



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Desfiguración de la alcahueta celestinesca en cinco estremeses de Francisco Quevedo, inéditos hasta 1965

Autor:

López D'Amato, Silvia

Tutor:

Romanos, Melchora

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires

Maestría en Literaturas española y latinoamericana

Título de la tesis: **«Desfiguración» de la alcahueta celestinesca en cinco entremeses de Francisco Quevedo, inéditos hasta 1965.**

Directora: Dra. Melchora Romanos

Maestranda: Silvia López D'Amato

DNI: 14.264.019

Expediente N° 838.950/07

Teléfonos: 4280-6499 / 1563001215

silvia_lopez_ hotmail.com

Prefacio

El espectáculo teatral áureo cuenta con una vastísima y consagrada bibliografía que permite a todo aquel que se interese por el género un acercamiento certero a cualquiera de sus aspectos. En ese universo dramático, las piezas breves ocupan un lugar menos explorado; no obstante, en las últimas décadas, la crítica ha renovado el interés por esas obras de corta duración que acompañaban las representaciones de comedias o autos sacramentales.

Entremeses, loas y mojigangas concitaron estudios que revalorizaron su autonomía en relación con la comedia, suscitaron sendos debates acerca de su raigambre popular, propulsaron diversos análisis no solo sobre su estructura dramática sino sobre la preeminencia de las figuras en tanto *dramatis personae*. Desde distintas perspectivas, el panorama crítico ha prosperado significativamente abriendo líneas de investigación hacia un estudio pluridimensional de un teatro llamado «menor» que va demostrando, a la luz de los resultados, que ese adjetivo definitorio dejó de ser ajustado.

La relevancia adquirida por el entremés en el marco de una estética tan exuberante como la barroca y el interés por la inagotable escritura de don Francisco de Quevedo y Villegas dieron origen al estudio que se propone esta tesis. En ella, se hará foco en la «desfiguración» de la alcahueta celestinesca en cinco entremeses de Quevedo, hallados por Eugenio Asensio en la Biblioteca Provincial de Évora, inéditos hasta 1965. La intención es rastrear los procedimientos que permiten identificar los diferentes tipos de alcahuetas devenidas dueñas que habitan en: *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, Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara.*

Nos proponemos analizar la construcción de esos «sujetos ridículos o estrafalarios» desde la idea de una «desfiguración» (hacia lo cómico y caricaturesco en correspondencia con el género entremesil) de la alcahueta celestinesca cristalizada por la Tragicomedia de Fernando de Rojas y de una «configuración» de rasgos funcionales a la intención dramática y a la relación que la «acomodadora de criadas» entabla con sus discípulas y con las víctimas del escarnio.

Nuestra investigación intenta –aunque de manera reducida y selectiva– un estudio de las *figuras* en las que se apoya nuestro autor para potenciar la representación del mundo no como el gran teatro de nobles acciones sino como un universo desdibujado, deformado y contradictorio en el que esas criaturas escénicas encarnan los vicios más ruines y deleznable que asolan y corroen a la sociedad de la época.

Si bien es innegable que las viejas entremesiles heredan rasgos celestinescos indelebles, la intención será determinar cómo las alcahuetas protagonistas de estas piezas breves operan en función de un complejo sistema de relaciones tanto en el interior del drama como en correspondencia con el espectador quien logra captar las contradicciones, los desacuerdos y las rupturas entre la palabra del personaje y su conducta. Esta interacción entre los puntos de vista parciales de los personajes entre sí y entre ellos y el punto de vista del espectador permite la construcción de una dueña de neto corte quevediano.

Recorrer los repertorios bibliográficos y las aportaciones acerca de las cuestiones que alcanza este trabajo sentaron las bases para nuestra investigación; estudios imprescindibles como el de Eugenio Asensio (1971) *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo* le asignan a Quevedo un lugar honorable entre los entremesistas consagrados como Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente debido a sus innovaciones respecto del enfoque del hombre, a las transformaciones de los tipos y *figuras* provenientes de

otras obras festivas y a la agudeza verbal que aportaron al género su marca distintiva.

Por su parte, María José Martínez López (1997), publica su tesis doctoral *El entremés: radiografía de un género* en la que aborda un análisis de los espacios más destacados de la ficción entremesil, seguido del examen de la estructura dramática, la composición de los personajes y el marco escenográfico en el que se desarrolla un entremés.

En la fecunda tradición literaria sobre los recursos de agudeza verbal en la producción satírico-burlesca de Quevedo, Antonio Azaustre Galiana (1999) hace su aporte respecto de la elaboración literaria en las parodias del estilo culto y la burla de frases hechas que conllevan el doble propósito de hacer reír y de hacer pensar.

En otra línea crítica de investigación, Santiago Fernández Mosquera (2005) observa parcelas de la producción quevediana desde y hacia los estudios de intertextualidad, reescritura y autorreescritura que operan tanto en la construcción de la obra como en la ideología subyacente a ella.

Recientemente, Ignacio Arellano y Celsa García Valdés (2011) publicaron la edición del *Teatro Completo* de Quevedo, 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 intrincado *corpus* dramático de Quevedo.

En el caso específico de Argentina, existen pocos trabajos dedicados al estudio del teatro breve quevediano. Celina Sabor de Cortazar hace su invaluable aporte en «Para la revalorización de los entremeses de Quevedo» (1987), 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.

Respecto de las *figuras*, Melchora Romanos (1980) delimita el contenido semántico del concepto siguiendo los lineamientos que utiliza Quevedo en sus obras satíricas; analiza los vínculos entre la significación del término y su realización, tomando como caso testigo la figura de los fingidores de nobleza. En un trabajo posterior, «La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*»

(1982), Romanos determina cómo funciona ese sistema semántico de *figura* en uno de *Los Sueños* de Quevedo y formula que la antítesis Apariencia/ Realidad es el referente sobre el que se sostiene todo significado. En cuanto a los modos de construcción de las *figuras*, se demuestra que Quevedo utiliza una técnica descriptiva y fragmentada que actúa por acumulación de rasgos yuxtapuestos.

Para llevar a cabo el análisis de los objetivos propuestos, este trabajo, que lejos está de agotar las posibilidades de estudio del género y de su autor, fue organizado de la siguiente manera:

El Capítulo I: «Contexto histórico-cultural» propone un recorrido sucinto y somero por las circunstancias de producción y circulación que atravesaron la dramaturgia breve de Quevedo. Es nuestra intención analizar de qué manera se insertan en el sistema barroco un puñado de entremeses que no se caracterizan, precisamente, por consolidar la celebridad de su autor pero en los que, no obstante, el escritor hace gala de su capacidad satírica, su agudeza verbal y su creación lingüística.

El Capítulo II: «El entremés del siglo XVII» formula un acercamiento al género: límites, autonomía y evolución; revisa la preceptiva de la obra dramática corta y releva las características más significativas del entremés en tanto género autónomo como así también en relación con la comedia con quien comparte el convivio teatral. Nos abocamos, también, al análisis de la influencia de la novela picaresca y de la tradición celestinesca, las dos vertientes más importantes que fecundan el entremés. Nos detuvimos en los mecanismos de la risa áurea y sus funciones; comicidad en tanto fenómeno inclusivo que estrecha la relación entre objeto literario, medio, destinatario y emisor. El último apartado se centra en Quevedo entremesista y en sus aportaciones respecto del tratamiento de las figuras, los estereotipos, los temas y el artificio lingüístico que sirvieron como fórmulas distintivas del género.

El Capítulo III: «Figuras, configuraciones y desfiguraciones», plantea el análisis del concepto de *figura* (Romanos, 1982) en relación con el personaje de la dueña centrándonos en los procedimientos constructivos de esas caricaturas grotescas para establecer la manera en que organizan el efecto satírico y entablan

relaciones intra y extra textuales de acuerdo con la intención dramática de cada obra en particular y en función del sistema genérico que integran.

El Capítulo IV: «Discurso satírico. Agudeza verbal» aborda la perspectiva del locutor satírico desde dos miradas del mundo a veces antagónicas, a veces complementarias: la cosmovisión masculina y la cosmovisión femenina. Posicionados desde el universo de cada sexo nos proponemos un acercamiento a las concepciones del vínculo hombre/mujer caracterizado por la venalidad y la hipocresía; relaciones prostibularias que circulaban disfrazadas de disimulo y apariencia, que lejos de escandalizar terminaban en indulgencia y celebración, que denunciaban, con amarga risa, la decadencia de los valores éticos-morales de la sociedad de la época.

El Capítulo V: «Reescritura e intertextualidad» presenta el estudio intertextual de unas pocas obras con el objeto de observar distintos procesos de escritura, determinar variaciones respecto de modelos anteriores y revisar funciones atribuidas a personajes tradicionalmente condicionados por su rol; variables que permiten desplegar el entramado ideológico que las sustenta explícita o implícitamente. Las dueñas entremesiles, las viejas que aparecen en el *Buscón*, en los poemas satíricos 521 «Fue más larga que paga de tramposo» y 598 «Por no comer la carne sodomita», en el Cuadro XVIII de *La Hora de Todos* han servido como una reducida ilustración de esas presencias constantes más allá del género.

La presente investigación se construye y se sostiene, fundamentalmente, sobre los rigurosos trabajos mencionados; es deudora de esos estudios que le dieron origen y de muchos otros que, también, le han sido solidarios. En definitiva, nos proponemos, teniendo en cuenta las propias limitaciones y debilidades, ahondar en una época, en un autor y en un género literario que en palabras de Italo Calvino (1992:15) «nunca terminan de decir lo que tienen que decir».

Mi agradecimiento a la Dra. Romanos por haber aceptado la dirección de esta tesis, por su lectura atenta y su orientación afable, por su generosidad que me permitió recibir el asesoramiento y la cordialidad de los Dres. Fernández Mosquera y Azaustre Galiana.

Gracias, también, a Eleonora Gonano, a Patricia Festini y a Josefina Pagnotta por sus contribuciones amables y sus atendibles sugerencias.

Mi infinita gratitud a mi marido y a mis hijos, incondicionales como siempre; a mi hermana y a mis amigos que tanto escucharon hablar de Quevedo.

A sus genes que viven en mí.

CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL

Oyente, si tú me ayudas

con tu malicia y tu risa,

Francisco de Quevedo, Letrilla satírica XIV

Caracterizar cualquier período histórico tropieza con obstáculos más o menos difíciles de dirimir; la tarea se vuelve más compleja todavía si se intenta investigar, -aún de manera incompleta y fragmentada- la producción literaria que nace y circula en esa época en cuestión o si se pretende analizar la mirada del mundo desde la cual se producen las obras.

Barthes (1980:1) afirma que «el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, alético) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, 'refleja')». Resulta imprescindible, entonces, trazar un recorrido, recortar el objeto de estudio y volverlo asequible para aproximarnos al estudio de un movimiento estético: el Barroco, de un género: el teatro breve, de un corpus: entremeses inéditos hasta 1965 de un autor: Francisco de Quevedo y Villegas.

Umberto Eco (1989:22) sostiene que hacer una tesis puede vivirse como un juego, como una apuesta, como una búsqueda del tesoro o como una partida mano a mano entre un autor que no quiere confiarnos su secreto y el tesista que

debe rodearlo, interrogarlo con delicadeza y hacerle decir lo que no quiere decir pero hubiera debido decir.

Entonces, ¿cómo seleccionar las pistas que nos lleven al descubrimiento de lo que buscamos?, ¿de qué modo poder instalarse en el período áureo con el criterio más idóneo para el estudio de obras canónicas y de otras que permanecieron ignoradas durante siglos y que se reincorporaron, con toda vitalidad, al entramado de intertextualidades, continuidades y rupturas que, siguiendo a Barthes, reflejan las coordenadas sobre las que se sustenta la cosmovisión de un autor?

Si ningún hecho artístico es inmune a la interpretación ni puede evitar su carácter funcional, un carácter cuyo valor se modifica y varía en respuesta al contexto histórico de cada nueva lectura y al horizonte de expectativas de cada lector, es pertinente interrogarnos acerca de cómo se incluye en el sistema barroco una serie de piezas dramáticas breves –inéditas hasta 1965- de un autor que no alcanzó la inmortalidad, precisamente, por su dramaturgia pero en las que permanecen intactas su capacidad satírica, su agudeza verbal y su creación lingüística.

Atento a ello, iniciamos un recorrido, sucinto y somero, por las circunstancias de producción y circulación que atravesaron la producción entremesil de don Francisco de Quevedo y Villegas.

1. Rasgos de época:

El siglo XVII es, en España, sinónimo de Barroco. Un estilo de época signado por el pesimismo personal y por un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social, por una profunda crisis en su proceso de integración, por un sentimiento de angustia e incertidumbre, por una conciencia de irreparable decadencia que se condensa en las obras más significativas de la literatura del período.

Para Maravall (1975:8), el Barroco no resulta de un único factor, ni siquiera de las variadas consecuencias que él provoca, sino que se revela vinculado con un vasto repertorio de factores que juntos determinan la situación histórica del momento y tiñen todas las manifestaciones con esos rasgos emparentados y dependientes que dan lugar a una cultura del Barroco.

Los parámetros estéticos cambian porque el contexto sufre profundas modificaciones, porque las condiciones generales históricas –sociales, económicas y políticas- mudan sus tendencias y se adoptan renovadas convenciones. Maravall (1972:21) sostiene que si bien no puede tomarse la literatura barroca como una imagen fiel de la sociedad, ella se presenta como un producto literario fuertemente condicionado por su base social; aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda destinada a difundir y fortalecer una sociedad nueva en su complejo juego de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva.

En diálogo con el modelo maravalliano, Fernando R. de la Flor (2002:16) observa 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.

Para el crítico, la singularidad de la cultura barroca hispana radica en lo que, precisamente, 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 clases. A este modelo, de la Flor (2002:20) le agrega otra opción: «el escepticismo radical y el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debiera decir que se extraviaron) una buena parte de nuestros productores simbólicos».

Gran parte de las manifestaciones culturales barrocas se esfuerzan por poner al desnudo el desánimo, la frustración y las contradicciones de un *modus vivendi* que, para algunos, roza la alienación.

El *statu quo* barroco tambalea: el mundo cortesano se encuentra en pleno proceso de ebullición; la corte desdibuja sus límites. Jornaleros, pequeños comerciantes, hidalgos y artesanos buscan reubicarse laboralmente al servicio de la nobleza o de la burocracia palaciega porque el campo ya no les ofrece modos de subsistencia.

La plebe ocupa espacios urbanos antes vedados, la concentración popular en las ciudades genera nuevas conductas y cambia otras; se reformulan vínculos interpersonales y se mudan convenciones cristalizadas por la moral y las buenas costumbres. El engaño, el enredo, la astucia del pícaro, la hipocresía y el envilecimiento se filtran por las grietas de una sociedad resquebrajada que, paradójicamente, sufre de un exceso de fe.

Las creencias religiosas fortalecidas por la incidencia de la Iglesia y el dogmatismo monárquico controlan y dominan las conciencias para, a la postre, servirse de ellas. Si bien la vida religiosa y la Iglesia ocupan un papel protagónico en el período no se las podría syndicar como únicas gestoras de la cultura del siglo XVII.

En el plano económico, el aumento de la inflación, la falta de inversiones productivas y el desprecio por el trabajo manual producen alteraciones en la balanza comercial que redundan en el creciente empobrecimiento de las masas.

Todo lo firme y estable entra en conmoción; la irrupción de la desmesura, de lo complicado y de lo extravagante despierta en el receptor nuevos intereses y lo obliga a modificar su horizonte de expectativas.

Para Hauser (1998:504), «un cambio estilístico solo puede condicionarse desde afuera». Por tal motivo, hablar de un estilo de época unívoco y dominante sería reducir a un modelo estereotipado las producciones de los distintos grupos sociales productores de arte; incluso, en períodos en que la principal producción artística surge de las clases privilegiadas.

