Disponible en: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/conhist/article/view/10>
- SARACINO, MARÍA AGOSTINA, 2016. "Teatro y poder en el Madrid barroco: algunas observaciones en torno a la normativa teatral durante el reinado de Felipe III", *eHumanista*, 37, 440-457.
- TINIANOV, YURI, 1968. "El hecho literario", tomado de "Il fatto literario", en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dédalo libri. Traducción para la Cátedra de Teoría y Análisis literario "C": Rosalía Mirinova. Revisión: Jorge Panesi.
- TINIANOV, YURI, 1970. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- UBERSFELD, ANNE, 1993. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra
- UBERSFELD, ANNE, 2004. *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- URBINA FONTURBEL, RAÚL, 2001. "La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo", en: *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*, Pierre-Yves Raccah (ed.), Madrid, Arrecife, 65-82.
- VIDAL FERNÁNDEZ, FERNANDO, 2006. *Exclusión social y estado de bienestar en España*, Madrid, Icaria.
- VITSE, MARC, 1980. "Risa y Sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión", en *Risa y Sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, Paris, Editions du CNRS, 190-227.

4. Teatro y Preceptiva del Siglo de Oro

- ARELLANO, IGNACIO, 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, IGNACIO, 2006. “El gracioso en el Teatro de Bances Candamo”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse, PUM, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 15-34.
- ASENSIO, EUGENIO, 1971. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- AUERBACH, ERICH, 1998. *Figura*. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Traducción de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta, 43-67.
- BERGMAN, HANNAH, 1980. *Ramillete de entremeses y bailes: nuevamente recogido de los antiguos poetas del España: siglo XVII*. Madrid, Castalia.
- BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER, 2003. “De dueñas, celestinas y entremeses”, *Enlaces: revista del ces Felipe II*, 0, 2003, 1-12.
- CASCALES, FRANCISCO. *Tablas poéticas*. Edición digital a partir de la de Murcia, Luis Beros, 1617, y cotejada con la edición crítica de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- COTARELO EMILIO, 1907. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Disponible en: <https://archive.org/stream/bibliografadela00morigoog#page>.
- COTARELO EMILIO, 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes y mojigangas Desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Disponible en: <https://archive.org/details/coleccindeentr0101cotauoft/page/n8>
- CRITICÓN 60, 1994. *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1976. *Sociología de la comedia española del Siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1978. *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Boch, 278-280.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1987. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. (El teatro de Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 69.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1989. *Actor y técnica de representación del teatro Clásico español*. Londres, Tamesis.
- DI PINTO, ELENA, 2005. *La tradición escarramonesca en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.
- EGIDO, AURORA, 1987. “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI, Madrid, 79-113.
- EGIDO, AURORA, 1989. *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP.
- ESQUIVEL NAVARRO, JUAN, 1992. *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas, Sevilla, 1642*, Valencia, Librerías París Valencia.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, JUSTO, 1992. *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- FERRER VALLS, TERESA, 2003. “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en: *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos. Disponible en: www.cervantesvirtual.com.

- GARCÍA LORENZO, LUCIANO, 1988. *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO, 1995. "¿Teatro menor? ¿Teatro breve?: Sobre una obra inédita de Lauro Olmo", *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, Número 8, 211-217.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE, 2004. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid, Iberoamericana.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA, 1985. *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA, 1992. "Nueva presencia del teatro menor", *Actas XV Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro.
- GUILLÉN, CLAUDIO, 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica.
- GRACIÁN, BALTASAR, 1969. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Corea Calderón, Madrid, Castalia.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, 1985. "Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia". *Revista de Literatura*, XLVII, 93, 5-21. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/31-1985Licitud.pdf>.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, 2011. "Más allá de la ficción teatral: el metateatro", en: *Teatro en palabras*, 5, 2011, 9-16. Disponible en: <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep>
- HUERTA CALVO, JAVIER, 1983. "Cómico y femenino burlesco (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)", *Criticón* 24, 36-54.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 1985. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Taurus.
- HUERTA CALVO, JAVIER 1995. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro Breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca, Olañeta.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2000. "Preliminares a un viaje entretenido", *Insula* 639/640, Universidad Complutense de Madrid. Abril- Mayo 2000, 3-5.
- HUERTA CALVO, JAVIER, 2001. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- JAURALDE POU, PABLO, 1995. "Ideología y comedia, estado de la cuestión", en *La Comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 351-380.
- KOWZAN, TADEUSZ, 1969. "El signo en el teatro", en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 26-75.
- LOPE DE VEGA, F., 2006. *El Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, 1596. *Philosophía antigua política*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1973. Disponible en: <http://50651.zsigmondy2017.de/216685-XBJQYURO/>
- MAESTRO, JESÚS, 2006. "Nuevo Itinerario del entremés", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.1 (2005 [2006]), 201-13. Disponible en: <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/maestro.pdf>
- MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA JOSÉ, 1997. *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse, Université de Toulouse.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, MARÍA JOSÉ, 2000. "Esta locura que veis: el entremés del s. XVII". *Insula* 639/640. Universidad Complutense de Madrid. Abril- Mayo 2000, 5-8.
- MERINO QUIJANO, GASPAS, 1981. "Los bailes dramáticos del siglo XVII", Tesis doctoral,

- Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- MORENO MUÑOZ, MARÍA JOSÉ, 2010. *La danza teatral en el siglo XVII*, Tesis doctoral. Disponible en: <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf>
- NEWELLS MARGUERITE, 1974. *Los géneros dramáticos en las poéticas el Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. Londres, Tamesis Books. Disponible en: <https://es.scribd.com/document>
- OLEZA, JOAN, 1981. “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”. *Cuadernos de Filología III*, 1-2 Valencia, (1981), 9-44.
- OLEZA, JOAN, 2002. “El Teatro clásico español: metamorfosis de la historia”, *Diablotexto*, Nº 6, 127- 164.
- OLEZA, JOAN, 2009. “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, en A. Blecua, I. Arellano (ed.), *El teatro del Siglo de Oro. Ediciones e interpretación*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 321-350.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, 2017. *El entremés y sus múltiples intérpretes*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PELLICER, CASIANO, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, ó noticias de célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de la administración real, 1804. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- PÉREZ DE LEÓN, VICENTE, 2005. “Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen”, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO Y SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, 1965. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, 1980. “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII”, en: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Éditions du C.N.R.S., 190, 18-23.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, 1988. “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro”, en García Lorenzo Luciano (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM, 33-46.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, 1992. *La vil quimera de este monstruo cómico*. Università degli Studi di Verona, Kassel, Edition Reichenberger.
- PROFETI, MARIA GRAZIA, 2010. “Funciones teatrales y literarias del personaje del privado”, en: *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, (María Luisa Lobato, ed.), Madrid, Iberoamericana, 133-150.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 1980. “Sobre la técnica del actor barroco”, en *II Jornadas de teatro clásico español de Almagro*. Madrid, Ministerio de Cultura, 91-106.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 1982. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 1986. “La gran dramaturgia de un mundo abreviado”, *Edad de Oro*, Vol. V, Primavera 1986, 203-215.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 1989. “Registros y modos de representación en el actor barroco”, en: *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, José María Díez Borque (coord.), Madrid, Tamesis Books, 35-54.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA Y TORDERA, ANTONIO, 1983. *Calderón y la obra dramática del Siglo XVII*, Londres, Tamesis Books.

- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, 2006. "El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro", en Arellano y V. Roncero López (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de oro*, Sevilla, Renacimiento, 287-327.
- ROZAS, JUAN MANUEL, 1979. "Sobre la técnica del actor barroco", *Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico Español*, 24 al 27 de septiembre de 1979. Disponible en: www.dialnet-SobreLaTecnicaDelActorBarroco-58458.
- ROZAS, JUAN MANUEL, 2002. *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, 2000. *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, JAVIER, 2005. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco libros.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, 1979. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, 1997. *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 10-11.
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA, 1987. "Para la revalorización de los entremeses de Quevedo", en: *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 153 -169.
- SÁEZ RAPOSO, FRANCISCO, 2011. "Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad", *Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, 29-56. Disponible en: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>.
- SÁEZ RAPOSO, FRANCISCO, 2012. "Que también sé yo hacer bailes", *Revista de Filología española*, XCII, 2.o, 2012, 363-384. Disponible en: www.revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.
- SÁEZ RAPOSO, FRANCISCO, 2013. "Cartografía urbana y espacialidad dramática en Santiago el Verde, de Lope de Vega", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), 45-58. Disponible en: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO Y PORQUERAS MAYO, ALBERTO, 1972. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- SENTAURENS, JEAN, 1983. "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?", en: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 67-90.
- VITSE, MARC, 1988. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- WARDROPPER, BRUCE, 1978. *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

5. Estudios generales acerca de la sátira áurea

- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, 1979. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII. La germanía*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ARELLANO, IGNACIO, 2006. "Las máscaras de Demócrito", en *Demócrito áureo. Los*

- códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero (ed.) 2006 Sevilla, Renacimiento Iluminaciones, 329-359.
- CACHO CASAL, RODRIGO, 2007. “[El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro](#)”, en *Criticón* 100, 2007,9-26.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL, 2012. “Las jácaras y los bayles en la frontera de la poesía satyrica de Quevedo”, en *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Antonio Gargano (coord.), Vigo, Academia del Hispanismo, 279-296.
- CARRILLO PIMENTEL, MARGOT, 2008. “Formas y modos de lectura de la sátira”, *Cahiers du CRICCAL*, 2008, 37, 13-18. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1807
- ETREROS, MERCEDES, 1983. *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FEINBERG, LEONARD, 1963. *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames, Iowa State University.
- GONANO, ELEONORA, 2011. “Funcionalidad de los motivos de la sátira áurea en la construcción dramática del teatro de Juan Ruiz de Alarcón”, Tesis doctoral (dir. Dra. Melchora Romanos), Universidad de Buenos Aires.
- HODGART, MATTHEW. 1969. *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- JAMMES, ROBERT, 1980. “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en: *Risa y Sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París, C.N.R.S., 3-11.
- LOBATO, MARÍA LUISA, 2007. “Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco”, en: Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid, Fundamentos.
- LLANOS LÓPEZ, ROSANA, 2002. “Humor inofensivo/humor tendencioso: los géneros de la (son)risa”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 1165-1179. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- LLERA, JOSÉ ANTONIO, 1998. “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, *Tropelías*, 9-10, 1998-1999, 281-293.
- MADROÑAL ABRAHAM, 2011. Sátira y burla en el entremés de la primera mitad del siglo XVII”, en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el Siglo XVII*, Carlos Vailló y Ramón Valdés (ed.), Vigo, PPU, 4-67.
- MARTÍNEZ, MARÍA JOSÉ, 1996. “Sátira y entremés en el Siglo XVII”, *Actas de IV Congreso Internacional Siglo de Oro*, 107-1022. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_019.pdf
- PEALE, GEORGE, 1973. “La sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio*, IV, 1-2, 189- 11.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO, 1994. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el Siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- RESTREPO GAUTIER, PABLO, 1998. “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, 331-334. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/390559/pdf>.
- RESTREPO GAUTIER, PABLO, 2000. “Afeminados, hechizados y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses de los Siglos de Oro”, en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans, University Press of the South, 199-218.

- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 2007. "Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-44.pdf>.
- ROMERO GONZÁLEZ, ANTONIO, 1991. "La sátira menipea en España: 1600-1699", Tesis Doctoral, State University of New York at Stony Brook.
- ROSENHEIM, EDWARD, 1971. "The Satiric Spectrum", en: *Modern Essays in Criticism. Satire*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, 305-329.
- SCHWARTZ, LÍA, 1995. "Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita", José María Díaz Borque (ed.). *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Universidad Complutense. 149-69
- VALDÉS, RAMÓN, 2006. "Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro", en *Estudios sobre sátira española en el Siglo de Oro*, C. Vaíllo y R. Valdés (ed.), Madrid, Castalia, 179-207.