La muerte de Felipe III y la ascensión de Felipe IV modifican los destinos de la España barroca. Períodos de turbulencias políticas, de reyes que no reinan, de validos que ejercen la autoridad vacante, de intrigas palaciegas y de traiciones que terminan en prisiones o destierros involuntarios.

El reinado de los Habsburgo se caracteriza por una sociedad excesivamente jerarquizada, conflictiva y fisurada. Las relaciones parasitarias, el servilismo, los deseos de pertenencia y el *poderoso caballero Don Dinero* constituyen un sistema de dogmas al servicio de ideologías teocráticas, una ortodoxia a ultranza que responde al absolutismo monárquico y una subordinación al materialismo en desmedro de las virtudes éticas y morales.

El distanciamiento nobleza-pueblo, el empobrecimiento del mundo agrario, el aglutinamiento en la corte de pretendientes y arrivistas son circunstancias político-sociales que la España barroca debe enfrentar. Las figuras literarias que protagonizan muchas de las obras del período, estereotipos degradados, parodiados -a veces, hasta la procacidad- no nacen únicamente de la imaginación de mundos marginales sino se constituyen en rasgo de época. La

tensión entre ser y parecer, el descrédito de las clases privilegiadas, la corrupción político-administrativa conforman sólo la parte visible de una sociedad en crisis.

Jauralde Pou (2007:16) sostiene que la estética barroca pierde la mirada única sobre el objeto artístico al ampliar 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.

Lo nuevo, lo extraño se manifiesta en el egocentrismo de la poesía metafísica o en el mundo de la germanía y la vida tabernaria. Se vuelve imperioso el uso de un léxico diferente, esquemas sintácticos renovados y una adaptación de los recursos retóricos tradicionales. En la estética barroca se funden estas reformulaciones, y es dentro de ella donde se explica el carácter extraño y el alarde. Los límites son los propios del conceptismo y las innovaciones se centran en la dificultad y la maravilla.

Esta nueva práctica escrituraria genera en el público receptor un cambio de gustos y una nueva sensibilidad; se editan obras con aforismo, enigmas y juegos de ingenio, es decir, la agudeza y el ingenio toman protagonismo porque marcan los gustos de un público selecto capaz de comprender las excelencias conceptuales de los escritores doctos. La dificultad de los textos y la habilidad para descifrarlos rigen la actitud receptiva barroca. Para alcanzar con éxito esta empresa es imprescindible conocer las claves que lo han cifrado, ya en sus técnicas literarias ya en sus contextos de producción y de circulación.

En líneas generales, el poeta barroco es un gran conocedor de la literatura antigua que se muestra ansioso por demostrar ingenio y erudición; en su producción moral-religiosa, en sus reflexiones políticas y hasta en la poesía amorosa, el autor entabla un diálogo con sus predecesores, establece una evocación de los escritores clásicos a quienes intenta emular.

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Francisco de Quevedo

2. La vida, la obra:

Francisco de Quevedo y Villegas nace en Madrid, en 1580; hijo de don Pedro Gómez de Quevedo, secretario de la corte y de doña María de Santibáñez, dama de honor de la reina. Hombre culto y de sólida formación: desarrolló estudios de humanidades, lenguas modernas y filosofía, adquirió conocimientos de teología y de sagradas escrituras, conocimientos que se traslucen en su producción literaria.

Durante su juventud y adultez, Quevedo formó parte de los reinados de Felipe III (1598-1621) y de Felipe IV (1621-1665); vivió en una España gobernada por validos y favoritos (Uceda, Lerma, el Conde Duque de Olivares), fue testigo del proceso de decadencia política, económica y social del pueblo español y no permaneció ajeno a estas circunstancias; se constituyó en un predicador ético, en un censor de los vicios de la corte y de la política de su tiempo, en un hombre preocupado por los graves problemas de un pueblo sumido en la desesperanza y el desengaño y de un país que ha perdido su protagonismo político en Europa.

En 1606, la Corte se traslada de Valladolid a Madrid y Quevedo regresa con ella. Transcurrirán, para nuestro autor, ocho años signados por una activa vida cortesana y una prolífera producción literaria: escribe el *Buscón*, presumiblemente antes de esa fecha, pero se publica por primera vez en Zaragoza, en 1626; el primero de los *Sueños* – que no se imprimirán hasta 1627-, el del *Juicio Final* que dedica al Duque de 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. (Jauralde Pou, 1987:19)

Quevedo conoce al Duque de Osuna – a quien dedica en 1612, *El mundo por de dentro*-. Al año siguiente, el Duque es nombrado Virrey en Sicilia y Quevedo se traslada a Italia como su consejero. Fue una década de viajes frecuentes a Madrid, de aciertos económicos y desaciertos políticos, de conspiraciones y de huidas subrepticias.

En 1618, acusado de complicidad, Quevedo sufre su primera detención y es recluso en sus posesiones de la Torre de Juan Abad; durante su cautiverio escribe *Política de Dios y Gobierno de Cristo* (1621). En ese mismo año, muere Felipe III.

El madrileño buscó revertir su suerte acercándose al Conde Duque de Olivares, nuevo hombre fuerte del reinado de Felipe IV, a quien le dedica entre otras obras *El Chitón de las Tarabillas – Obra del Licenciado Todo se sabe*- (1630)

en la que expresa su adhesión a la gestión del valido pero esta adhesión no prosperará y se transformará el Duque en uno más de sus enemigos. Quevedo consigue ganarse la confianza de Felipe IV quien en 1632 lo nombra su secretario, mientras su antiguo protector, el Duque de Osuna, muere en prisión.

En el soneto «Memoria inmortal de Don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión» el autor de *El Buscón* denuncia la ingratitud y la deslealtad de la patria para con sus hombres probos:

Faltar pudo su patria al grande Osuna
pero no a su defensa sus hazañas:
diéronle muerte y cárcel las Españas
de quién él hizo esclava la Fortuna.

En obras como *Grandes anales en quince días (1621)*, Quevedo enjuicia los sucesos posteriores a la muerte de Felipe III y postula reformas y proyectos que el ascenso político de Olivares debería promover. En la *Epístola satírica y censoria*, dirigida al nuevo valido, expresa la necesidad del retorno a un medioevo utópico en el que los españoles castos, valerosos, severos y poseedores de las virtudes antiguas puedan vivir una nueva y militar edad dorada, alejados de las corrupciones y el afeminamiento de su propia época.

En la vida privada del madrileño, el Duque de Medinaceli operó como uno de los personajes más influyentes, fue el que arbitró los medios para el casamiento de Quevedo, en 1634, con Esperanza de Mendoza, señora de Cetina, de la que se separa definitivamente en 1636. La vida amorosa de Quevedo suscita más incertidumbres que certezas. ¿Estuvo, realmente, enamorado de Lisis o fue solo una figura funcional a su discurso amoroso? ¿Tuvo hijos fruto de su

relación furtiva con La Ledesma? Las respuestas a estos interrogantes aún hoy no han sido fehacientemente reveladas.

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, probablemente por estar lejos de la corte y por ser feudo de la orden de Santiago, cuyo hábito vestía nuestro autor. Para Jauralde Pou (1987:26) ya no quedan dudas de las causas que originaron el percance más cruel en toda la vida del madrileño y uno de los incidentes más resonantes del reinado de Felipe IV; el investigador español recupera las afirmaciones de Elliot (1972:182) «el Duque de Infantado le había acusado, en secreto, de confidente de los franceses, es decir, de traidor y espía». De acuerdo con estas hipótesis, al conocer Quevedo no sólo la razón de su encarcelamiento sino también el nombre del delator se atreve a solicitar el perdón del Conde Duque ya que no había sido el valido el causante de su encarcelamiento. Durante el último período en prisión, nuestro autor se abandona a una intensa producción literaria: escribe dos extensos tratados morales, el *Job* y *Providencia de Dios*, compone poemas de muy diverso signo y comienza la *Vida de San Pablo* que terminará fuera de la cárcel.

En 1643, cuando cae de la privanza el Conde Duque, el madrileño obtiene la libertad. Abandona San Marcos «sin rencor, sin pretensiones revanchistas, dispuesto quizás a cumplir lo que había aprendido en la calma y en la tribulación (preparación a bien morir), con muestras de una piedad poco común» (López Castellón, 1986:15). Sus últimos días transcurren en Villanueva de los Infantes, junto al párroco Jacinto de Tebar, su amigo y confesor; allí redacta el testamento en el que designa como heredero a su sobrino don Pedro Alderete y Carrillo.

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 los Bustos» (Jauralde, 1987:29) pero aún hoy no se sabe, con certeza, dónde descansan.

La vida de nuestro prolífico autor transitó entre luces y sombras, gritos y silencios, privilegios y encarcelamiento; dueño de un carácter complejo y de una ideología controvertida hizo del ingenio, la agudeza, la elocuencia y la mordacidad los instrumentos que le permitieron expresar, cabalmente, su modo de posicionarse ante las vicisitudes prósperas o adversas que le tocaron vivir.

Quevedo expresará su mirada del mundo a través del desbordamiento expresivo, del artificio conceptista, de una manipulación del lenguaje que hará estallar la relación significado/significante, independientemente del género del que se trate; «pedagogía y polémica dominan por demás en esa prosa; denunciar y predicar son dos de sus deportes favoritos» afirmaba Raimundo Lida (1958:108).

Indefectiblemente, la obra quevediana no escapa a los rasgos distintivos del autor: variada y compleja, “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” (Pozuelo Yvancos, 2002: XXXIV).

En su lírica pueden observarse tres grupos centrales: los poemas que pertenecen a una serie ética, la serie amorosa que continúa la tradición petrarquista y recrea motivos del discurso amoroso renacentista y los poemas de la serie satírico-burlesca que funcionan -como los *Sueños* o *La hora de todos*- en las convenciones de la sátira.

El Siglo de Oro Español fue una época de ingenios inmortales, de talentos inconmensurables, y fue, también, escenario de contiendas literarias y artísticas, de luchas de poder intelectual de las que nuestro autor no estuvo exento. Quevedo reconoce mantener una cordial amistad con Lope de Vega y Cervantes; así como una profunda enemistad con Góngora, Juan de Jaúregui, Luis Pacheco de Narváez –quien lo denuncia ante la Inquisición-, Juan Pérez de Montalbán, por citar algunos nombres.

Las disputas entre el escritor y sus adversarios son tema de obligada referencia que sirven para poner algo de luz en la vida y en la obra del autor de los *Sueños*, aunque debamos reconocer que las causas de los ataques y escaramuzas pocas veces pueden determinarse fehacientemente; la concepción artística de los contendientes así como la adscripción a determinada corriente estética se funden y se confunden con factores que nada tienen que ver con lo literario.

En los hechos y en la palabra, Quevedo recurre a la exaltación de las pasiones, al desenfreno, a la procacidad, a la crueldad en los ataques y en las burlas; sus juicios están exentos de moderación y tolerancia; cuando se muestra sutil o alusivo lo que persigue, precisamente, es el efecto contrario. Los dicterios, las injurias, las ofensas operan como instrumentos, como recursos para expresar sus ansias de justicia, su culto a los ideales religiosos y patrióticos, su romanticismo de caballero andante. El escepticismo y la causticidad fueron su marca distintiva; su ingenio y su agudeza verbal lo erigieron como el más alto representante del Conceptismo, estilo que Lázaro Carreter (1966:11) caracteriza de la siguiente manera:

(Quevedo) Él no quería ser oscuro, sino ingenioso, no se propondrá de continuo la expresión encubierta, como Góngora; aunque tampoco defenderá, como defendía Lope, la constante llaneza e inteligibilidad del lenguaje (...) él dispondrá también aquel deleite indagatorio que Góngora se propone estimular en el lector; pero lo dispondrá, no mediante la oscuridad formal, sino en la dificultad, sutileza o complicación del concepto.

Quevedo, como el Jano de la leyenda, se muestra bifronte; para algunos, agresivo, descarado y soberbio, para otros, tímido, avergonzado y pudoroso;

galante y misógino, alma escindida, hombre de extremos, defensor de la doctrina evangélica como dogma del gobernante en la vida pública y del ser humano en la privada. Dámaso Alonso en «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo» (1976), da una semblanza que muestra a un hombre cercado por sus propios laberintos:

Quevedo para la mirada más exterior, aparece aún fuertemente dividido por esa doble atracción: mundo suprahumano, mundo infrahumano. Pero, cuando nos acercamos, vemos que en las sacudidas de su apasionada alma se quiebran las barreras. Hemos llamado “desgarrón afectivo” a esa penetración de temas, de giros sintácticos, de léxico, que desde el plano plebeyo, conversacional y diario, se deslizan o trasvasan al plano elevado, de la poesía burlesca a la más alta lírica, del mundo de la realidad al depurado recinto estético de la tradición renacentista.

Quevedo es un atormentado: es un héroe -es decir, un hombre- moderno cómo tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos. Y es en esto, en medio de su época, de una enorme, de una única Originalidad (...) Quevedo tiene una congoja que le estalla. La preocupación por su vida y la representación de ese vivir (...) nos lo colocan junto al angustiado, al agónico hombre del siglo XX: sí, angustiado y desnortado, como nosotros, como cualquiera de nosotros.

Se estima que una parte importante de la obra quevediana permanece inhallable; una vida tanto oficial como privada sumamente agitada, viajes

constantes, períodos en prisión, incautación de manuscritos por la Inquisición, podrían ser sólo algunas de las razones que dieron motivo a las presuntas pérdidas. No obstante, los versos de Quevedo siguen proclamando su alegato:

No he de callar por más que con el dedo
ya tocando la boca, ya la frente,
silencio avises o amenazas miedo.
¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Nunca se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Epístola satírica y censoria al Conde de Olivares

3. Quevedo y la dramaturgia breve

Tomar contacto con la obra de Quevedo propone un universo complejo y multifacético, una escritura por momentos críptica e inasible que opera en sentido paradójico: lejos de instalar distancias provoca el desafío de desentrañarla. Bajo estas circunstancias, el lector contemporáneo deberá desplegar al máximo sus competencias acerca de códigos culturales, costumbres, tópicos, conductas y demás realidades de la época; tendrá que agudizar su horizonte de expectativas y se verá obligado a recurrir al ingenio para poder descifrar las claves de una estética (una suerte de exégesis del período barroco) que transita de la risa a la reflexión, de la burla más procaz a la angustiosa conciencia de la finitud de la vida, de la burda invectiva a la reflexión profunda sobre problemas de alcance universal.

Si el pensamiento del hombre barroco se manifiesta a través de la insatisfacción y el desasosiego, de la antítesis y la dualidad, Quevedo lo expresará con extrema agudeza y una profunda sutileza intelectual; fue gran creador de conceptos, un eximio artífice de relaciones entre objetos disímiles que conducen al extrañamiento, que mueven a risa, que despiertan desprecio, que, en definitiva, logran que la palabra se vuelva creación en sí misma y se convierta en el mensaje, no en su vehículo. Pozuelo Yvancos (2002) señala:

En su producción satírico-burlesca tenemos la sensación de que la lengua española se ha ensanchado al máximo, de que es imposible llegar a más significados en menos palabras(...) cada palabra resulta enriquecida con asociaciones imprevisibles, y no únicamente en el plano semántico, llevándolas a dobles o triples significaciones (...) Nunca tenemos la certeza, por otra parte, de haber captado toda su enjundia y de que no haya algo más.

El entremés atiende -en clave satírica- temas, tópicos y motivos que la «dramaturgia seria» estima prescindibles. La voracidad por el dinero, la ambición femenina, el sexo prostibulario, el engaño, la hipocresía pueden ser expuestos con máxima crudeza y sin el mínimo subterfugio. Quevedo habla por boca de sus figuras entremesiles: dueñas, alcahuetas, rufianes, maridos pacientes; en todos ellos el manejo del lenguaje de germanía y la marginalidad operan como un eslabón de enlace que obliga a relacionar su empleo con otras acepciones, a vincular términos adyacentes, a establecer un diálogo con modelos y referentes extra-textuales y aún así, luchar contra el peligro de, lo que llama Umberto Eco, una lectura aberrante.