6. Sobre Quevedo y su obra

- ALARCOS GARCÍA, EMILIO, 1955. "Quevedo y la parodia idiomática", en *Archivum*, Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo. Tm. V, 1955, 43-72.
- ALONSO, DÁMASO, 1976. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", en *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Madrid, Gredos.
- ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, 2005. *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*. Vigo, Universidad de Vigo.
- ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, 2006. "Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo". *Revista de Filología española*, LXXXVI, 1, 31-63.
- ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, 2007. *El ornato burlesco en Quevedo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ARELLANO, IGNACIO, 1984. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotaciones filológicas de los sonetos*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- ARELLANO, IGNACIO, 2012. "Modelos femeninos en la poesía de Quevedo". *La Perinola* 16, 47-63.
- ARELLANO, IGNACIO, 2013. "Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas", *La Perinola*, 17, 2013, 57-67.
- ARELLANO, IGNACIO, 2016. "Medios escénicos en los entremeses de Quevedo". *La Perinola*, 20, 2016, 273-297.
- ARELLANO, IGNACIO, 2017. "Algunas notas sobre comicidad escénica en los entremeses de Quevedo", en: *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 121-136.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO, 1999. "La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo", *La Perinola*, 3, 23-58.
- BERGMAN, HANNAH, 1957. "Gli 'entremeses' nell'arte de Quevedo", reseña de "Gli 'entremeses' nell'arte de Quevedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 11 Núm. 3/4 (1957), 406-410.
- BORGES, JORGE LUIS, 2005. "Quevedo", en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.

- BORREGO GUTIÉRREZ, ESTHER, 2018. "Taras y desventuras de la figura del viejo entremesil de Quevedo", *La Perinola*, 22, 2018, 21-38.
- CALVO CARILLA, JOSÉ LUIS, 2011. "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte", *La Perinola* 15, 2011, 21-36.
- CASTRO RIVAS, JÉSSICA, 2018. "Desfile y entremeses de figuras en Quevedo y Calderón", *La Perinola*, 22, 2018, 85-105.
- COTARELO VALLEDOR, ARMANDO, 1945. "El teatro de Quevedo". *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1945, 41-104.
- CHEVALIER, MAXIME, 1992. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona.
- DE ARMAS FREDERICK, 2013. "Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*", *La Perinola*, 17, 2013, 107-119.
- DE PATRICIO, GERMÁN, 2011. "Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo", *La Perinola*, 15, 191-234.
- DE PATRICIO, GERMÁN, 2014. "Nuevos apuntes para la recepción diacrónica de Quevedo", *La Perinola*, 18, 321-350.
- ETTINGHAUSEN, HENRY, 1995. "Ideología intergenérica: La obra circunstancial de Quevedo", en: Fernández Mosquera, Santiago (ed.) *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos Aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 225-59.
- ETTINGHAUSEN, HENRY, 2017. "Ideas, actitudes y actuaciones políticas de Quevedo", *La Perinola*, 21, 9-13.
- FERNÁNDEZ GUERRA, AURELIANO, 1859. *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Rivadeneyra. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, 1994. "Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo", *Quevedo y su tiempo. Edad de Oro*, XIII (1994), 47-63.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, 1997. "Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo". *La Perinola*, 1, 151-172.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, 1998. "El sermón el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo", *La Perinola*, 2, 63-96.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, 2001. "Notas a tres sonetos morales de Quevedo", en: *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago, Servicio de Publicaciones da Universidade de Santiago, 187-203.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, 2005. *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO 2013. "Quevedo y el valimiento: del *Discurso de las privanzas* hasta *Cómo ha de ser el privado*", *Bulletin oh Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 4-5, 571-576. Disponible en: www.academia.edu/4142762/
- GARCÍA LÓPEZ, JORGE, 2017. "Quevedo dentro del pensamiento político hispánico del Barroco", *La Perinola*, 21, 207-220.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA, 1977. "Hacia una edición crítica y anotada de los entremeses de de Quevedo: Situaciones cómicas y agudeza verbal", *Actas de las Jornadas XIV, Almería*.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA, 1986. *Francisco de Quevedo. Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA, 2004. "Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio", en: *Quevedo en Manhattan* (Ignacio Arellano,

- ed.), Madrid, Visor, 111-134.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA,, 2007. “El teatro de Quevedo” en *Sobre Quevedo y su época*. Actas de las Jornadas, 1997-2004: homenaje a Jesús Sepúlveda. Cuenca, Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha.
- GENTILLI, LUCIANA, 2013. “La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo”, *La Perinola*, 17, 2013, 121-136.
- GUTIÉRREZ, CARLOS MARÍA, 2011. “Quevedo en los siglos”, *La Perinola*, 15, 2011, 11-17.
- HERNÁNDEZ ARAICO, SUSANA, 1999. “Teatralización del estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo”, *Hispania* 82.3 (1999), 461-471.
- HERNÁNDEZ ARAICO, SUSANA, 2000. “Pintura y estatismo teatral en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo”, *Ínsula*, 648, 30-32.
- HERNÁNDEZ ARAICO, SUSANA, 2004. “El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica”, *La Perinola* 8, 201-234.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MARÍA JOSÉ, 2009. *El teatro de Quevedo*. Tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán. Departamento de Filología hispánica de la Universidad de Barcelona. Disponible en: www.diposit.ub.edu
- IFFLAND, JAMES, 2016. “Una mirada retrospectiva sobre Quevedo y lo grotesco (autocrítica, autobombo y perplejidad)”, *La Perinola* 20, 53-81.
- IGLESIAS, RAFAEL, 2005. “El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo”, *La Perinola*, 9, 267-298.
- JAURALDE POU, PABLO, 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- JAURALDE POU, PABLO, 2011. “Notas bibliográficas. *Teatro completo de Francisco de Quevedo* (ed. Ignacio Arellano y Celsa García Valdés)”. *Revista de Filología española*, XCI, 2.o, 2011, 363- 384. Disponible en: www.revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 2000. “*Quevedo, la invención de la palabra*”, *Ínsula* 648, Universidad Complutense de Madrid, Diciembre, 3-6.
- LIDA, RAIMUNDO, 1958. “Quevedo”, en: *Letras Hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económico, 108-133.
- LIDA, RAIMUNDO, 1981. *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica.
- LÓPEZ D’AMATO, SILVIA, 2017. “Figuras, desfiguraciones y configuraciones satíricas en *El Entremés de la ropavejera* de Francisco de Quevedo”, en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Florencia Calvo y Gloria Chicote (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 325-332.
- LÓPEZ D’AMATO, SILVIA, 2016a. “Dueñas quevedianas: presencias constantes más allá del género”, en *Debates actuales del hispanismo. Balances y desafíos críticos*, Germán Prósperi (coord.) Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 394-403.
- LÓPEZ D’AMATO, SILVIA, 2016b. “Inversiones y transformaciones en el *Entremés del famoso marión* de Francisco de Quevedo”, en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Leonardo Funes (coord.), Buenos Aires, Miño y Dávila.
- LÓPEZ D’AMATO, SILVIA, 2013A. “‘Desfiguración’ de la alcahueta celestinesca en cinco entremeses de Francisco de Quevedo, inéditos hasta 1965”, Tesis de Maestría en Literaturas española y latinoamericana, Universidad de Buenos. Directora: Dra. Melchora Romanos. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4276>