En la dramaturgia breve, nuestro autor teje una intrincada red de significados que decodifica y recodifica para tomar distancia de personajes, situaciones y conflictos de los que ya se ha ocupado la tradición literaria.

Si la comedia se rige por una fórmula que contempla el reconocimiento y la aceptación del orden estamental y los modos de comportamiento que de él derivan; el entremés quevediano -desprovisto de toda ejemplaridad- se esforzará por quebrar ese paradigma; en él no se plantean cuestiones ni pedagógicas ni moralizantes porque la autoridad política en connivencia con la autoridad eclesiástica -Inquisición incluida- garantizan el sistema de convenciones que regula el *modus vivendi* de la España barroca.

Quevedo es fiel al clima de época «visión infrarrealista, mirada degradante, estética de lo feo» (Carilla, E., 1969:127) pero buscará nuevas alternativas en el lenguaje. Al interés estético, literario y lingüístico se une un marcado interés sociológico; el acto creativo no obedece sólo a la exposición de lo que se ve y se oye en el tablado o se lee en la letra de molde, sino en lo que sutilmente se disfraza o en lo que, con suma habilidad, se denuncia.

Nuestro autor recoge el habla de un mundo subterráneo e ignorado: el de los refranes, pícaros y fulleros del siglo XVII y con su habla, los tipos y oficios varios de una sociedad: médicos, alguaciles, jueces, alcahuetas. Todos ellos configuran una sátira social y un documento de época que profundiza y complementa los tratados «serios» sobre los mismos temas.

El entremés quevediano conspirará con el lector en una especie de complicidad afianzada en el uso de un idioma común –germanía, jergonza, vulgarismos, refranes populares- que estrechará el grado de proximidad destinador/destinatario centrado en el objeto de la realidad prosaica que el autor se encargará de desautomatizar; el poeta sabe que si no logra despertar el ingenio receptivo del lector, la sátira quedará malograda.

En *Vida de la Corte* (1599), Quevedo formula una primera aproximación a los alcances del término *figura*; su taxonomía plantea dos categorías: figuras naturales –consideradas menos perjudiciales: enanos, contrahechos, calvos y otros con defectos corporales- y figuras artificiales –entendidas como más perniciosas: seres que aparentan ser lo que no son-; estas últimas serán el blanco en el que el escritor asestará su ingenio y su agudeza verbal. Nuestro autor pone el énfasis en la descripción de las figuras y en sus acciones utilizando recursos manieristas tales como equívocos, sinestesias, hipérboles y la técnica de descuartizar el cuerpo y descomponerlo en posturas y actitudes; una suerte de Arcimboldo literario.

En *El mundo por de dentro* (1612), define el concepto de *figura* teniendo en cuenta el comportamiento moral y social así como el aspecto exterior de los personajes- ademanes, gestos, vestimenta, afeites-. La hipocresía ha mudado el nombre de las cosas, «ni son lo que parecen, ni lo que se llaman»; en ese inventario de prototipos, las alcahuetas se llaman dueñas.

La Vida de la Corte, *Los Sueños* y varios pasajes de *El Buscón* hicieron su aporte para la reformulación temática y estilística de los entremeses.

Basta recorrer –dice Asensio (1971:246)- los intermedios teatrales de 1640 a 1700 para topar a cada paso con Diego Moreno, con Tenaza, con caballeros Chanflones y viudas consolables, con fantasmas y ocurrencias cómicas cuya raíz se encuentra en la obra de Quevedo.

Nuestro autor transitó rutas trilladas, bordeó caminos fronterizos y se sirvió, astutamente, de los atajos para acuñar la representación del hombre barroco en una figura extravagante, en un animal risible desprovisto de toda

nobleza que pinta la enajenación de una sociedad en la que el hombre se ha convertido en su más temible enemigo.

Quevedo hizo del entremés el instrumento apropiado para, dentro de las claves que impone el género, denunciar el desorden y la rebeldía de los instintos, la venalidad y la decadencia; esas piezas breves fueron el lugar elegido para demostrar, con aparente jocosidad, que los buenos no siempre ganan y que la vida se debate en la constante tensión entre ser y no ser.

CAPÍTULO II: El entremés del siglo XVII

*No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo,
que muda el aparato por instantes,
y que todos en él somos farsantes.
Acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso*

Francisco de Quevedo (trad.), *Manual o Enquiridión de Epicteto*

1. Acerca del entremés barroco

En el siglo XVII, el teatro español logró un significativo desarrollo debido al ingenio de sus autores, a la calidad y opulencia de las obras representadas y a una demanda popular sin precedentes.

El espectáculo teatral áureo estaba organizado como un todo compacto pensado para evitar «la cólera de un español sentado», tal lo propone Lope de Vega en su *Arte Nuevo* (1609). En líneas generales, la función tenía la siguiente estructura:

- 1- Se representaba una loa
- 2- Primera jornada de la comedia
- 3- Entreacto: se representaba un entremés
- 4- Segunda jornada de la comedia
- 5- Entreacto: un baile
- 6- Tercera jornada de la comedia
- 7- Fin de fiesta.

En ocasiones, se intercalaba otro entremés entre la Segunda y la Tercera jornada, colocando el baile detrás de la loa.

Lope en el *Arte Nuevo* (1609) recuerda:

Y era que entonces en las tres distancias

se hacían tres pequeños entremeses

y agora apenas uno y luego un baile

(vv. 73-75)

Asimismo, en su *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias (1611) caracteriza al entremés 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».

Sin embargo, los estudios críticos de las últimas décadas, han permitido modificar esos rasgos constitutivos. Celsa García Valdés (1992:105) afirma que el teatro menor tuvo 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-. 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 sainetes nuevos» rezaban los anuncios; estos rasgos de las piezas breves nos permiten relativizar el carácter complementario con el que fueron calificadas.

La preocupación de la crítica moralista de la época advierte acerca de la importancia del género, 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».

El término «entremés» tuvo diferentes significados hasta que entre 1545 y 1550 alcanzo «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» (Lázaro Carreter, 1974:193).

Lope de Rueda y Cervantes fueron dotando de carácter a un género independiente; se incorporan a las obras breves bailes, con lo cual se modifican los finales esperables de aporreos y palos; estos entremeses terminarán con música, canto o baile; así como la adopción definitiva del verso.

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 desfoque 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. (Asensio, 1971:20)

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 cuenta con una dilatada historia que Eric 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’».

Para Asensio(1971:78), la palabra tiene una historia especial en Portugal y España: «En la Península Ibérica, *figura* designa primero a los personajes de los autos religiosos, luego a los de los autos y comedias profanas.»

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 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».

A modo de ejemplo, el investigador español cita algunos versos de *El ausente en el lugar* de Lope de Vega¹:

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 amañecado,
todo espetado o mirlado,

¹ Lópe de Vega, *Obras dramáticas*, Ac. N. (Madrid 1929), t. XI, *El ausente en el lugar*, pág. 419

todo efetero o fruncido;
todo mal cuello o cintura,
todo criminal bigote,
toda bestia que anda al trote
es en la Corte figura.

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 estrafalarios y en los entremeses los hace desfilar con toda ostentación. Los aportes del madrileño al concepto de *figura* y a la función que ella desempeña en la dramaturgia breve serán analizados más adelante.

El entremés de figuras prescindía del argumento porque su éxito estaba amarrado a una galería de personajes caricaturizados, al desfile de deformidades sociales, al muestreo de extravagancias morales o intelectuales que no necesitaban de la ayuda de la acción. 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.

El éxito de recepción estaba garantizado; los personajes eran estereotipados, de fácil identificación, de reconocimiento inmediato y de efecto cómico llano; 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» (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.

El Teatro del Siglo de Oro se constituye en arte popular en cuanto su destinatario es el pueblo pero no en el sentido de que sea un arte hecho ni por el pueblo ni que se oriente hacia los intereses del pueblo. Son piezas de fácil puesta y representación que no requieren esfuerzos de comprensión erudita, que distraen al público y en las que las realidades excluidas de la poesía «seria y elevada» serán el principio y origen del elemento satírico-burlesco. Todo aquello que produzca aversión o transgreda las convenciones se constituirá en materia prima imprescindible para esta modalidad literaria.

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)

El autor satírico construye una voz admonitoria que observa y juzga la realidad circundante; se ubica en un estrato superior que lo aleja de los estereotipos que él mismo cristaliza para, desde allí, sin ambages ni sutilezas, dejar al descubierto la realidad del ser; desde su mirada del mundo, quiebra el equilibrio renacentista e instala nuevas estructuras formales que le posibilitarán alcanzar el objeto de su ataque.

Desde los teóricos áureos a los estudios modernos no ha cejado la obstinación por hallar una definición que circunscriba el concepto de sátira; Ignacio Arellano (1984:25) sostiene:

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.

En resumen, 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.

Las piezas teatrales breves del Barroco 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 género entremesil.

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.

En el desarrollo de la dramaturgia breve barroca, es inexorable el reconocimiento de diversos géneros predecesores del entremés. Diversidad enlazada por rasgos comunes: brevedad temporal (aproximadamente unos 500 versos que requerían 20 minutos de representación) y extrema significación de la palabra empleada.

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, insertada a modo de relleno y pasatiempo en los sermones y otras partes de la liturgia» (Huerta Calvo, 2000:3). De allí nació la farsa de argumento picaresco que abandona el ámbito eclesiástico para abordar las plazas públicas en los días festivos.

Hacia fines del siglo XV y primeros años del XVI, el término se confundía con el de quasi comedia, égloga y auto. La legitimidad de la farsa tuvo que atravesar derroteros y sortear obstáculos, como por ejemplo la competencia con el paso denominación dada por Lope de Rueda a las piezas breves que iban intercaladas en la acción de la comedia principal, pero que a veces se representaban también de modo independiente. Bajo esta taxonomía, el género tuvo un prolífico desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVI.

Para Huerta Calvo (2000), en esa época, se cierra la primera etapa del género caracterizado por la burla como motor básico de la acción, una galería de personajes-tipo, un lenguaje que opta por la mayor naturalidad de la prosa frente al verso.

En los albores del siglo XVII, 1609, Lope de Vega proclama su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. No es el objetivo de ese trabajo el análisis pormenorizado de la preceptiva lopesca; sin embargo, atenderemos 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 clara: conquistar el consenso que los otros géneros habían dejado vacante y concentrar en los

corrales la anuencia popular; sin ningún tipo de reparos, Lope de Vega advierte: «no vaya a verlas quien se ofenda» (v.200) ².

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.

Resulta evidente que las características del nuevo género no se corresponden con los dogmas literarios canonizados por el Renacimiento dado que las comedias escritas «al antiguo» aseguran el naufragio en el mar de la popularidad. Claro está que no es una cuestión de falta de aptitudes autorales (de hecho ciertos principios aristotélicos fueron tenidos en cuenta: verosimilitud, unidad de acción, decoro de los personajes, por ejemplo) sino de priorizar la comunicabilidad de la escritura teatral y la necesidad de satisfacer el horizonte de expectativas del receptor.

Lope se ubica en el cruce de «lo tradicional» y «lo nuevo»; en ese terreno pantanoso, el autor se consolida en todos los estilos y accede al reconocimiento en todos y cada uno de ellos. Sabor de Cortazar en «Lope o la multiplicidad de estilos» (1987:171) retoma a Menéndez Pidal quien sostiene que «el decenio 1605-1615 sirve de zona divisoria, pues en él se superponen un final y un comienzo decisivos en la evolución del español áureo».

Si bien la comedia nueva parte de bases previas, se desarrolla inmersa en una concepción teatral que se ajusta a las variables político-sociales del siglo XVII; dichas coordenadas construirán una norma artística propia. La afición de Felipe II a las fiestas y al teatro permitió sentar las bases para la consolidación del teatro moderno: creación de espacios físicos estables destinados a la representación, fundación de empresas teatrales, formación de compañías. El

2 Todas las citas se realizan por Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, Edición d Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

acondicionamiento y la apertura de corrales de comedias mejoró considerablemente las comodidades de los asistentes; a cada grupo social se le asignaron localidades fijas: patios, bancos, gradas, cazuela, tertulia y aposentos clasificaban a sus ocupantes.

La mayor innovación radicó en el pago de la entrada, todo aquel que dispusiera de un real -precio de la entrada más accesible hacia fines del siglo XVI y principios del XVII- compraba el derecho a gozar del espectáculo. Así nace lo que los detractores del nuevo teatro tildaron de arte venal, mera actividad mercantil, objeto de compra y venta. El nuevo convivio teatral se alza como una realidad despreciable para la mentalidad aristocrática dominante que rechaza la idea de teatro como fenómeno de masas, como teatro comercial, como peligrosa democratización del esparcimiento que invitaba a un conato de movilidad social. Los autores consagrados no callan sus reparos, un ejemplo de ellos es el caso de Cervantes (1968:408) quien pone en boca de sus personajes su postura crítica: «las comedias se han hecho mercadería vendible (...) el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.»

En el *Arte Nuevo*, Lope va a caracterizar la comedia nueva de ese tiempo –su *comedia*- por diferencia y oposición. Habrá que dilucidar la propuesta, inferir las fluctuaciones en las formas e interpretar las vacilaciones genéricas; pero si en algo Lope es claro y preciso es en que su creación está muy lejos de aquello instituido como tradición.

Resultó conveniente aproximarnos al contexto de producción y representación teatral, así como a ciertos aspectos de la obra a efectos de analizar los deslindes y precisiones que Lope establece respecto del entremés³. A él se refiere en dos momentos del *Arte Nuevo*⁴:

- Parte Prologal: Demostración y erudición. (v. 49-127)

³ Entremés: Representación breve, jocosa y burlesca, la que se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para advertir o alegrar al auditorio. Diccionario de Autoridades. 1732. “*Entremés* es propiamente una representación de risa graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar y espaciar el auditorio”. Covarrubias, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.

- Parte Doctrinal: Composición – Historia de la división en actos (v.214-224).

En la primera oportunidad, Lope reconoce en el entremés un género fundante de la tradicional teatral 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 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 quien no hace mínima referencia-; tal vez la omisión sea una sutil manera de devolverle las «cortesías» esparcidas en el Capítulo CLVIII, Primera Parte de *Don Quijote*.

Para Juana de José 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. 69-76 ponen en igual categoría las comedias antiguas españolas y los entremeses, es decir, las caracteriza como piezas de comicidad pura.

Por su parte, Lope caracteriza 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 mismo Fénix.

Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos⁵, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares,

4 Seguiremos el Guión Pedagógico incluido por Juan Manuel Rozas en su obra *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1976, pp. 179-180. (Ficha de Cátedra).

que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero;⁶
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar estreses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte,⁷
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto. (vv.64-73)

Al respecto, Lázaro Carreter (1965) afirma:

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 ésta entre personajes de la misma clase, precisamente *entre plebeya gente*.

En su revisionismo, Lope parece no admitir la existencia de «un activo teatro clasicizante» dado que adopta los entremeses de Lope de Rueda como ejemplo de obras que continúan el arte antiguo; para legitimar esta observación, el Fénix invoca la costumbre como norma a seguir «de donde se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias».

Respecto del estilo, «las comedias de prosa tan vulgares» buscarán la comicidad pura a través del discurso satírico-burlesco. La ideología oficial de siglo XVII exaltaba los valores de la espiritualidad, la austeridad, del desprecio por los placeres mundanos y la exaltación de la penitencia; sin embargo, junto a estas convenciones existían ciertas debilidades como los excesos en las comidas o el alcohol, los deseos carnales, o la afición a las mentiras y los engaños. El tratamiento de estos antivalores en los entremeses es materia risible. La burla es una rebelión contra el orden establecido y de ella se hace cómplice al público.

5 «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». F. Lázaro Carreter, (1965:77-92).

6 «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).

7 «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*». J. M. Rozas, (1990: 262).