- LÓPEZ D'AMATO, SILVIA, 2013B. "Desfiguración de la alcahueta celestinesca en dos entremeses de Francisco de Quevedo: *La vieja Muñatonos* y *La destreza*", en Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- LÓPEZ D'AMATO, SILVIA, 2012. "Quevedo: entre la dueña entremesil y la alcahueta picaresca", VIII Congreso LESOE, Mar del Plata, Facultad de Derecho de Mar del Plata.
- LÓPEZ SUTILO, ROSARIO, 2007. "El léxico de germanía en las jácaras de Quevedo: las prostitutas", en Actas XVI Congreso AIH. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_097.pdf
- MAESTRO JESÚS, 2008. "Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo", *La Perinola*, 12, 2008, 79-105.
- MANCINI, GUIDO, 1955. *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo*. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, Pisa, Libreria Goliardica Editrice.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, 1982. "Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)", en *Homenaje a Quevedo*. Actas de la Academia Literaria Renacentista, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 69-31.
- MAS, AMADEE, 1957. *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Hispano-Americanas.
- MERIMÉE, ERNEST, 1886. *Essai sur la vie et les œuvres de don Francisco de Quevedo* (1580-1645), París, Alphonse Picard.
- OTEIZA, BLANCA, 2000. "Notas al teatro de Quevedo", *Ínsula* N° 648, 28-30.
- PALACIO ORTIZ, NORTHAN JAVIER, 2015. Tesis doctoral 2015 "El teatro de Quevedo (una aproximación pragmática)", Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia Uned Facultad de Filología. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned>
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO, 1994. *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVI*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- PILAT ZUZANKIEWICZ, MARTA, 2017. "La perfecta privanza según Quevedo: de la aproximación teórica a la visión dramatizada", *La Perinola*, 21, 67-97.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, 2000. "Quevedo y la retórica", *Ínsula* 648, Universidad Complutense de Madrid, Diciembre, 9-11.
- REY, ALFONSO, 2000. "Las variantes de autor en la obra de Quevedo". *La Perinola*, 4, 309- 344.
- REY, ALFONSO, 2010. "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario", *Bulletin Hispanique*, Tome 112, N° 2, décembre 2010, 633-669.
- RIVAS CABEZUELO, JOSÉ LUIS, 2012. "La mujer en Quevedo", *La Perinola*, 16, 2012, 11-13.
- RODRÍGUEZ CACHO, LINA, 2012. "Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las hembrilatinas", *La Perinola*, 16, 2012, 77-95.
- ROIG MIRANDA, MARIE, 1989, "Quevedo fuente de sí mismo", en: *Los sonetos de Quevedo*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 237-250.
- ROMANOS, MELCHORA, 1982a. "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Venecia, del 25 al 30 de agosto 1980), 903-911. Disponible en : www.cervantes.com
- ROMANOS, MELCHORA, 1982b. "La composición de las figuras en *El mundo por dentro*", *Letras*, VI-VII, 178-84. Disponible en: www.cervantesvirtual.comen

- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, 1991. *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Pliegos.
- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, 2007. “Quevedo y la ideología política del barroco”, en: *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 89-106.
- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, 2009. “Los límites del poder en Quevedo”, en: *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 137-158.
- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, 2012. “Quevedo, Francisco de, Teatro Completo”, *Criticón* 114, 2012, 225-238. Disponible en: <http://journal.openedition.org/criticon>.
- SÁEZ RAPOSO, FRANCISCO, 2013. “Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático”, *La Perinola*, 17, 2013, 179-200.
- SÁNCHEZ ALONSO, BENITO.1924, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”. Disponible en: www.cervantesvirtual.es
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, 2013. “Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609”, *La Perinola* 17, 2013, 27-56.
- SCHWARTZ, LÍA, 1982. “Referencialidad del discurso satírico: *La Hora de todos* de Quevedo”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, del 25 al 30 de agosto de 1980, publicadas por Guisepppe Bellini, vol II, Roma, Bulzoni Editore.
- SCHWARTZ, LÍA, 1984. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- SCHWARTZ, LÍA, 1987. *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa.
- SCHWARTZ, LÍA, 1994. “Algunas fuentes latinas de la poesía de Quevedo”, *Bulletin of Hispanic Studies* 71(4), octubre 1994, 473-483.
- SCHWARTZ, LÍA, 1995. “Quevedo y su obra: entre ecdótica y hermenéutica”, en: *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio científico, 25-43.
- SCHWARTZ, LÍA, 1998. “Quevedo y sus contemporáneos”. *La Perinola* Nº 2, 15-30.
- SCHWARTZ, LÍA, 2004. “La sátira de Quevedo y su recepción”, en *Quevedo y la crítica*. Disponible en: www.cervantesvirtual.com
- SCHWARTZ, LÍA, 2006. *Política y literatura en Quevedo*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- SNELL, ANA MARÍA, 1994. “Acercamiento a los Bailes de Quevedo”, *Confluencia*, Vol. 9, Nº 2, 16-24, Univerity of Northem Colorado. Disponible en: www.jstor.org/stable/27922210.
- SNELL, ANA MARÍA, 1994. “El lenguaje en los bailes de Quevedo”, *Edad de Oro*, XIII, 1994, p 171-179.
- SOBEJANO, GONZALO, 1978. *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- SOONS, ALAN, 1970. “Los entremeses de Quevedo. Ingeniosidad lingüística y fuerza cómica”, *Filología y Literatura* XVI, 424-456.
- TOBAR QUINTANAR, MARÍA JOSÉ, 2018. “Las figuras femeninas en los entremeses de Quevedo a la luz de las convenciones del género”, *La Perinola*, 22, 289-323.
- TRAMBAIOLI, MARCELLA, 2018. “Figuras de la pobreza en la escritura quevediana”, *La Perinola*, 22, 325-345.
- URRUTIA, JORGE, 1982. “Quevedo en el teatro político”, en: *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, (ed. V. García de la Concha), Salamanca, Universidad de Salamanca, 173-85.