Con la risa se puede desestimar ese orden pero esta denegación no alcanza el rango de una rebelión verdadera. Lo burlesco y lo ridículo pasan a ser el refugio de todo lo que no se puede tratar en una obra seria. Es observable (aunque se puede atribuir al entrenamiento teatral del espectador) que temas dramáticos o conmovedores como la honra, el honor, el castigo o la venganza ante los mismos espectadores y durante el desarrollo del mismo espectáculo tomaran aspectos tan disímiles y que el público aceptara con total naturalidad tal antagonismo.

Si bien a los corrales asistían miembros de todas las clases sociales, existía una identificación de los estratos más bajos con los valores del grupo dominante, la nobleza. El teatro del siglo XVII se caracteriza por ser ideológicamente aristocrático; es por esto que algunas categorías sociales son ridiculizadas y otras no. La figura de un noble no podrá ser utilizada como objeto de burla «entremés de rey jamás se ha visto»; en cambio, es común el desprecio y la ironía hacia las clases bajas, «entre plebeya gente».

La segunda vez que Lope menciona 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 interdependencia.

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» (Díez Borque, 1978:278).

Haverbeck (1985:53) basa esa complementariedad en la necesidad de mantener el interés del espectador:

El espectáculo estaba organizado como un todo compacto procurando evitar el tedio del público. Un tiempo muerto entre jornada y jornada amenazaba seriamente el éxito de la función; para mantener la atención del público fija en el escenario no debía cesar el espectáculo en ningún instante. La comedia constituía sólo uno de los elementos de la diversión; junto a ella había espectáculos menores o complementarios de la comedia.

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 determinados subgéneros de 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.

Autor y obra sometidos a las exigencias de la representación; relación dialógica entre artistas y auditorio, entre el creador y un público heterogéneo en el que está reflejada toda la sociedad, pacto empático entre el tablado y el patio para templar la cólera del español sentado.

Lope se ubica en una posición admonitoria, frente a sus detractores académicos esgrime la autoridad conferida por la adhesión popular. El autor del *Arte Nuevo* no contaba con una prolija formación académica ni con un conocimiento acabado de «esa máquina confusa» que le resultaba la cultura clásica; sin embargo, le sobraba agudeza para arrogarse la «santísima voluntad del pueblo».

Entre ironías e irreverencias, el Fénix abre camino en la tradición dramática y deja su huella distintiva en la reformulación de la comedia. Su preceptiva trasluce una suerte de mesura y cautela, calla más de lo que dice, parece confesar la fórmula pero no explica la receta completa, adoctrina acerca del procedimiento escriturario sin mencionar el talento como materia prima indispensable porque aprender el reglamento no garantiza ganar la partida ni saber jugar el juego.

A partir de 1630, el entremés se somete a la grandilocuencia de la comedia. No obstante, el género entremesil sigue siendo el eje sobre el que se alineaban otras obras que provenían de las fuentes más diversas ya sea relacionadas con el campo literario como con fiestas populares.

Huerta Calvo (2000:4) propone la siguiente correspondencia:

la loa (heredera del antiguo prólogo) primero monologada y luego dialogada o entremesada, para abrir el espectáculo; el baile o entremés cantado (daba prioridad a la parte musical); la jácara (era en principio un romance sobre personajes de vida airada –los jaques-); la mojiganga (en su origen una vistosa procesión de carnaval que pasó a la escena para inundarla con su bulla y su colorido y servir así de apoteótico fin a la fiesta teatral) .

Tradicionalmente, el análisis y la crítica del teatro áureo se centraron en la comedia o en el auto sacramental, relegando a un lugar secundario el papel relevante que esas piezas menores ocupaban en el convivio teatral. Tanto Vossler (1933) en *Lope de Vega y su tiempo*, como M. Romera Navarro (1935) en *La preceptiva dramática de Lope de Vega* como el insoslayable Menéndez Pidal (1940) en *De Cervantes a Lope de Vega* muestran de qué manera la comedia duda de la poética clásica en beneficio de la libertad creadora y en provecho del gusto popular. En las últimas décadas, la crítica áurea ha virado su enfoque hacia una consideración autónoma del entremés en tanto género sin descuidar sus relaciones con la comedia.

3. Delimitaciones del género

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.

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 basada 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 la diversidad que presenta esta clasificación, todas ellas 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 las variantes de determinado personaje sobre el 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 *in medias res, es decir*, con la presentación del conflicto que impulsa la acción 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 inesperados –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. El cierre característico es esperado por el espectador como una señal que marca el límite entre el entremés y la comedia a la que acompaña.

Entre 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 de las piezas 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 como se demostrará, más adelante, en el análisis de las obras seleccionadas.

El personaje de tipo tradicional y la *figura* del entremés responderán a una configuración dramática simple y reconocible que queda subordinada al aspecto exterior y al artificio efectista de sus acciones, las que determinarán las cualidades 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». Estas líneas de análisis, expuestas brevemente, organizarán el estudio de la desfiguración y configuración de la figura de la alcahueta en el corpus seleccionado para este trabajo.

Desde principios del siglo XVII, el entremés adopta el verso en detrimento de la prosa. El metro preferido es el endecasílabo dispuesto en silva o en pareados y el romance. 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 la obra cómica 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 escarnio o bien de figuras pasibles de mofa 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 folklórica 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 en los capítulos siguientes.

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 demandan 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) defiende la hipótesis de que todos los elementos que caracterizan al personaje en su dimensión escénica (el vestuario que transgrede los cánones estéticos, los visages 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 se desprende del 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.

En el análisis de la compleja estructura entremesil resulta claro la distorsión y el alejamiento de los referentes de la realidad que ocupan la representación. El artificio teatral y los recursos propios del tablado delinearán las coordenadas que rigen el burlesco universo de las piezas dramáticas breves.

Susana Hernández Araico (2004:228) sostiene que el mérito del entremés radica en la construcción dramática risible que pone de relieve el artificio teatral mismo; respecto de la temática, las obras breves reflejan el interés monetario manipulador que predomina en la vida de la corte y pervierte toda relación entre hombre y mujeres. Los entremeses representan la sensualidad femenina ridículamente engañosa y la inocencia masculina exageradamente paciente como juego de disfraces risibles que destacan la hipocresía de todos los valores idealizados en la comedia.

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	Lenguaje marginal que

	creando mundos y pasajes sonoros.	exige la gesticulación, el grito y el acompañamiento corporal.
--	-----------------------------------	--

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 *non sanctas* y por el otro, distraer la censura y evitar los peligros de la Inquisición. Parecería que la fórmula consiste en los finales a palos o bailado o en que los personajes asuman 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.

4. Influencia de la novela picaresca y de la tradición celestinesca en el entremés

El entremés, como cualquier producto estético, no surge por generación espontánea; toma y deja, refuncionaliza y adapta elementos fundantes de otras manifestaciones literarias a fin de establecer sus propias cimientos.

Para E. Asensio (1971:25), el entremés se fecunda en la intersección 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.

Entre los géneros que abrazan al entremés, los de mayor incidencia han sido la novela picaresca y la tradición celestinesca. En distinta gradación, la *commedia dell'arte* -de gran éxito en los tiempos de Felipe III- ha contribuido para la germinación de algunos rasgos entremesiles como la agilidad visual, el

despliegue escénico y el vestuario, elementos materiales de la representación cuyo propósito primario era 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».

En la novela del pícaro, crítica social, sátira y realismo se fusionan para reaccionar contra las formas de vida nobiliaria y eclesiástica, contra las inclinaciones indecentes y los hábitos poco cristianos de hombres y mujeres repudiables que ambicionan, infructuosamente, lograr un ascenso en la escala social. Si bien es obvio que nos encontramos ante una invención literaria, es innegable que ella, al mismo tiempo, es producto de un clima de época.

Alonso Zamora Vicente (1979:11) relativiza el realismo verosímil de la picaresca:

Todo esto no puede ser tomado al pie de la letra como documento histórico fehaciente, indiscutible y oportuno para explicar todo lo que sea necesario... Aviados estaríamos los españoles si nuestra realidad hubiera sido exclusivamente lo que refleja *El Buscón*, lo menos real que se pueda pensar.

Desde el análisis de elementos constitutivos del género, Molho (1985) funda la existencia del pícaro en cuatro parámetros que permiten ser puestos en relación con los rasgos constitutivos de las alcahuetas entremesiles objeto de nuestro análisis.

Rasgos constitutivos	Novela picaresca	Alcahuetas entremesiles
Discurso-yo	El pícaro se expresa siempre en 1º persona.	Discurso directo del personaje regido por el género dramático.
Linaje infame como causa de su bajeza	Bastardía, sangre conversa, vileza del padre o de la madre.	Dudosa prosapia. Ambiente prostibulario, hechicería, engaño.
Antítesis de honor (*)	Vive de robos, mendicidades y trazas de toda clase. Obsesión por el dinero.	La avidez por el dinero no tiene escrúpulos ni límites.
A pesar de su ancestral infrahumanidad se representa como hombre	Al criticar su persona y su destino, pone en cuestión el código moral y social de los grupos dominantes.	El requerimiento de sus servicios deja al descubierto las conductas amoratorias de los diferentes estamentos.

(*) Los libros de pícaros parten todos de presupuestos eminentemente aristocráticos, de que no hay dignidad ni honor fuera de los que se fundamentan en la sangre o sea que, el deshonor del pícaro se inscribe en una religión del honor. Precisamente porque el honor es en España el principio rector de toda vida social y moral, es por lo que se instituye, la figura del pícaro, ejemplar encarnación del antihonor. (Molho, 1985:202)

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 al pícaro transitar, sin mayores 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. Sin restarle importancia a los vínculos que guardan ambos géneros, pero circunscribiéndonos a los alcances de este trabajo referidos al análisis de procedimientos de intertextualidad, reescritura o autorreescritura que se desarrollarán más adelante, veremos cómo en *El Buscón*, Quevedo acepta la temática y el relato en primera persona como rasgos genéricos pero impone su marca distintiva al construir su novela sobre la base de episodios independientes en los que Don Pablos es un observador de personajes curiosos (las alcahuetas y sus discípulas, por ejemplo) 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, los lazos y las rupturas constituyen una manipulación del modelo; parecido pero distinto, fórmulas agotadas que en Quevedo alcanzan la singularidad.

Alonso Zamora Vicente (1970:48) afirma:

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 lo da desde un ángulo distinto. Así doña Aldonza, la bruja madre de Pablos, es Celestina.

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 condicen con las conductas amorosas 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.

La Celestina es la figura nodal que rige las coordenadas del teatro satírico aurisecular. Quevedo, como tantos otros entremesistas, construyó su alcahueta con materiales provenientes de la hechicera de los clásicos grecolatinos, de la trotaconventos medieval y de la ineludible protagonista de *La tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas.

Juan Diego Vila (2006) reivindica la impronta del modelo celestinesco: «a *La Celestina* no se le suele reconocer -como así ocurre con la picaresca –un lugar fundante y una centralidad decisiva en el sistema literario áureo valiéndose, para ello, de una serie de preconceptos que, a esta altura, justo sería confinar a un caliginoso silencio».

Si bien nuestras alcahuetas no se ajustan de manera estricta a la popularizada por la tragicomedia de Fernando de Rojas, ellas encarnan, asimismo, el desorden social y lideran grupos marginales de prostitutas y rufianes que definen sus comportamientos en la ruindad, en la codicia y en la ambición por el dinero. En esa parcela libidinosa de la realidad representada, el colectivo urbano funciona como telón de fondo; la ciudad, el desfile de clases (clero, incluido), los oficios de los clientes, la presencia de autoridades como el juez, el escribano o el alguacil construyen la pintura de una sociedad agobiada, en lucha contra sus propias contradicciones.

En líneas generales, los personajes de entremés se muestran irreverentes respecto de toda norma de comportamiento, transgresores de las convenciones que rigen la ética y la moral de las conductas sociales, incapaces por decisión propia de llevar vidas atinadas.

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.

Ambos 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 se quería ver, se crearon las mancebías, reductos específicos para ejercer el oficio que operaban en detrimento de la tarea de las acomodadoras de meretrices. En consecuencia, 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.

A la imperiosa necesidad de enderezar la moral desviada, de encauzar en el camino de la decencia y el decoro las pulsiones de todo mortal responden los manuales de educación femenina, los tratados destinados a maestros de confesión y toda una serie de textos⁸ cuyo objetivo era reglar los modos de conducta femeninos «augurando a través del correcto respeto de todas y cada una de las reglas, la conformación de dóciles, educadas y adecuadas mujeres» (Juan Diego Vila, 2006).

En *España defendida, y los tiempos de ahora* (1609), Quevedo reivindica la tradición literaria y determina su propio canon:

Pues dime, dejando las cosas grandes: ¿quién tienes tú en ninguna lengua, entre griega, hebrea y latina y las vuestras todas, ocupadas en servir a la blasfemia, qué tenéis que comparar con la tragedia ejemplar de *Celestina* y con *Lazarillo*? ¿Dónde hay aquella propiedad, gracia y dulzura? (Astrana Marín, 1945: 365)

En su producción literaria, Quevedo hace evidente una clara filiación con esas obras ejemplares que lo precedieron; no obstante, no se ciñe ni a la recreación ni a la *imitatio*; disemina los significados de manera múltiple y proteica, elude la univocidad, desmonta situaciones y personajes cristalizados por la tradición literaria para construir otros nuevos en contextos nuevos. Desfiguración y configuración, que amparadas en el uso de un lenguaje polisémico, ponen en funcionamiento una escritura tan crítica como creativa.

5. Acerca de la risa áurea y sus funciones

El estudio de la experiencia cómica barroca supone la observación de las múltiples variables que la posibilitan. En un contexto de profunda crisis política y

⁸ A modo de ejemplo: Juan de la Cerna, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres en el cual se dan provechosos y cristianos documentos y avisos para criarse y conservarse devidamente las mugeres en sus estados*; Vives, *Instrucción de la Mujer Christiana*; Fray Luis de León, *La perfecta casada*.

económica, en una sociedad en la que los valores éticos, morales y religiosos están seriamente cuestionados la diversión y el entretenimiento parecen ser la válvula de escape que permite sobrellevar la decadencia.

Huerta Calvo (1985:7) recupera la apreciación de Rousset quien observa que para el hombre barroco «el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel. (...) el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya».

Desde esta cosmovisión jocosa proliferan las distintas variantes de la dramaturgia breve; géneros, para nada menores, que si bien eran funcionales a la continuidad escénica de la comedia, paulatinamente, van adoptando identidad propia dentro de la fiesta teatral del Barroco.

En el análisis de lo cómico intervienen diversas disciplinas, los nombres más prestigiosos del pensamiento de todos los tiempos han contribuido a dilucidar la cuestión; sin embargo, el problema no ha arribado a conclusiones definitivas. María Grazia Profeti (1992:45) sintetiza algunas posturas al respecto:

Kant distingue la risa y el humor en la literatura –es decir lo “risible”, limitando y cifrando lo agradable- de lo cómico poético, que une a cierta “ingenuidad” un nivel de dignidad y seriedad. Y Hegel subraya cómo lo cómico no produce una “risa presumida”, no enaltece el Yo, sino que revela sus límites. Lips propone que en lo cómico actúa una relación entre sentido y absurdo, entre el “significado” y la insensatez de las palabras, relación que primero produce asombro y extrañeza por la asociación verbal de ideas lejanas y hasta opuestas entre sí, seguida por una “iluminación” que se da de repente acerca del valor de dicha asociación. Según Freud, la risa nacería de un “ahorro” de energía emotiva; el Witz, chiste o dicho agudo, permitiría expresar los deseos que no tenemos la osadía de formular conscientemente; así logramos desahogar de forma inofensiva nuestra agresividad, que toma un camino no peligroso, ya que la ofensa verbal sustituye a la ofensa física.

La cita de Profeti ofrece un abanico de principios teóricos que proponen una descripción sobre los resortes que promueven y sostienen la comicidad. Definiciones de un fenómeno inclusivo que irradia relaciones con el objeto literario, con el medio (en nuestro caso el teatro), con el destinatario y con el

emisor; relaciones que se enmarcan en un clima de época insoslayable, en un contexto que condiciona la concepción, la función y los objetivos de la comicidad.

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 risa: 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.», 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.

Estas transformaciones indican que se ha alcanzado una nueva concepción literaria, 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.

Para I. 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, el entremés establece 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 podemos colegir 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 Kristeva (1970:14), del que la parodia es una variante, 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.

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 del entremés.

Eugenio Asensio (1971:20), en su fundamental *Itinerario de entremés*, afirma:

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario; el desenfoque exaltado de los instintos, la glorificación del comer y 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.

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. (Pérez Lasheras, 1994:162).

Para Jauralde Pou (1999:490), el entremés es producto de esa nueva mentalidad que, en primer lugar, instala una distancia frente al objeto artístico, una brecha que permite, entre sus actitudes, la de la burla y en segundo lugar, la burla aplicada a una de las modas de la época, la comedia nueva.

Estos cambios en el universo cómico, plantean, entre otros, el siguiente interrogante: ¿Cuáles serían, entonces, los vectores de la risa del diecisiete? Robert Jammes (1980:6) los ha sintetizado en cinco categorías: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico en estrecha vinculación con las clases populares. No obstante, I. 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».

Humor 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, burlesco y satírico; 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. Definiciones que no podrían aislarse en compartimentos estancos y que reclaman posturas más salomónicas.

Si bien para algunos autores, entre ellos, Dámaso Alonso (1976:528), en la sátira 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 como, Jammes y Vitse, las consecuencias de los términos son más abarcadoras. Según Jammes (1967:42-43), 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, para Vitse (1980:92) 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).

Ignacio Arellano responde a las dos posturas; a la de Jammes le objeta que no se 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. El estudioso español 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. (Arellano, 2006:34)

Las fronteras que separaban lo satírico de lo burlesco se desdibujaron; podremos hablar tanto de formas burlescas integrantes de la sátira como elementos satíricos integrantes de formas burlescas. Ambas concepciones se han aproximado para terminar fusionados en el término satírico-burlesco.

Hemos intentado aproximarnos a los factores que provocan la risa barroca. De ese acercamiento surgen nuevos interrogantes ¿qué funciones cumplía la comicidad? ¿para qué o para quiénes servía esa hilaridad tan compleja como aguda? ¿Cuáles eran los límites de lo cómico, qué peligros conllevaba transgredirlos?

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 áurea 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 del efecto satírico-burlesco.

El teatro cómico breve se debatía entre su ilicitud, su presencia imprescindible dentro del espectáculo teatral y su creciente popularidad. Los límites impuestos por la censura moral, política o religiosa debían guardar equilibrio entre lo impopular de la prohibición y la complacencia del espectador. La preocupación inquisitorial diferenciaba claramente la censura de un texto impreso de la censura de un texto representado dado que en el fragor escénico los actores añadían gestos, tonos y movimientos que excedían los criterios moralistas y atentaban contra la honorabilidad y las buenas costumbres. Gusto licencioso del público barroco que, pasados los años intentarían corregir los ilustrados en su tarea de purificar y ennoblecer las costumbres.

5.1. El objeto literario: el entremés

Los principales motivos argumentales del teatro cómico breve se nutren de elementos costumbristas; 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 los escritores para representar en clave satírico-burlesca el *modus vivendi* de la sociedad de su tiempo. Asimismo, el entremés barroco se apropiará del escenario urbano para convertirlo casi en un personaje más de la obra. Todos estos elementos construyen una radiografía moral y social del ambiente cortesano.

La opinión de Huerta Clavo (1985:26) contribuye a precisar este rasgo entremesil:

Piezas que basan su interés en la presentación del marco ambiental concretado en una escena callejera o costumbrista. Son pequeños cuadros de la vida cotidiana o intrahistórica, interesantes como documentos para la observación de hábitos y modos sociales y festejos.

El investigador español, entiende que, el entremés estilizará los elementos costumbristas como una vía de acceso a la fantasía. En tal sentido, María José Martínez (1997:40) considera que, independientemente de los motivos, de las figuras y del lenguaje inherente al género, la perspectiva cómica que rige al entremés obtura las categorías de realismo o costumbrismo que le se adjudican:

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* de espectador, respondiendo a la, a veces, necesaria historización de la risa y del humor.

Evangelina Rodríguez 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.

Para llevar a cabo la trasmutación de lo cotidiano en espectáculo cómico el entremés requiere del desfile de personajes estereotipados o *figuras* cuya acción cómica se origina en la procedencia social o cultural que representan o bien por la función que cumplen en la dinámica de la obra. Personajes y *figuras* constituyen el eje sobre el que se desarrolla la pugna de intereses, el enfrentamiento entre víctimas y victimarios, la lucha por alcanzar el dominio de los unos sobre los otros a través, lógicamente, del lenguaje cómico.

De ahí nace el carácter atrevido, y hasta obsceno del entremés; la presentación de asuntos escabrosos y la interpretación de gestos, movimientos y danzas confieren al objeto estético un *plus* de rendimiento autoral y de interés popular.

5.2. El medio (el espectáculo teatral)

El espectáculo teatral, al estar integrado por formas dramáticas diferentes, presenta aspectos a tener en cuenta al momento de analizar la experiencia cómica. El entremés llega al espectador del siglo XVII como parte de un todo que, pierde densidad y debilita sus propiedades al ser estudiado de manera aislada de su contexto de representación.

La relación comedia-entremés, comedia-otras piezas menores, potencia los significados y evidencia el efecto cómico. No se trata de un enfrentamiento comedia-dramaturgia breve sino, al contrario, de un proceso de articulación y continuidad que permite transgredir los modos de la comedia o bien asumir, en clave satírica, los aspectos que ella omite, censura o esboza.

El efecto cómico no se limita solamente al intercambio hablado; la risa es producida, también, por la entonación o el gesto, por la entrada y salidas de los personajes, por los golpes y las caídas, por la música y los bailes que intensifican el clima festivo y provocan la risa del público.

Del mismo modo, el lenguaje visual hace su aporte a la comicidad: disfraces ridículos, vestimentas inapropiadas, exageración en la indumentaria evidencian una clara intención paródica que el espectador reconoce palmariamente y que disfruta porque los ha aceptado como vehículos cómicos.

María Grazia Profeti (1992:59) explica en términos breves y precisos la correspondencia entre los principales agentes de la experiencia teatral:

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.

5.3. El destinatario

Para que un autor logre su objetivo de mover a risa, éste 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:

En lo cómico, objeto y sujeto se identifican, ya que los personajes no sólo aparecen risibles, sino que ellos mismos se ríen de sí y de la debilidad humana, y pueden de esta forma superar su carácter negativo a través de la alegría, situándose más allá de sus propias contradicciones. (Profeti, 1992:45).

Es por eso que gran parte de los recursos utilizados en el teatro barroco resulten de difícil comprensión para un público que carece del contexto de producción y de circulación de la obra y que, además, no comparte las valoraciones que motivan ese tipo de hilaridad. Si bien ciertas situaciones conservan su comicidad, otras pueden resultar ofensivas o denigrantes.

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.

El público que llenaba los corrales de comedias, en el siglo XVII, no excluía condición social. Si la comedia convocaba a un público que, no obstante su diversidad, se reconocía en los valores de la clase nobiliaria; en sentido contrario, el entremés concitaba 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.

La parodia 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 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.

Cierto es que el entremés se nutre de otros géneros como la picaresca, de otros materiales como las jergas y los refranes, de otros personajes que hereda de la comedia del arte; «contenidos diegéticos», en palabras de Profeti, que se re-semantizan a través del contacto con los contenidos ideológicos y su transgresión. Ese legado, imprescindible, para la dramaturgia breve, debió ser acondicionado no solo para que sea fácilmente captado por el destinatario sino también para satisfacer los imperativos cómicos de la sociedad de ese tiempo.

6. Quevedo entremesista

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.

Si bien Quevedo no debe su inmortalidad al género dramático, es indiscutible el aporte que ha realizado al teatro breve. Tal vez esas aportaciones no tengan un valor cuantitativo pero adquieren envergadura por las *figuras*, los estereotipos y las situaciones que sirvieron, además, 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.

Hasta no hace mucho tiempo, se daba por cierto que Quevedo se limitaba a seguir –con agudeza e ingenio propios- los lineamientos que Quiñones de Benavente había patentado como creador del entremés.

E. Asensio (1971:198), en su fecundo *Itinerario del entremés*, desmitifica esa afirmación:

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 la Biblioteca de Evora, que luego

describiré, 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 Muñatones*, 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.

Podemos confiadamente –por falta de otro rival y porque el manuscrito parece merecedor de crédito- dárselos al autor de la *Vida del Buscón*, cuyos chistes, tipos y situaciones reviven en variaciones teatrales en estas piezas.

No son muchos los entremeses que hoy conocemos como obra de Francisco Quevedo; Astrana Marín (1932) publica nueve obras a las que le adjudica la autoría de nuestro autor: *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 consideradas espurias: *Pandurico* y *El médico*. Asimismo, se pone en duda la autoría de *El hospital de los malcasados*. (Asensio, 1965:230).

En su insoslayable estudio acerca del entremés, Asensio (1971) ha legitimado la paternidad de cinco entremeses gracias a un manuscrito⁹ 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*.

9 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 Muñatones* 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, Cód. CXIV/1-3, páginas 953-987.

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.

Sin embargo, es posible suponer que existan más obras capaces de engrosar esta nómina, ya que –como hemos señalado- por un lado, 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».

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 análisis de los entremeses quevedianos de acuerdo con tres aspectos: contenidos (temas y figuras); formas (creación idiomática); técnicas (desrealización y deshumanización).

Respecto del *corpus* seleccionado para este trabajo, la distribución se organiza en función del motivo predominante:

1. Los Contenidos:

1.1. Tema: El dinero y el arte de desplumar hombres.

Entremés de la vieja Muñatones

Entremés de la polilla de Madrid

El tema del dinero constituye una constante que atraviesa toda la obra quevediana. En estas piezas breves, la avidez por el dinero se manifiesta por medio de pidonas, tomajonas, mujeres diestras en la sonsaca e insaciables en el arte de desplumar hombres.

1.2. Figuras:

a) El cornudo:

Entremés de Diego Moreno. Parte Primera

Segunda parte del entremés de Diego Moreno

La institución matrimonial fue un blanco trillado en el universo satírico. De esas uniones consumadas por interés y en las que el amor no tiene lugar, surge la figura del cornudo en todas sus gamas: desde el ignorante de su lamentable condición hasta el que se vanagloria de su cornudería, pasando por el marido comprensivo.

Con la yuxtaposición de unos pocos rasgos físicos sumados a la hiperbolización de gestos y actitudes Quevedo crea figuras cristalizadas que recrean y perfeccionan una galería de tipos ya reconocidos por la tradición literaria y familiarizados con el espectador.

b) La buscona (luego devenida viuda consolable)

Entremés primero de Bárbara

Segunda parte del entremés de Bárbara

El afán por obtener dinero de manera fraudulenta es el motor de la acción femenina. La mujer que construye Quevedo para sus entremeses es exultante, ingeniosa y audaz; rompe el molde de la candidez, la inocencia y la pasividad virtuosa en procura de su único objetivo: el logro de sus ambiciones materiales. Las busconas son graduadas en el arte de la sonsaca, en rapar, trasquilar, en desplumar a los hombres y las que aún no alcanzaron la capacidad suficiente para lograr su cometido, acuden a sus maestras alcahuetas. En este contexto, la institución matrimonial queda absolutamente desdibujada; se ridiculiza el sentimiento amoroso y se desmitifica la unión eterna hombre-mujer. Cualquier rasgo de masculinidad se ve mancillado por la codicia femenina. El hombre no se rebelará ante las circunstancias, será un marido consentido, manso y comprensivo desprovisto de honorabilidad y decencia que aprovecha los beneficios económicos que reditúa el buen talle de su mujer.

2. Las formas:

2.1. La creación idiomática:

Entremés de la destreza

La creación idiomática –neologismos, juegos conceptistas, relevamiento de frases adverbiales, adaptaciones satíricas de refranes y dichos populares- confiere fuerza cómica a la obra; la parodia léxica y la agudeza verbal sostienen estructuras dramáticas endebles o repetidas hasta la saturación.

Los personajes del entremés, ya tipo tradicional ya 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.

En el sistema de las *dramatis personae* del teatro breve, las dueñas ocupan un lugar de privilegio; los rasgos cómicos la tipifican como casamentera, hechicera y personificación de la maldad. Ellas tejen relaciones con los otros personajes femeninos: viudas, busconas, pedidoras, todas ellas signadas por la liviandad, la falta de escrúpulos, el mal carácter y la codicia. Mundo femenino regido por las viejas alcahuetas, universo que se abandona al supremo interés por el dinero y los bienes materiales.

El propósito de este análisis es ver cómo opera en esas dueñas quevedianas una técnica de «desfiguración» del estereotipo celestinesco para configurar otros modelos de alcahuetas –que si bien heredan rasgos del personaje de Fernando de Rojas- representan, en clave satírica, la codicia, la hipocresía y la manipulación que rigen las convenciones sociales de una sociedad en decadencia.

Partiremos del significado que el *Diccionario de Autoridades* le designa al término *dueñas*, en una de sus acepciones «se entiende comúnmente aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en Palacio y en las casas de señores

para autoridad de las antesalas y guarda de las demás criadas». Evidentemente, este sentido de la palabra sufrió serias deturpaciones a manos de las producciones satírico-burlescas del siglo XVII y más aún en la visión caricaturizada del mundo y sus habitantes que expone en sus obras nuestro autor; visión que si bien se encuentra hiperbolizada, se correspondía con una tradición folclórica y literaria que tomaba como blanco de invectiva y denigración a las mujeres viejas caracterizadas como interesadas, ridículas en su pretendida apariencia juvenil, deseosas de alcanzar el bienestar económico, codiciosas, embusteras y -en algunos casos- verdaderas emuladoras de Celestina.

La *dueña* satírica del siglo XVII no pretende resolver sus dificultades monetarias por medio del matrimonio (reconoce que su Edad Dorada ya pasó y que sus chances en esas lides son exiguas), acude a otras artes: ejerce la tercería, se dedica a acomodar mozas, a buscar candidatos incautos o a gestionar relaciones amorosas *non-sanctas*. El estereotipo de la vieja adopta distintas fisonomías: comadres, maestras inmorales, viudas, celestinas y dueñas comparten un amplio espacio literario pero cada una de ellas mantiene, además, sus rasgos intrínsecos.

Esther Borrego Gutiérrez (2003:125) considera que la dueña del entremés se acomoda al carácter ligero y exclusivamente humorístico de estas piezas; sostiene que «la sátira se matiza no solo por las características del género, sino porque en general, sus apariciones en escena eran breves y en sus figuras se ridiculizaba algún defecto, pero no se construía un carácter ni se precisaba ni abundaba en el defecto».

Quevedo, a lo largo de toda su obra satírica, se ocupa de denigrar la figura de la dueña, tanto en la poesía como en la prosa satírica y sobre todo en la dramaturgia breve, encontró en la mujer vieja la personificación de la maldad.

María Rosa Lida (1962), en sus fundamentales páginas de *La originalidad artística de La Celestina*, delimita y analiza los rasgos característicos de la alcahueta de Fernando de Rojas. Esos factores constitutivos del personaje nos servirán como ejes de comparación –en similitudes y diferencias- con las dueñas quevedianas para observar de qué manera nuestro autor aplica una

técnica de «desfiguración» del estereotipo para configurar sus propias *figuras* de alcahuetas.

CAPITULO III: Figuras, configuraciones y desfiguraciones

*De suerte que todo el hombre es mentira
por cualquier parte que lo examinéis, si no es
que, ignorante como tú, crea las apariencias.*

Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*

*Dios lo sabe; que hay muchas cosas que,
pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada,*

sino

un vocablo y una figura.