- VALDÉS GÁZQUEZ, RAMÓN, 2016. “Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea”, *La Perinola*, 20, 2016, 221-270.
- VALLADARES REGUERO, AURELIO, 2001. “La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez”, *Epos XVII* (2001), 165-194.
- VÉLEZ SAINZ, JULIO, 2013. “La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones”, *La Perinola*, 17, 2013, 15-25.
- YNDURAIN, DOMINGO, 1991. *Contradicciones en la obra de Quevedo. Homenaje a Quevedo. Academia Literaria Renacentista*, 11, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 476-481.

APENDICE

Quevedo autor de comedias

Si bien *Cómo ha de ser el privado*¹¹⁵ es la única comedia que no presenta dudas de atribución a Quevedo; lo que sí ha suscitado controversias es la fecha de composición.

La postura más consensuada por la crítica adhiere a la hipótesis de José Manuel Blecua (1981: 69) quien sostiene que “la comedia pudo tener una primera redacción en 1623, cuando estuvo el príncipe de Gales en España – príncipe de Dinamarca, en la obra- tratando bodas con la infanta María, y luego se rehízo, cuando esta se casó con el rey de Hungría –príncipe transilvano, en la ficción-, por poderes”; fecha que coincide con el momento de incorporación de Quevedo al servicio de Olivares. No obstante, Javier Palacio Ortiz recopila otras opiniones:

En cuanto a la fecha de composición, Aureliano Fernández dice que es de poco antes de 1628, pero Artigas argumenta que no pudo escribirla antes de 1629, año en que se verificó el casamiento de la infanta doña María (la hermana de Felipe IV) con el rey de Hungría. Esta fecha es seguida por Luciana Gentilli y Frederick de Armas¹¹⁶. (Javier Palacio Ortiz, 2015: 156)

El contexto histórico-político de los primeros años de reinado de Felipe IV se presenta como telón de fondo de la materia argumental de la comedia; el eje central se sustenta en el arte del buen gobierno; una teoría que determina, además, los límites de las atribuciones del valido: jamás sustituye al rey (“aunque pueda aconsejar/ no le toca decidir” vv. 263-264), nunca impone su opinión sino sugiere porque debe primar la prudencia (“haya limpios consejeros” v. 122), debe mediar entre el descontento popular, la envidia de los poderosos, la maledicencia de los enemigos y el poder monárquico.

MARQUÉS. No es otra cosa el privado
que un sujeto en quien la gente
culpe cualquier accidente

115 “La comedia nos ha llegado en un único manuscrito (Mss. 108 de la BMP de Santander) editado por Artigas, en 1927.” (Celsa García Valdés, 2007: 475)

116 Frederick de Armas, 2004. “En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*”, *Hispanófila*, 140, 9-20. Luciana Gentilli, 2004. “Introducción”, F. de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, Lucca, Mauro Baroni.

o suceso no acertado. (vv. 181-184)

MARQUÉS. Si, señor, porque un privado,
que es un átomo pequeño
junto al rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado.
Es un ministro de ley,
es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del rey. (vv. 249-256)

De esa temática dominante se desprenden dos historias secundarias: el vínculo entre el príncipe de Dinamarca (Carlos Estuardo) y la infanta Margarita (María de Austria) y la relación del rey napolitano (Felipe IV) con una dama de su corte (Francisca de Tavora¹¹⁷); ambas parejas no llegan a consolidarse.

En la comedia, Quevedo pone de relieve su teoría política respecto de las funciones del valido; los mecanismos compositivos inducen a pensar en que más allá de la finalidad propagandística o la adhesión del autor al régimen se puede leer, en filigrana, la intención de “purificar” la imagen del privado y su operatividad en la corte. En ese sentido, Marta Pilat Zuzankiewicz sostiene que:

El intento de legitimar el papel del favorito real resulta más patente, si nos fijamos en el contexto de la posterior reelaboración de la pieza, realizada entre 1628 y 1629. Esta posiblemente constituye una respuesta al incremento de la crítica antiolivarista y la aparición del anónimo Memorial de los Caballeros de España dirigido a Felipe IV en junio de 1629. Sus autores lanzan un violento ataque contra el gobierno del conde-duque, que definen como tiránico, invitan al monarca a apartar a su valido y a gobernar por ministros elegidos de entre los grandes, de modo que los negocios de Estado los atiendan unos pocos y no uno solo porque «culpa es del príncipe sujetarse a uno y fiar de uno. (Marta Pilat Zuzankiewicz, 2017: 85)

En el tratamiento de los entresijos del poder, Quevedo se encuentra absolutamente involucrado porque su experiencia personal no está libre de compromiso político y ese vínculo se transparenta en el afán laudatorio hacia el privado. En ese sentido,

117 “Ver De Armas, 2004, pp. 16-17. Por su parte, Hernández Araico, 1999, p. 465, identifica la dama con la famosa actriz la Calderona, de cuya relación con Felipe IV nació el 17 de abril de 1628 el hijo ilegítimo del rey, Juan José de Austria”. ([Marta Pilat Zuzankiewicz](#), 2017: 84)

Jorge Urrutia (1996) considera que lo endeble de la trama argumental no se debe al hecho de ser una comedia que reflexiona sobre temas políticos sino al intento de Quevedo de conciliar su posicionamiento político con la estructura dramática de la comedia al uso (la comedia lopian, fundamentalmente, en la que se priorizaban las intrigas, las tensiones, y la pasión; una serie de elementos indispensables para la catarsis del espectador, requisitos de los que la comedia quevediana parecería carecer); no obstante, los códigos dramáticos que nuestro autor desarrolla en *Cómo ha de ser el privado* mantienen líneas de filiación con la matriz genérica de la comedia: conserva la intención didáctico- moralizante; mantiene las coordenadas que cimientan la organización monárquica y los modelos de comportamientos que adoctrinan al receptor y que, al mismo tiempo, los educa y los entretiene; en relación con la métrica, sigue las convenciones de la comedia nueva al emplear una polimetría variada que ajusta a los preceptos del *Arte nuevo*: utiliza el romance en las relaciones, pero cuando estas tienen un tema más trascendente lo abandona por la octava.