Francisco de Quevedo, *Epistolario*

Los entremeses de Quevedo ofrecen una interesante perspectiva crítica en relación con la creación idiomática y la construcción de los personajes, sobre todo, de un tipo especial: *las figuras*.

Analizar el contenido semántico del término tal como se concebía en el siglo XVII implica establecer vínculos entre su significación y su realización, entablar relaciones entre actitudes fingidas y comportamientos hipócritas que vuelven a los personajes en lo que en realidad no son.

La *figura* ha de ser revelada por signos externos correspondientes a sus pretensiones, vanidad o hipocresía; como tipo cómico caracterizado por sus rasgos ridículos y extravagantes, por peculiaridades que movían a risa. El entremés barroco tiende a perfilar tipos más particularizados, menos permanentes y universales «abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante» (Asensio, 1971:84).

Si bien es cierto que estas *nuevas figuras* podían bifurcarse y convertirse en otras con nuevas características, resulta difícil delimitar la divisoria entre *figuras viejas* y *figuras nuevas*, dado que ambos grupos conservaban el rasgo distintivo que les adjudicaba el rango de *figura*: la identificación del público que no necesitaba presentación previa y el reconocimiento que las convertía en el eje de la trama y en la fuente de la comicidad:

Salta al escenario un enjambre de personajes frescos, reducidos a un rasgo o peculiaridad, a una lacra, a un ridículo perceptible exclusivamente por espectadores cuya cohesión y convivencia han aguzado en el grupo la repulsa de la divergencia y en la minoría el gusto de la extravagancia (Asensio, 1971:82)

En el inventario quevediano de seres grotescos configurados por la gestualidad exagerada, las actitudes indignas, la parodia léxica y la agudeza verbal las alcahuetas modificarán determinados rasgos pero su esencia permanecerá inalterable.

Si la tradición celestinesca facilitaba la automatización del concepto de alcahueta circunscribiéndolo a la vieja decrepita que propiciaba los ayuntamientos no legítimos, la literatura del Barroco, y en especial la obra de Quevedo, manipulará el campo semántico del término, lo desplazará hacia una modalidad cómica, hacia una configuración hiperbólica y deformada del modelo. Aquellas alcahuetas, transformadas por el contexto satírico, la brevedad de género y el espíritu carnavalesco se convertirán en dueñas.

Con referencia a esa categoría femenina, Covarrubias revela en una de las acepciones de su diccionario:

Dueña, en lengua Castellana antigua, vale señora anciana viuda, ahora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y mongiles a diferencia de las doncellas (Covarrubias, fol. 223r)

La pluma de nuestro autor configura el prototipo de la dueña desde la anciana carente de toda respetabilidad, desde la vieja codiciosa que sobrevive mediante el engaño, la mentira y deshonestos menesteres.

Amédée Mas (1957:63) afirma que Quevedo tiene tres formas de construir a la dueña: en primer lugar, acentúa los rasgos más horribles de la vieja, en segundo lugar, le impone estigmas particulares y por último, entra,

francamente, en la huella del mito haciendo de la dueña un ser fantástico que rompe sus lazos con la humanidad.

Indudablemente, las dueñas de Quevedo portan genes literarios del personaje de Fernando de Rojas; no obstante, opera en ellas una técnica descriptiva y fragmentada que actúa por acumulación de rasgos orientados a representar, en clave satírica, la codicia, la hipocresía y la manipulación que rigen las convenciones morales, éticas y religiosas de una sociedad en decadencia.

Parecidas pero nunca iguales, ellas se corresponden en afinidades pero jamás se imitan, comparten proximidades pero Quevedo hace que sus dueñas siempre sean originales.

1. Entremés de la vieja Muñatones, (1618-20).

En este entremés, afirma Asensio (1971:215), Quevedo rebajó a figurilla graciosa a la gran Celestina; de las artes de la alcahuetería sólo le interesaban la codicia inextinguible, la tercería, la hipocresía y el gusto pedagógico (se centra más en el arte de la sonsaca que en la doctrina de la seducción).

Para Asensio, *Muñatones* podría ser el nombre profesional de cualquier hechicera «de las que la sierra albergaba». Pero como el mismo investigador apunta *Muñatones* y *Muñatón*, además de apellidos reales, designaban en determinados contextos, a los brujos y brujas contiguos a la alcahuetería. Nombre, en suma, elocuente, y significativo de una vieja alcahueta y medio bruja. (Arellano, 2011:237)

La obra comienza con el diálogo entre dos hombres. Cardoso, viajero oriundo de Sevilla, recién llegado a Madrid, le comenta al madrileño Pereda los influjos y las ponderaciones que la gran urbe suscita; contexto urbano representado como el escenario en el que todo se rige por la avidez monetaria, la apariencia y en especial, por la liviandad de las mujeres. Madrid será el marco de prácticas reñidas con el espíritu eclesiástico, será descrita como espacio caótico teñido de pecado en el que todo rasgo de penitencia se diluye no

sólo en las actitudes y comportamientos de sus habitantes sino en la connivencia de aquellos que deberían instaurar los valores de la ética y la moral social.

A pesar de sus lamentos y clamores por la decencia declinante y la moral alicaída, el sevillano manifiesta sus deseos de vincularse con una dama.

Pereda, aunque crítico de la decadencia moral será la conexión entre el deseo y la posibilidad de su realización. Doble juego, por un lado, se lamenta y advierte a Cardoso de la banalidad de las relaciones amorosas y de que las damas solo aspiren a tener «sangre de bolsa y no galanteos»; por el otro, lo hace partícipe de eso que repudia.

PEREDA.— Tenga punto. Vueste pretende morir casto, porque no hay aquí otro camino sino éste. (...) Vengase vuesa merced conmigo y llevarele en casa de una viejecita que recibe pupilos.

CARDOSO.— ¿Es alcahueta?

PEREDA.—Ya pereció ese nombren ni hay quien lo oiga. No se llaman ya sino tías, madres, amigas, conocidas, comadres, criadas, coches y sillas. (366)¹⁰

En esta escena introductoria, Pereda inicia al incauto Cardoso en el derrotero de la sonsaca. Así queda expuesto el eje temático de la obra: goce por dinero; Muñatones como intermediaria. El parlamento del madrileño define por oposición los alcances de la profesión de la «viejecita»; si bien las cosas han mudado de nombre la función social de la alcahueta sigue siendo la misma. Relación apariencia/realidad; sátira a la hipocresía de los nombres a la que Quevedo recurre una y otra vez:

Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas ¿no la hay la mayor del mundo? (...) Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman, hipócritas en el nombre y en el hecho. (*El mundo por de dentro*, 1612)

Inmediatamente, entra en escena la madre Muñatones; el aspecto exterior, la imagen visual la vuelve a construir en alcahueta:

10 Todas las citas fueron extraídas de I. Arellano y C. García Valdés, 2011, *Francisco de Quevedo. Teatro Completo*, Madrid, Cátedra.

(Entra la madre Muñatones con tocas y sombrerillo y báculo y anteojos y rosario y Cristina con ella)

El vestuario se propone, también, como una confirmación y una sumatoria de indicios que facilita la relación con el universo social, «como cualquier otro signo de la representación, el vestuario es significativo (pura materialidad) y, a la vez, significado (elemento integrado a un sistema de sentido)» (Pavis, 2000:180)

El aspecto exterior, la imagen visual de los personajes se vuelve sumamente significativa ya que funciona como un velo protector que oculta la realidad. La relación Parecer/Ser, tal como lo afirma Romanos (1982), es otra instancia de la ecuación Apariencia/Realidad que sustenta la concepción de las *figuras* en Quevedo.

Borrego Gutiérrez (2003) observa la importancia de la presentación escénica de la figura de la dueña quien debía llevar un vestuario concreto (según las acotaciones de los propios textos). El diccionario de *Autoridades* da cuenta detallada del atuendo típico de la dueña:

Éstas andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas de lienzo o beatilla, que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose por debajo de la barba se prendían en los hombros y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda; y así mismo llevaban siempre un manto negro prendido por los hombros, desde donde remataban las tocas de la cabeza.

Respecto de las tocas, parece que eran éstas las prendas que definían al personaje; prendas usuales de viudas y viejas respetables con el báculo, anteojos y rosario que lucidas por estas figuras grotescas potencian la hipocresía.

Cristina, una de las dos discípulas de la alcahueta, reafirma la función de la vieja Muñatones:

CRISTINA.— Madre Muñatones, si tu doctrina no esfuerza nuestro modo de vivir,
no hay qué esperar. Danos pistos embustes que perecemos. (367)

La instrucción de la inmoral pedagoga abarca distintas asignaturas; ya adiestró a sus alumnas en nueve mil seiscientas maneras de pedir y va por las lecciones de «no fiar». Pero como nada es lo que parece, estas habilidades en el

arte de la sonsaca estarán envueltas en un manto de disimulo en la palabra y en la acción:

MUÑATONES.— Por si viene gente peligrosa, árbol seco, cañuto barbado o algún abanico de culpas, se dirá en figura de baile. Esté a mano la herramienta del disimulo. (368)

Por su parte, Berenguela, la segunda discípula, la más aplicada y competente, responde a sus patrones genéticos:

MUÑATONES.— Agora me pareciste a tu tía la Carrasca, cuando embelecaba algún barbiponiente. (370)

Las lecciones de la Vieja Muñatones continúan en metáfora de baile:

MUÑATONES.—Hijas, ¿cuál pensáis que en el baile es mejor aire? 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. (370)

A la llegada de Cardoso y Pereda, «la descarnada viuda y las afligidas doncellas» sacan una rueca, un aspa y una devanadora. Apariencia en el verbo y en el hecho; contradicción que mantiene en vilo el conflicto dramático.

El encuentro entre la vieja y Pereda abunda en excesos:

PEREDA.— Madre, ¿no me abraza?

MUÑATONES.— Por el siglo de mis entenados que no te había conocido. ¿cómo estás, hijo? Pan perdido, toma una higa¹¹. Tanta cara tienes. (372)

A esta altura del conflicto, a ese modelo de alcahueta, maestra de pupilas busconas, se le agrega una de las característica inherente a la picaresca: el hambre, como un elemento más que impulsa la rapiña.

¹¹ La higa, gesto obsceno, viene a ser una pulla, imitando el miembro viril. Pero, como indica Covarrubias, “también es cosa usada al que ha parecido bien darle una higa, diciendo: tomá, porque no os aojen”. (Cov.). La higa se hacía también en azabache y se colgaba a los niños para contrarrestar el mal de ojo, según extendida superstición a que se refiere Covarrubias. Cuando se alaba a alguien, para que no fuera a tener mala suerte, se le hacía la higa. Nota extraída de Arellano (2011: 372)

MUÑATONES.— ¿Qué habrá de dar? Los dulces en las confiterías, regalos en las despensas, perdices en las plazas, frutas, sabandijas del Señor en el repeso, chucherías en los figones. Y si no trae criado, deme el dinero, que yo enviaré por ello. ¿Has visto cómo le trato como si quera de casa? Pues no quiero que se ensanche porque le pido.(373)

Cardoso se desentiende de los reclamos de la vieja, anula la comunicación interna entre los personajes y expresa por medio del aparte lo que sus acciones esconden.

CARDOSO.— [Aparte] (Teniente se hace de un oído y yo de dos manos. Quiero mudar plática). (374)

Celestina fracasa en su negocio; Cardoso es calificado de miserable.

Con la aparición de Robledo, un segundo cliente, la profesión de la Vieja vuele a legitimarse:

ROBLEDO.— ¿Vive aquí la conchabadora, la organista de placeres? ¿Vive aquí la juntota?(374)

Perífrasis en la manera de nombrarla; campo semántico que ratifica los quehaceres de la vieja.

MUÑATONES.— A ciento y dos está en la estafa; de parte son ocho y pongo dinero de mi casa, porque firma “Tuya hasta la muerte” y en el sobreescrito dice: “A quien quiero más que a mi hijo”. No chiste; bajos los ojos, pasos concentrados y el papel en el seno por el qué dirán. (375)

El disimulo será una constante, guardar las apariencias ante la mirada de los otros permitirá conservar el negocio, un negocio que con afán y trabajo le proporciona negra honra; aunque negra, honra al fin que la adscribe en la concepción de honradez picaresca proclamada en *Lazarillo, el Buscón y los Sueños*.

MUÑATONES.— ¡Cómo menudean! Perdonen vuestas mercedes, que este negro

oficio tiene estas cargas, y todo lo paso por sustentar esta negra honra, Entrense allá, mientras despacho. (375)

El último de los clientes, Don Toribio, repite el recurso de la perífrasis pero le incorpora otras habilidades como la prestidigitación con los cuerpos de sus clientes: «*encuadernadora, la embajadora, la masecoral de los cuerpos humanos, la trasponedora de personas, la enflautadora de gentes, la figona de culpas que la da guisadas*». (376)

El servicio a Don Toribio (pregonero o aguador, como lo es Lazarillo al final de su recorrido picaresco) fracasa por la tacañería del pretendiente. En esta negociación como en la anterior con Robledo, La Vieja Muñatones oficia solo de intermediaria, como mensajera de las decisiones de las mujeres deseadas. La respuesta a Robledo se documenta en la escritura; la aceptación se fija por puño y letra de la interesada; en el caso de Don Toribio, la vieja recupera la voz de Justiniana para informarle la causa del rechazo: su tacañería.

MUÑATONES.— Y dijo que se le había olvidado a vuesa merced el “ahí te envío”, y dijo que no iba de buena tinta, pues no llevaba nada.(377)

No obstante, la alcahueta adopta una posición admonitoria, al momento de impartir el consejo:

MUÑATONES.— Señor mío, esto es cosa de mil la onza. Doña Justiniana es muy larga de nombre, es tomona y más querrá. No tiene vuesa merced hacienda para sustentarla de almendrucos y zarzamoras. Déjese de altanerías. Yo le tengo medio mogote, cosa entre moza y vieja, de entre once y doce, mantellina y “agua va”, que esotro es negocio para desmoronar un Fúcar. (377)

La escena se cierra nuevamente con el cuidado de las apariencias, con la insistencia en el disimulo que incluye elementos, acciones y expresiones religiosas para encubrir actividades para nada ortodoxas.

MUÑATONES.—Componga esa capa, entorne ese ojos, amortezca la cara, y el rosario en la mano columpiando las cuentas, y al salir de la puerta, por los vecinos, una retahíla de amenes. (378)

La obra finaliza, como es habitual, con la llegada de los representantes de la justicia terrenal. El Alguacil y el Escribano, «sabandijas del procesado», son para Quevedo figuras desdibujadas en su rol que legitiman la astucia y la idoneidad de la dueña.

ESCRIBANO.— Es la vieja entre diablo y zorra. No la cogereís jamás descuidada. (379)

Ni este ni en ningún otro entremés dueñas, embusteras, rufianes o adúlteras son penalizados; las conductas inmorales y las transgresiones a las normas sociales no sólo se relativizan sino que se potencian con el clima festivo del baile final. Alguacil y Escribano, débiles mortales al fin, seducidos por los influjos celestinescos aceptan bailar con las discípulas una música cuya letra hace apología de la sonsaca.

Música y baile cumplen una función integradora del espectáculo, se ponen al servicio del acontecimiento dramático convirtiéndose en el centro de atención que marca la finalización de la obra en un ambiente de celebración en el que, parecería, no hay lugar ni para la cordura ni para la reflexión.

2. Entremés de la destreza, (1624)

Esta pieza breve, escrita en verso y en metáfora de esgrima fue una de las tantas excusas de las que se valió Quevedo para ridiculizar a su acérrimo enemigo Luis Pacheco de Narváez, escritor de varios manuales de esgrima, entre ellos: *Libro de las grandezas de la espada* (Madrid, 1600) y *Las cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza* (Madrid, 1608) título al que Quevedo responde desde la voz de la Madre Monda: «destreza verdadera / no partir con amiga ni tercera» (vv. 58-59).

La Madre Monda comparte rasgos constitutivos de la figura de la alcahueta pero en menor densidad.

Asensio (1971:218) sostiene que:

La parte muerta de la pieza, en la que Madre Monda, una segunda

Muñatones, alecciona a dos mocitas sobre el arte de desplumar a los hombres en metáfora de esgrima, son los innumerables técnicos, los forzados conceptos tal vez accesibles al público del tiempo y que nosotros sólo con cientos de notas lograríamos aclarar. Para obrar tan endeble no hemos de gastar tanto sudor.

La presentación escénica de la vieja, define la figura de la alcahueta desde el aspecto exterior:

(Sale la Madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir;)(424)

Se repite el recurso de la indumentaria como *gestus* constitutivo del personaje.

La Madre Monda alecciona a dos daifas en el arte de la rapiña con embestidas de espada ropera. Mari Pitorra y la Chillon representan dos tipos teatrales de «marimachos». El travestismo de la mujer da cuenta de la relevancia de la indumentaria escénica como signo visual de la hipocresía y el disimulo, como instrumento funcional a la parodia y a la ridiculización de las convenciones literarias extra-escénicas. Discípulas aguerridas y seguras del dominio de sus espadas que se ufanan de sus destrezas en la esgrima y por ende, en el oficio de la sonsaca.

CHILLONA: soy en la escuela, entre mozuelos legos,
insigne aporreantes de talegos (v. 9).

La víctima del adoctrinamiento femenino no está identificada; es el hombre en cualquier estado, en todas y cada una de las versiones en las que se presente. El interés se centra en enseñar y en aprender la estrategia; de esta manera, el resultado estará garantizado «reciba mucho, pero no dé nada» (v. 83) parece ser el lema.

El personaje de Vicenta¹² interviene solo para dar su monólogo (vv. 134-173). En él si bien se mantiene la isotopía a través del empleo de numerosos

12 Se atribuye en el ms. y ediciones modernas a “Madre” pero el discurso es incoherente con este personaje, pues es sátira precisamente contra las viejas malditas alcahuetas, que no parece verosímil se dirija la vieja a sí misma. Puede haber deturpación textual, porque no vemos clara la sintaxis ni el sentido de los versos siguientes. (Arellano, 2011:430)

términos de esgrima, el modo de abordar la cuestión de las relaciones hombre-mujer abre una escisión en la visión del personaje; plantea, al menos, una incertidumbre sobre quién habla. La estrategia de escritura que organiza la representación del mundo de la novela parece interferida por la irrupción del autor textual, en términos bajtinianos:

El autor se posesiona de su personaje, introduce en él momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe. (Bajtín, 1982:24)

La palabra de Vicenta resulta convincente porque el autor textual la grita desde la vivencia/extraposición, la comparte y la explora, precisamente, para refrendarla. Las expresiones superficiales ponen al desnudo un conflicto mucho más complejo que el autor textual se permite denunciar, juzgar, criticar. Vicenta es corrida de la ideología dominante para no sólo hacer blanco en la vieja maldita sino, y sobre todo, arremeter contra su oficio.

El monólogo pone a jugar lo no dicho, desnaturaliza lo que la decadencia moral-social ha naturalizado e induce al cuestionamiento de las conductas que se subsumen a la doble moral de la apariencia/realidad.

El discurso de Vicenta entra en contradicción con el contexto ideológico, se rebela en contra del resto de los personajes y se carga de significado porque deja traslucir que aún quedan ideologías contestatarias.

Desde los vocativos (vieja, vieja maldita) el monólogo de Vicenta se dirige a una instancia superior a la que le expresa su invectiva; la figura de la vieja se construye por medio de rasgos sueltos; el recorte de detalles concretos opera como un proceso metonímico a través del cual se formula el retrato de la alcahueta. La vieja maldita se erige como destinataria ideal del decir del personaje; «el juego con el destinatario hace de un monólogo una herramienta de avance dramático, una verdadera palabra-acción» (Ubersfeld, 2004: 26)

VICENTA. vieja, que estás tapada
con tu boca de abrojo
y esgrimes calavera de medio ojo
cuando entre dos yemas de los dedos

con que te tapas, de pellizcos cubres
la turbamulta de años y de otubres; (vv.
140-145)

Los versos siguientes se ocupan de los menesteres que la vieja maldita regentea y los clasifican en rubros: en lo concerniente a la obtención del dinero masculino, los cuerpos impúdicos son los más rentables mientras que para otras diligencias, las exuberancias físicas ceden su preponderancia a las mañas que otorga la experiencia.

Y tú, vieja maldita, que lo ordenas,
eres hoja de comes y de cenas.
Para heridas de tomo
son mejores las pícaras de lomo,
aunque en otras empresas
valen más las muchachas de tus mesas. (vv.
156-161)

El entremés recupera la acción con la intempestiva llegada del Alguacil y el Escribano; se repite la fórmula final en la que los representantes del orden y la moral pública intentan poner límites al accionar de la vieja. Ambos personajes se definen por el oficio que desempeñan; en ellos, como afirma María José Martínez (1997:189), «confluyen el anonimato, la adscripción sociodramática y el carácter mecánico del lenguaje, es decir, el tipo y la función teatrales. El orden y la justicia que, en teoría, representan se ofrecen como ilusión neutralizada por la mecanización de las figuras que los sustentan».

ESCRIBANO. Madre Monda, sin causa tienes queja.
MADRE. No puede ser sin causa
donde hay pluma y tintero, vara y saya,
que harán la causa cuando no la haya.
(vv. 190-193)

En este entremés, los representantes de la justicia permanecen ajenos a la celebración; no participan del baile de *Las estafadoras* pero son testigos del escarnio dirigido a sus funciones:

MÚSICOS. Esta es la justicia

que mandan hacer
a quien sin dar mucho
quiere que le den. (vv.
250-253)

El *Entremés de la destreza*, «obrita endeble (para la que) no hemos de gastar tanto sudor» en palabras de Asensio (1971:218), puede leerse como un doble desahogo de Quevedo; en primer lugar, como ya hemos mencionado, profundizar la rivalidad con Pacheco de Narváez, su denunciante ante la Inquisición y participe de una de las obras más difamatorias hacia nuestro autor: *El tribunal de la Justa Venganza, erigido contra los escritos de D. Francisco Quevedo Maestro de errores, Doctor en Desvergüenzas, Licenciado en Bufonerías, Bachiller en Suciedades, Cathedrático en Vizios y Proto-Diablo entre los hombres* (1635) y en segundo, entre burlas y veras, proyectar su voz.

En las figuras de la Vieja Muñatones y la Madre Monda –síntesis de los peores vicios-, convergen, como afirma Borrego Gutiérrez (2003), diversos factores; por un lado, la existencia de una realidad social de damas de servicio y por el otro, la tradición literaria de la malvada vieja decrepita, que desde la hechicera de los clásicos llega a la Trotaconventos medieval, a la gran Celestina de Rojas y, finalmente, a la literatura barroca como símbolo de la hipocresía religiosa, el afán de lucro sin escrúpulos, el engaño, la obsesión por aparentar juventud a costa de los remedios más extraños y la experiencia como corruptora de sus discípulas. Maestras del disimulo que no pueden disimular su codicia; eximias pedagogas que no escatiman esfuerzos –paradójico sentido del deber- en su adiestramiento inmoral; instruyen un saber utilitario puesto al servicio de la voracidad por el dinero.

Celestinas y alcahuetas quevedianas no sólo se muestran arraigadas en la estructura social sino actúan como factor de cohesión entre los estamentos bajos que la componen y presumen del prestigio que otorga esa categoría.

Desde las variables del entremés, estas peculiaridades se adecuan a la finalidad cómica y de entretenimiento de estas piezas breves. La alcahueta quevediana, entonces, omite características de la Celestina tradicional para

configurarse por medio de rasgos que aluden tanto a las obligaciones de la tercería como a la hipocresía mundana del parecer.

En la alcahueta de Rojas, los cambios estilísticos marcan la acción, van desde el tono doctoral, sentencioso y solemne a la vulgaridad, la grosería y la hilaridad; en cambio, en la Vieja Muñatones y en la Madre Monda, el lenguaje sirve de telón de fondo para las intenciones y es el vehículo satírico que origina la comicidad.

A diferencia del personaje de Fernando de Rojas, en estas alcahuetas no aparecen otros vicios como el goce por el vino ni por los placeres de la mesa; ellas se satisfacen en el éxito de la sonsaca de sus discípulas; incluso no abrigan esperanzas amorosas, no ejercen sus habilidades para beneficio personal y renuncian a sus apetitos juveniles. La Vieja Muñatones reconoce haber experimentado, en ese aspecto, épocas de gloria y añora el tiempo que pasó evocando los versos de Virgilio en los que Ulises llora la destrucción de Troya «*quis talia fando temperet a lacrimis, hijas mías!* » (368) expresión cargada de ironía en los labios de la vieja.

Los recuerdos de la alcahueta, su nostalgia de tiempos pasados la alejan de un presente perturbado por la reforma legislativa que buscaba ordenar la prostitución ciudadana, el comportamiento del clero y la administración de la justicia.

Ambos prototipos de viejas –la de Rojas y las entremesiles- añoran un pasado glorioso de negocios florecientes. Los tiempos han cambiado y el ejercicio de la tercería también. Hacia el siglo XVII, con la creación de las mancebías, las artes hechiceriles entran en baja; 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.

Ironía y parodia se mezclan también en la religiosidad que las viejas profesan; las citas de Fray Luis intentan envolver en devoción católica conductas inmorales, el sentimiento místico está aferrado a frases hechas vacías de fe y de aflicción cristiana. Mezcla rara de erotismo y religión, evocación de expresiones cristalizadas por el dogma religioso en los contextos más profanos, fusión paródica

de lo ascético y del libre comercio en el mercado del goce sexual. Alusiones religiosas como variables de un juego verbal que, como se analizará más adelante, busca una ruptura de la lógica que provoque hilaridad. El tema religioso se concibe sólo como instrumento, funciona como una licencia que se permite el género y que no es percibida como blasfemia ni herejía, es tan inocua que no ofende la susceptibilidad de la Inquisición.

Si bien en su derrota final, *Celestina* responde a las exigencias del género, en los entremeses, nuestras alcahuetas también son obedientes a las reglas de la dramaturgia breve, ellas salen victoriosas en sus enfrentamientos con la justicia representada por el Alguacil y el Escribano, no dudan ante sus requerimientos y terminan integrándolos a la fiesta. La música y el baile refrendan la idiosincrasia de una sociedad en la que, por dinero, vale todo.

La dimensión monetaria de la sensualidad que se observa en *La Celestina* y en la prosa picaresca prospera en el género entremesil; en el *ars amandi* burlesco de Quevedo, el móvil subyacente del dinero 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 breves, en las que la sensualidad y el interés monetario carecen de ética moral, los personajes que llevan a cabo las tretas del engaño no están petrificados, Quevedo hace de ellos espacios de producción de significados infinitamente renovables.

Guillermo Díaz Plaja (1962:103) afirma:

En el Barroco, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder; no encierra trascendentalismo alguno. El poeta no puede hacer sino describirla rigurosamente en su encantadora intrascendencia. El Barroco liquida, con su distraído gesto, la cadena de ejemplos femeninos que –desde Beatriz a la condesa de Gelves– eslabonan la tierra con el cielo.

Si bien las figuras femeninas del entremés barroco no se caracterizan por su ejemplaridad, el universo femenino que puebla el teatro breve poco tiene de encantador y menos aún de intrascendente. Malcasadas, viudas, busconas, pedidoras, dueñas y alcahuetas van, en la pluma de Quevedo, más allá de los moldes establecidos, hacen arder las convenciones, desatan los lazos que las aferran a los cánones dominantes para alcanzar, con éxito, la transcendencia.

3. Entremés de Diego Moreno. Primera parte y Segunda parte del entremés de Diego Moreno, (1618-20)

La obra plantea el mismo esquema y los mismos tipos femeninos del género. Sin embargo, Quevedo le otorga a las piezas, en general, y a los personajes, en particular, su sello inalterable.

No es un detalle menor la utilización intencional del nombre que da título a los entremeses. Asensio (1971:206) estima que:

El nombre y apellido corresponden a viejas usanzas, ya que Diego designaba una porción de entes ridículos de la imaginación popular y Moreno poseía un tufillo irónico por aplicarse, como apellido, a no pocos descendientes de esclavos, de moros y negros.

Apellido y nombre responden a la tradición picaresca. *Lazarillo* en el Tratado VII, casado con la criada del arcipreste, se convierte en una de las primeras versiones del marido cartujo que, sin querer ver ni oír lo evidente, disimula las conductas libertinas de su mujer para que nada perturbe su prosperidad ni empañe su buena fortuna.

El título sintetiza y anticipa, sin rodeos, el eje temático de la obra. Diego Moreno es el sujeto de un discurso que viene signado por su nombre; es, en este caso, el sinónimo de un lexema o de una construcción equivalente: cornudo por antonomasia, marido paciente, consciente y obediente cuya conducta está al servicio del adulterio que lleva a cabo su esposa delante de sus narices.

En la representación de esta figura operan dos rasgos característicos: por un lado, se define en función de los personajes femeninos y por el otro, se construye como un personaje sumiso y obediente en el que resuenan los procedimientos de la hilaridad.

Aún siendo el núcleo del conflicto, Diego Moreno aparece en escena en muy pocas ocasiones porque la acción dramática exige su ausencia; marido paciente de ademanes pausados y cautelosos que contrastan con el ambiente festivo y el ritmo del género; hombre dócil, misterioso y callado que provoca una

retahíla de situaciones desopilantes para omitir lo evidente, para no reaccionar en defensa de su honor.

El entremés comienza con el diálogo entre Don Beltrán y el Capitán. Como es fórmula ya conocida, la acción es precedida por la descripción de la desenfadada vida de la corte y por el repudio a las conductas femeninas.

DON BELTRÁN.— No se engañe, que hasta puñetes toman por tomar y gustar
de que gasten con ellas, aunque sea prosa, cuanto más dineros;
que hay mujer tan
amiga de plata que, en saliendo, toma píldoras solo porque ve la tienen. (320)

Es el mismo personaje, Don Beltrán, el que introduce en su parlamento el retrato de Doña Justa, esposa de Diego Moreno: «Linda mujer, unos ojos rasgados, negros... de los dineros que alcanza a ver» (321). Los reparos de Don Beltrán no hacen mella en los deseos del Capitán de relacionarse con la esposa de un «hombre cabal que en su vida dio pesadumbre a una mosca» (323).

Las ordenanzas que prohibieron en Madrid, como en tantas otras ciudades la prostitución privada, propiciaron, de alguna manera, el oficio de marido paciente. La figura del esposo sirve como una doble inmunidad para las mujeres que ejercen el oficio: las protege de la justicia y de la lengua de la vecindad.

Don Beltrán y el Capitán van al encuentro de Justa y la dueña Gutiérrez. La dama joven se muestra contrariada porque su paciente esposo encontró, en la cabecera de la cama, el broquel y la espada del licenciado Ortega, eclesiástico, que la galantea. Doña Gutiérrez despliega su oficio e instruye a su discípula inventando una estrategia para el engaño.

GUTIÉRREZ.— Hacelle creer que es suya. Aunque, si no, calle
vuesa merced
y verá cómo hago la deshecha. (324)

Cuando Diego intenta pedir explicaciones, la vieja y la esposa infiel fingen, escandalosamente, temer por una reacción violenta que saben impensada en la conducta del engañado.

DIEGO.— ¡Que no voy a reñir con nadie!