Pero, aún teniendo en cuentas esos procedimientos compositivos, ¿el trasfondo político que domina la temática argumental alcanza para clasificarla como una comedia de privanza? Desde la perspectiva de Javier Palacios Ortiz,

Literalmente, podríamos catalogar a esta obra dentro de las comedias de privanza, aquellas que tienen como protagonista a la figura del valido y al rey que le otorga ese valimiento a través de tópicos literarios recurrentes tales como: el desarrollo de la trama en el espacio cortesano; la envidia de los personajes antagónicos (por lo regular la pugna antagónica se establecía entre un valido en decadencia y otro en ascenso y los seguidores de cada uno); el menosprecio nobiliario que mostraban los validos a los que se laudaba; la educación de príncipes como modelo para el rey y, en consonancia, para el privado. (Javier Palacios Ortiz, 2015: 200-201)

Sin embargo, la comedia de Quevedo no se adapta exactamente a ese encuadre: aunque la acción se desarrolla en la corte de Nápoles resulta evidente la correspondencia con Madrid; los personajes políticos son trasuntos evidentes de personas de la corte: el valido, Marqués de Valisero, es anagrama transparente de Olivares; Felipe IV es Fernando, la Infanta doña Margarita es doña María quien estuvo a punto de contraer matrimonio con el Príncipe de Gales, aspirante, en la comedia, al trono de Dinamarca; el Duque de Sartabal es, en anagrama, don Baltazar de Zuñiga, tío del Conde Duque pero no aparece ningún personaje que representa a los infantes hermanos del rey con quienes Olivares no tenía

buena relación;¹¹⁸ el tema de la boda queda ensombrecido por la rivalidad del Príncipe de Transilvania, que en la comedia representa al Rey de Hungría, el antagonista no aparece en escena, no se manifiesta explícitamente en el diálogo de los personajes aunque se podría pensar que el enemigo está más allá del escenario, que está instalado en las fuerzas políticas que conspiran contra el sistema monárquico.

Las referencias a datos de la realidad histórica y los indicios que propician esas asociaciones son muy claros: la muerte del hijo de Valisero y la muerte de María de Guzmán, la hija de Olivares; la religiosidad del rey anterior (en clara alusión a Felipe III, el piadoso), las críticas a los validos anteriores se asocian con el Duque de Lerma, la negativa compartida por el privado de aprobar el matrimonio de Doña María con un hereje -en alusión al príncipe de Gales que llega a Madrid para tratar, sin éxito, un posible casamiento, en 1623- sirven como ejemplos.

Parecería, entonces, que en ese entramado de realidad política y creación ficcional, el objetivo autoral estaría más focalizado en el afán laudatorio hacia el valido que en el tópico de la privanza propiamente dicho. Estas conjeturas plantean un nuevo interrogante: ¿el valor político y la intencionalidad moralizante de la obra van en desmedro de sus méritos literarios?

La estructura argumentativa desarrolla tres temáticas poco funcionales a la comedia: la principal, la glorificación de Olivares; los secundarios son, en primer lugar, el matrimonio frustrado entre del príncipe de Gales y la Infanta Doña María y el compromiso final de la Infanta con el príncipe de Transilvania y en segundo lugar, la fidelidad amorosa del monarca quien logra refrenar sus galanteos para con Serafina, una dama de palacio¹¹⁹.

118 “Acerca de la amenaza política que Olivares notaba con Carlos y el cardenal infante ver: Hume, M. 1907. *The Court of Philip IV. Spain in Decadence*. New York, Putman’s Sons, Traducción al español por P. M. G. en Barcelona, Ediciones Mercedes, 172-179, 183-186 y Elliot, J. H., 1998. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. 185-186, 313, 317-318.” (María José Hernández Fernández 2009: 266-7)

119 “Con esta juiciosa actitud real Quevedo pretende acallar las murmuraciones que acusaban a Olivares de incitar al monarca y, aun de acompañarle, a correrías galantes. La consigna interior del monarca “Venzamos, razón, venzamos” constituye un asunto teatral aparente, apocado y tímido, puesto que rápidamente el monarca se domina a sí mismo tras consultar al valido “No hizo más Alejandro/vencedor soy de mí mismo” (vv. 1131-1132). (...) La flaqueza real de *Cómo ha de ser el privado* está documentada. A finales de los 1620, Felipe IV mantuvo una relación ilícita con la actriz apodada “la Calderona”, de quien tuvo un hijo, seis meses antes del parto de Baltasar Carlos, en octubre de 1629. La Calderona se recluyó en un convento después del reconocimiento de su hijo, que más tarde será celebrado como Juan José de Austria”. (María José Hernández Fernández, 2009: 272).

El interés dramático se vuelve endeble porque las acciones encuentran rápida resolución y porque esa falta de intriga obtura toda posibilidad de reconstruir el orden conculcado en tanto fórmula de desenlace habitual de la comedia. Quevedo no organiza la trama para generar un conflicto que ponga a prueba las virtudes de los personajes, ni el privado ni el rey se disponen a consumir acciones heroicas gestoras de suspenso; los subtemas se resuelven ya por la fidelidad a las normas de la iglesia (la Infanta solo podrá contraer matrimonio con quien profese el catolicismo) ya por fidelidad a su esposa (la virtud residirá en la resistencia estoica del rey ante el adulterio).

En general, las críticas acerca del valor dramático de *Cómo ha de ser el privado* han sido negativas, Miguel Artigas, quien editó la comedia por primera vez, en 1927, dice: “era tan escaso el interés dramático de la pieza, tan floja y diluida la acción, que sólo por el agrisulce del fondo político y de las personas podía despertar la curiosidad. Tampoco es muy notable su valor como pieza de literatura.” (Miguel Artigas, 1927: L-LI); años más tarde, Cotarelo Valledor (1945: 64-65) sostiene que “tiene poco interés dramático, su acción es floja y diluida”. Décadas después, el estudio de José Urrutia es categórico:

Es un fracaso absoluto como pieza teatral (...) cuadre o no cuadre con los textos doctrinales la situación teatral práctica no es acertada. (...) La acción principal, lastrada por la doctrina y por querer presentar un valido sin mácula junto a un rey sin tacha, no puede sino organizarse a base de discursos interminables y actuaciones sin emoción alguna. (...) el error de Quevedo fue no romper con la comedia lopesca. Pero eso hubiera ido en contra de la propia razón de ser de la obra: utilizar unos canales y unos sistemas ya experimentados, para hacer propaganda política. Era un callejón sin salida.” (José Urrutia, 1982: 181-185)

En su análisis, Raimundo Lida (1981: 162) considera que el discurso panegírico “estorba el movimiento dramático y lo lleva al borde de la parálisis”.

Desde otro criterio de análisis, Ignacio Arellano sostiene que:

No hay que esperar intriga ni desarrollo de los personajes, ni conflicto dramático en el tipo de comedia que ha querido trazar Quevedo. Su planteamiento y ejecución responden a su género y objetivos cortesanos. En ese sentido la comedia es una de las piezas más significativas de Quevedo y de las relaciones complejas que establece el poeta con las circunstancias de su tiempo y los poderosos a los que sirve o contra quienes protesta. (Ignacio Arellano, 2011: 56)

La lectura que propone Ignacio Arellano interpreta la comedia como una “pieza de circunstancia y en clave”, como la representación teatral de un tratado de perfecta privanza, centrado en las funciones del valido y en consonancia con la teoría desarrollada por Quevedo en *Política de Dios*.

Que no fueran el rey o el valido tan perfectos como se pintan no es nada sorprendente: es un rasgo constitutivo de los modelos panegíricos. *Como ha de ser el privado* es sin duda una pieza más de las incitadas por Olivares, directa o indirectamente, o bien surgidas de la iniciativa del poeta para agradar al poder y manifestar también un ideal de político en momentos de crisis y de cambios, proyectando una imagen positiva del monarca y su valido. (Ignacio Arellano, 2011: 32)

Por su parte, Lucía Gentili (2017: 121) coincide en definir a la comedia como la dramatización de un *ars gubernandi* pero sostiene que debe ser interpelada a partir de su percepción cortesana; para la investigadora, la función poética y formativa de la obra debe interpretarse en línea con el grado de receptividad y con la eficacia en la transmisión de patrones de comportamiento que “maquillan” los desaciertos políticos y que “limpian” la imagen negativa de la fórmula Olivares-Felipe IV.

Si la perfecta combinación de *res factae* y *res fictae* es, pues, la nota señera de esta comedia en clave, en la que lo coyuntural, es decir la revisitación del presente histórico, es la cifra reveladora de su significado, no es nada extraño que la obra mal se preste a ser encasillada dentro de unas específicas coordenadas genéricas, presupuesto éste por muchos considerado como insoslayable para una valoración objetiva. (Luciana Gentili, 2013: 122)

Enmarcada en esos lineamientos, la comedia puede interpretarse como un ‘espectáculo didáctico’ fundado en la compenetración de imágenes vivificadas y recreación semántica, en la dialéctica entre figuras reales y personajes ficticios; como la representación de un contexto histórico que se concretiza en escena a través de un proceso autoral de mediación-interpretación que consigue adecuar las circunstancias a los moldes de la sintaxis dramática; en palabras de Luciana Gentili,

Quevedo no se limita a ofrecer una mera dialogización de unos cuantos acontecimientos reales o a re-pautar la temporalidad, sino que pretende brindar una relectura, una reinterpretación de los acontecimientos tratados, fundándose en la complicidad y en la capacidad comparativa de sus receptores. En su papel de observador partícipe, se esfuerza por restaurar las fallas que estaban quebrando la

popularidad del valido remodelando su imagen a través de un espejo de conducta capaz de impactar a la pública opinión. (Luciana Gentilli, 2013: 126)

Esos principios constructivos inducen a preguntarnos si la obra readapta la matriz genérica de la comedia para dar paso a un testimonio de época que atiende a una interpretación ética de la historia. El relevamiento bibliográfico, aunque parcial y fragmentado, demostró que distintas posturas críticas debaten esos aspectos.

Si para John Elliot (1982: 241) *Cómo ha de ser el privado* es un escrito “descaradamente propagandístico” para María José Hernández Fernández (2009: 268) “es un documento historiográfico en el contexto en el que se compuso”; en el mismo sentido, Susana Hernández Araico (1999:261) respalda el valor documental de la obra sin, por ello, negar sus méritos literarios.

Santiago Fernández Mosquera (2013) propone una reinterpretación de *Cómo ha de ser el privado* no desde sus valores literarios, de hecho señala la inconsistencia dramática de la obra, sino desde su dimensión político, al afirmar que:

Quevedo da sobradas muestras de su impertinencia cortesana y de su agudeza temeraria. Y ello sin tener que acudir a géneros satíricos que habrán de disimular más de una insolencia. (...) Quevedo quiere influir política y socialmente, pretende ser un intelectual que modifique comportamientos y cambie el curso de las acciones. Es lo que ha denominado, siguiendo una tradición crítica anglosajona, Carlos M. Gutiérrez “significada ambición de influencia”. (Santiago Fernández Mosquera, 2013: 566)

Por su parte, Luciana Gentilli (2004: 206), quien define la obra como “comedia-tratado” donde Quevedo expone sus interesadas opiniones políticas y María Grazia Profeti (2010: 149) atribuye la debilidad dramáticas de la comedia a que “es Quevedo mismo quien habla a través de unos portavoces estáticos y sin relieve. Estamos frente no a una pieza teatral, sino a una serie de sentencias morales, cuya tensión no es dramática, sino intelectual: su propia ambigüedad”.

En *Cómo ha de ser el privado*, “la ambición de influencia”, en términos de Fernández Mosquera, se hace evidente desde la construcción gramatical del título, así es como “debería ser el privado” no, precisamente, “como es”; por medio de la perífrasis verbal obligativa Quevedo transmite la necesidad de contar con un valido cuyas cualidades le permitan estar a la altura de las circunstancias sociales y políticas por la que atraviesa el

gobierno. Esta representación del privado, Valisero/Olivares, de algún modo cuestiona la figura del rey que queda, por momentos, desdibujada; el mensaje podría descifrarse, entonces, como una crítica de Quevedo hacia las conductas políticas y privadas de Felipe IV/Fernando que se desprenden, paradójicamente o no, de las alabanzas hiperbolizadas a la figura del privado, con quien nuestro autor mantiene una relación controvertida¹²⁰. Si alabando al privado se dejan al descubierto las flaquezas del Rey (debilidad política, dependencia privada y personal del valido, fracasos en la gestión gubernamental, amores prohibidos) Quevedo va a aprovechar los mecanismos que proporciona la comedia para señalar errores e intervenir, a su manera, en la *res pública*.

Para algunos investigadores, Rafael Iglesias, por ejemplo,

Cómo ha de ser el privado es obviamente escrita en lo que parece ser un momento especialmente significativo en la historia de las conflictivas relaciones de Quevedo con Olivares. De hecho, en cierto sentido esta obra anticipa la actitud incluso más crítica, aunque todavía no rebelde, de Quevedo hacia la cúpula del poder cuando el autor madrileño escribió *El Chitón* unos meses más tarde. En pocas palabras, a pesar de los numerosos trabajos de investigación que se han hecho de *Cómo ha de ser el privado* que emplazan este texto en el momento supuestamente más intenso y sincero de las relaciones de Quevedo con Olivares, parece sin embargo cada vez más claro que esta comedia contiene, muy por el contrario, los primeros indicios de un desacuerdo que, pasados unos años, culminaría con la sonada ruptura definitiva entre el escritor madrileño y el Conde Duque. (Rafael Iglesias, 2005: 270; 296)

Cuando una obra funciona como espejo en el que se proyectan los ideales políticos del autor, se la adscribe a la categoría de “teatro político”; no obstante, Patrice Pavis (1998-459) aclara:

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es político puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al teatro de agitación, al teatro popular, al teatro documento. (...) Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas. (Patrice Pavis, 1998: 459)

120 “Probablemente la actitud de Quevedo hacia Olivares consistió en algo más complejo que la gradual transición desde la confianza hacia la hostilidad. Más bien habría que pensar que apoyó o atacó al valido en función de las medidas de gobierno adoptadas en cada momento, lo que explica la disparidad de juicios que se sucedieron con los años” (Alfonso Rey Álvarez, *La construcción crítica de Quevedo reaccionario*, BH, 112-2,668.) Citado por Santiago Fernández Mosquera, 2013: 567.

Si a ese concepto de dramaturgia le atribuimos la función de vincular ideología y estética, de articular la percepción de mundo con el escenario, la comedia es para Quevedo una herramienta más para poner en acción su ideario político. La configuración de los personajes y sus comportamientos se constituyen en vectores ideológicos; ellos entablan relaciones extratextuales que pueden reconocerse, fácilmente, como metáforas o metonimias de referentes histórico-sociales y crean una dimensión crítica que confronta ese sistema de poder representado con las conductas efectivas de los que ejercen el poder. *Cómo ha de ser el privado* es para Quevedo la arena donde se debate entre el posicionamiento ideológico y el discurso dramático; en esa contienda, el Quevedo político gana por amplio margen.

1. Otros testimonios de Quevedo, autor dramático

1.1. *Pero Vázquez de Escamilla*

En el mismo manuscrito de la biblioteca santanderina (ms. 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander) en el que se registra *Cómo ha de ser el privado*, se encuentra un fragmento de una “representación española” titulada *Pero Vázquez de Escamilla* (Representación española, por don Francisco de Quevedo y Villegas, señor de la villa de Juan Abad. Jornada primera).

Los estudios críticos han coincidido en que lo fragmentado de la obra ofrece escasas posibilidades de análisis;

conservamos el comienzo, constituido fundamentalmente por una jácara en la que describe la guapeza del jaque que entabla una pelea con otros valentones. La estructura dialogada es propiamente dramática, aunque el núcleo más extenso es el relato que el jaque protagonista hace de su vida y milagros. El lenguaje es el típico de germanía, y toda la comedia, a juzgar por el título, debía de centrarse sobre todo en este mundo hampesco que trata Quevedo con tanta delectación en otros muchos textos. (Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, 2011: 57)

Los trabajos de Pablo Jauralde Pou, 1999, María José Hernández Fernández, 2009, Ignacio Arellano y Celsa García Valdés, 2011 así como el de Javier Palacio Ortiz, 2015, entre otras investigaciones, coinciden en que el valor dramático de la obra es casi nulo; no obstante lo escaso del material hallado, se puede observar que Quevedo supo

yuxtaponer una jácara¹²¹, una canción y una sátira anticulterana para dar inicio a una temática argumental en torno a un personaje central, Pero Vázquez de Escamilla, un jaque muy frecuentado en la obra de nuestro autor que aparece, también, en *El Baile de Las valentonas y las tomajonas*:

De enfermedad de cordel
aquel blasón de la espada.
Pero Vázquez de Escamilla
murió cercado de guardas. (vv. 81-84)

En palabras de Ignacio Arellano (2011: 58), “en el estado en que se ha transmitido el texto poco más se puede decir”.

1.2. Fragmento en el reverso de una carta

Registradas en el mismo documento que *Pero Vázquez de Escamilla* aparecen once redondillas que, para algunos críticos, podrían pertenecer a una escena de comedia y para otros, Ignacio Arellano, por ejemplo, podría tratarse de un texto íntegro “tiene sentido completo y es en todo semejante a los cinco textos breves editados como *Diálogos* por Astrana, dentro del teatro quevediano” (Celsa García Valdés, 2004: 122)

Aureliano Fernández Guerra califica el material hallado como “preciosísimas redondillas, ricas en sal ática y rebosando en conocimiento del corazón humano” (María José Hernández Fernández, 2009: 283) aunque Armando Cotarelo (1945: 69) hipotetiza sobre la posibilidad de que la comedia “tiraría contra el matrimonio”, otro tema recurrente en la obra quevediana.

Conjeturas, presunciones, ambigüedades... una vez más la obra de Don Francisco de Quevedo rehúsa toda verdad revelada.

121 Ignacio Arellano publicó por separado la jácara cuyos fragmentos se incluyen en la comedia: “La jácara inicial de Pero Vázquez de Escamilla, de Quevedo”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990. Madrid, Castalia, 1991, pp.13-45.