JUSTA.— ¡Dios me libre, mal lograda de mi! Si riñeras y te mataran ¿qué habría de hacer la pobre viuda de Diego Moreno. Que estoy preñada y malpariré. (325)

La exageración aumenta, incluso, con el recurso del embarazo fingido; la artimaña alcanza el climax cuando Doña Gutiérrez jura y perjura que las armas pertenecen a Diego. Fiel a su condición de marido paciente, el hombre claudica:

DIEGO.—Ah, sí, ya me acuerdo, mías son las armas. ¡Jesús y qué flaqueza de memoria! [*Aparte*] (Miento en conciencia, que de miedo lo hago) Ea, háganse las paces, abrázame.(328)

Dueña y discípula salen airoosas de la encrucijada. Diego abandona la escena en busca de dinero; anuncia que no volverá hasta la noche y deja la puerta abierta «para si viene alguien» (329), es decir, toma todos los recaudos para facilitar a su esposa el libre albedrío.

A solas, la dueña alecciona a su discípula acerca del arte de desplumar a los hombres.

GUTIÉRREZ.— De cada uno toma lo que te diere. (...) Todo abulta. Sólo has de huir de valientes (...); de apartarte de los músicos (...) ¿Pues poetas? Genteapestada: con un soneto te harán pago si los quieres y con una sátira si los dejas. De unos mayorazguitos lechales y dóciles que se creen de sus ayos, unos viejos verdes, estos son los que importa al arte rapativo que profesas. (329)

La lección es aplicada con éxito. Veremos que de qué manera Justa obtiene lo que busca de cada pretendiente: del «moscatel» licenciado, un estuche; del médico, unos guantes, del capitán de Flandes primero la banda y luego, el anillo.

A cada víctima de la sonsaca le corresponde una treta; las «enfermas de pedir» que «tienen achaques agarrativos» (333) según el Doctor Musco, ajustan

el plan de acuerdo con las características de los hombres a trasquilar. La presa más difícil resulta ser el Capitán:

JUSTA.— [*Aparte, a Gutiérrez*] (Madre, muy hecho está a tomar este soldado.

Todo es tomar y más tomar y no le he oído decir que se halla en un dar tan solo).
(335)

Justa, siguiendo las instrucciones de la dueña Gutiérrez, no flaquea en el intento de seducir a los hombres con gestos y palabras taimadas para que sean generosos a la hora de entregar las dádivas que impone el galanteo. Ellos, por su parte, también simulan no registrar la estrategia.

DOCTOR.— [*Aparte*] (¡A todos nos asaetea callando!)

LICENCIADO.— [*Aparte*] (Es sanguijuela de bolsas. ¿Mal fin hayáis, mala hembra)

DON BELTRÁN.— [*Aparte*] (Niega, perro, que te dejan *en puribus*)
(337)

El recurso dramático del aparte propicia la comicidad; en las estafas, engaños, en el juego apariencia/realidad propios del entremés, el aparte es el vehículo que expresa las intenciones y los sentimientos de los personajes, que, de otro modo el espectador no alcanzaría a comprender. Como afirma María José Martínez (1997:252), «su alcance cómico estriba en que permite representar de modo simultáneo ámbitos contradictorios y opuestos. El aparte patentiza, pues, la duplicidad de las figuras y la distorsión existente entre su comportamiento externo y su mundo interior».

Diego Moreno vuelve a escena precedido de todo tipo de artilugios que permiten a su mujer y a los galanes adoptar conductas honorables. No obstante, Julia simula estar aterrada por la reacción de Don Diego al verla rodeada de tanta gente. Gutiérrez tiene la solución:

GUTIÉRREZ.— Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del

corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza.

Y déjame a mí dar voces y fingir. (339)

Diego Moreno, azorado ante semejante situación no encuentra por donde asir a su mujer. La escena se vuelve más desopilante con el parlamento de marido:

DIEGO.— Yo tengo la culpa. Ay angelito mío de negro! ¿Qué es? Llévemosla la cama. (340)

Aún fingiéndose moribunda Justa sigue aferrada al anillo que le sacó al Capitán, milagroso elemento que la devuelve a la vida.

Así termina la primera parte del entremés que plantea, como tantos otros, las vicisitudes que atraviesan dueña y discípula en el derrotero de la sonsaca. Las víctimas no sólo son los pretendientes quienes ocupan un lugar destacado en el estrato social sino el alma sumisa y paciente de un marido con cornamenta a quien el pundonor, la moral y la decencia lo tienen sin cuidado.

En la *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, Justa, ya viuda y con ansias de ser consolada, elegirá a Diego Verdugo, italiano celoso y conocedor de las inclinaciones de su prometida, quien extremará los recursos para ordenar su pasado licencioso y espantar a los pretendientes. La designación onomástica del italiano funciona como un oxímoron: el nombre permite una fácil asociación con la categoría cómica y ridícula de hombre engañado mientras que el apellido sugiere una personalidad cruel e impiadosa.

Reincidir en el matrimonio será para Justa el medio más efectivo de lograr sus aspiraciones materiales. Sin tiempo para duelos, Diego Moreno ha muerto la víspera, Justa decide, contra el consejo de la dueña Gutiérrez, contraer nupcias con un antiguo pretendiente. No obstante, la pidona evoca con nostalgia al que fuera «la honra del mundo», su Diego Moreno.

JUSTA.— (...) cuando me pongo a considerar aquella bondad de mi marido, aquel echallo todo a buen fin sin que hubiese rastro de malicia en él, y no puedo

consolarme. ¡Luego me hablara él una mala palabra y desabrida aunque faltase el día y la noche de casa! (344)

Los elogios de la viuda hacia la permisividad de Moreno contrastan con las intenciones de Verdugo de enderezar a la mujer descarriada:

VERDUGO.— Señora conocida es mucho, y bien sé que ha dado ocasión la condición de su marido a muchas lenguas del lugar, y algunas debían glosar más de lo que era. Pero no es más la mujer de cómo la tiene el marido y yo sé que mudará de costumbres conmigo de suerte que borre todas las cosas pasadas.(342)

Pese a los consejos de dueña Gutiérrez de no cometer el error de casarse con un antiguo pretendiente conocedor de las tretas del engaño; Justa confía en sus destrezas y habilidades.

Tomada la decisión y ante el estupor de Don Pablo y Landínes, los otros aspirantes a marido, Justa se prepara vestida de verde y alegría para concretar la boda.

Verdugo se arroga la autoridad conyugal y para demostrarlo, se suceden situaciones contradictorias: cada vez que Justa acepta una orden de su marido, éste inmediatamente decide lo contrario.

JUSTA.— ¿No dijistes agora que no queríades que bailase más?
VERDUGO.— Era que entonces queríades vos bailar. Y agora que no queréis quiero yo que bailéis por el mismo caso. (355)

En el desenlace de la obra, Justa parece haber perdido el dominio de las situaciones conyugales a manos de un marido desalmado que además de ahuyentar a cuanto hombre se le acerca, intenta quemarla con una vela como una práctica curativa que la recupere del desmayo fingido.

El diálogo final pone en tensión los intereses opuestos de los cónyuges y sirve como consejo para el resto de los mortales:

JUSTA.— Señoras, de aquí en adelante escarmienten en mí todas (357)

VERDUGO.— No diréis que soy cruel,
pues ya os consiento bailar,
mas mañana habéis de hilar. (358)

Sin embargo, la advertencia de Gutiérrez «humillo de principiante» y la letra del baile final admiten que los hábitos no se modifican espontáneamente 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.(358)

4. Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara (1618-20)

En la primera parte del entremés, la escena se sitúa en las cercanías de Sevilla; ciudad que sirve de escenario para el mundo del hampa y el ámbito carcelario, como refugio de estafadores y campo fértil para las estafadoras entremesiles.

La estructura dramática, el conflicto y las figuras corresponden a las variantes del género que, en esta obra, reaparecen con algunas modificaciones. Bárbara sustituye personajes, se corre del estereotipo de la discípula seguidora de la dueña para ocupar un espacio propio; se convierte en el eje de la acción y propicia los efectos cómicos ya por la repetición de muletillas ya por sus movimientos y gestualidad exagerados.

La obra comienza *in medias res*, Bárbara dialoga con el italiano Artacho, de regreso luego de un año de alejamiento por pedido de la buscona, quien pretende recomponer el vínculo con la dama. Ella, sin ningún tipo de melindres, impone sus condiciones:

BÁRBARA.— Pues, señor Artacho, quien quisiere gozar y que le pechen, ha
de tener un pecho a prueba de calamidades. Ha de sufrir, y si viniere a casa y
estuviere otro dentro, se vuelva o se esconda, y cuando estuviere triste me alegre,

cuando llorosa me acaricie; cuando ofendida me vengue;
cuando fría me abrigue y
cuando calurosa me airee. (283)

Y como si esto fuera poco, anuncia ser madre de una criatura «unmesimo» de paternidad compartida por Ascanio Gentil y por Silva, un Capitán de galera. La situación se vuelve más desopilante aún:

ARTACHO.—¿Luego dos padres tiene el chiquillo?

BÁRBARA.— ¿Cómo dos padres? Bueno está mi pobre hijuelo con dos padres no más. Sin estos, tiene otros dos, y a servicio de vuesa merced se bautizó, y cada padre ha dado colación para su bateo y para pañales y mantillas y juguetillos de plata, y más seis meses adelantados al ama, sin otros adherentes de importancia y lo que Dios ha sido servido a la madre. (285)

A la llegada de Ascanio, el rufián Artacho se esconde para facilitar la tarea de Bárbara quien sin mucho esfuerzo le saca al italiano diez escudos so pretexto de pagar una sarta de perlas que tomó fiada al platero. La escena siguiente repite el mecanismo con el Capitán Silva pero esta vez la preocupación de Bárbara radica en que no ha podido pagar el alquiler de la casa; el Capitán se conmueve y con quince escudos logra cambiar el humor de la dama.

El rufián Artacho no sale de su asombro y Bárbara especula con el sentimiento paternalista de los galanes:

BÁRBARA.— Ahí verá vuesa merced que no hay hombre que no sea un grandísimo mentecato en llegando a querer bien.

ARTACHO.—Ni mujer que no sea una grandísima bellaca en llegando a conocer eso de un hombre. (289)

El tercer damnificado es Truchado quien llega para dejar su aporte, treinta ducados, para el bautismo de su supuesto hijo que se llevará a cabo en horas de la tarde. Artacho se muestra humillado en su honor ante el desfile de galanes; Bárbara sabe cómo manejarlo para que nada arruine el negocio.

BÁRBARA.— Pues, Artacho mío, esto no ha de ser más de hoy. Y desde mañana nos regalaremos tú y yo con lo que estos han contribuido, y para que hoy te huelgues llévate este dobloncito de a cuatro. (292)

Hasta aquí los artificios de Bárbara prescindieron de la guía de la dueña Alvarez; la discípula superó a la maestra; la dama convertida en cuentapropista alcanzó con éxito sus engaños. Si bien, a partir de ahora, el desarrollo del conflicto reclama la presencia de la dueña, Alvarez participará en carácter de cómplice porque Bárbara decidió casarse con «un mocito que canta y baila» y no estar más sujeta ni al alguacil, ni al escribano y a los caballeros ni al rufián.

BÁRBARA.— Alvarez, yo me voy a casar a Gelves. Si vienen los padres del niño, decídes que un tío mío regidor de Carmona vino por mí y me llevó por fuerza, y que todo lo demás es burla, sino casarse una mujer. Y ¡por amor de Dios!, el secreto; que yo os prometo de gratificaros lo que hiciéredes por mí muy bien. (293)

La dueña Alvarez vende su lealtad a Bárbara; por un doblón de a cuatro que le ofrece el italiano Ascanio para conocer el paradero de su dama y de su hijo; por un anillo que le ofrece el Silva, el capitán. La vieja no deja pasar la ocasión de sacar provecho y pone en conocimiento del rufián Artacho y del galán Truchado las andanzas de la dama.

ÁLVAREZ.— Sepan vuestas mercedes que mi señora se ha ido a casar a Gelves con un músico, que lo tenía concertado días ha. Vayan vuestas mercedes allá y lo podrán estorbar.(296)

En plena fiesta de boda, Bárbara enfrenta las demandas de los galanes. La respuesta es reveladora.

BÁRBARA.— ¿Qué es esto? Estar casada en nuestro común lugar es quitarme de engañar y quedar desengañada. Fingí que quedé preñada

y parida me fingí,
porque con esto adquirí
dote con que me casé. (297)

*(Cucambé que el Amor me ha preso,
Cucambé que me liberté)*

La obra finaliza con los tres galanes y el rufián burlados; Bárbara se justifica diciendo: «es propio de las mujeres/ no guardar a nadie fe». (299)

La *Segunda parte del entremés de Bárbara* comienza con el regreso del rufián Artacho quien misteriosamente enriquecido – con cadena de oro que «pesa ducientos ducados»- intentará recuperar el vínculo que lo unía a la dama. Es la dueña Alvarez la encargada de ponerlo al corriente de los acontecimientos: Bárbara ha quedado viuda y en la miseria.

Dueña y rufián se asocian para lograr la aceptación de la viuda que no ha perdido las mañas.

BÁRBARA.—Los hombres están obligados a dar a las mujeres.

ARTACHO.— No viene mal con el recogimiento que esas reverendas tocas

publican, aunque sobre ellas mejor dijera un gran rosario.

BÁRBARA.— Y a falta no asentará mal esa cadena. (305)

La viudez hipócrita también se expresa en las reverendas tocas y el rosario que lleva la dama; la indumentaria exagerada potencia el fingimiento y transmite una apariencia engañosa que el espectador percibe con total familiaridad; diversión peculiar que delinea una sociedad en la que impera el engaño.

Bárbara ya no está para mocedades; ostenta el título de honrada y solo acepta la posibilidad de estar con un hombre si este se convierte en marido. Artacho acepta.

La escena siguiente cambia los planes de la dama. Ascanio, el italiano, volvió de Nápoles cargado de oro y decidido a casarse con Bárbara.

La dueña Alvarez recupera sus funciones, será ella la encargada de deshacerse de Artacho y de arbitrar los medios para conservar la cadena de oro en poder de Bárbara.

Apenas celebrada la boda, Ascanio impone su autoridad marital echando de la casa al entorno de su mujer: desde el amigo Cornelio, al Cura que los casó, pasando por Ana María la casamentera, todos quedan excluidos.

De manera inesperada, al estilo *deus ex machina*, Octavio, el marido que había fingido su muerte para probar la lealtad de su mujer, resucita.

OCTAVIO.— Aunque en ti hallo mudanza,
te traigo una fe guardada
en plata fina empastada
y en oro del Potosí.

BÁRBARA.— A ti, mi Octavio, me voy
dejando al figón celoso.(315)

Finalmente, todos quedan burlados. Artacho, bajo amenaza de ser denunciado si insiste en recuperar la cadena de oro, acepta la derrota; Ascanio, abandonado y sin joyas, se rinde ante la evidencia.

El entremés termina al ritmo de una 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 Bárbara y Octavio.

Para Asensio (1971:203), los lances del azar, los ingredientes novelescos de viajes y maridos resucitados, el triunfo final de la enamorada sugieren argumentos de la *Commedia dell'arte*: « (...) La más interesante contribución hecha por la *Commedia dell'arte* al arte de la farsa fue el recurso de la deliberada repetición. Cuando algo ocurre tres veces sucesivas, nos reímos sea o no chistoso».

En los entremeses que tienen a Doña Bárbara como protagonista, muchos de los recursos se reiteran en tres oportunidades. La sumisión de Artacho se refleja en la triplicación de la respuesta: «con aquesto me tapa la boca», tres son los galanes, tres son las estrategias de Bárbara para burlados.

No obstante, conviven con las características mencionadas los rasgos propios del entremés: la conducta pedigueña de la buscona, la manipulación de los deseos de los galanes, la avidez por el dinero que lleva a cualquier tipo de engaño.

Los entremeses que protagonizan Diego Moreno y Doña Bárbara presentan diferencias y similitudes respecto de la configuración de los personajes

de las dueñas y de las relaciones que ellas entablan con el resto de los personajes. En ambas obras, el dominador común se centra en el deseo de las damas de contraer matrimonio, institución que llevada al terreno entremesil es pasible de toda manipulación satírica.

Si en *La perfecta casada* (1980:14) Fray Luis de León proclama: «las leyes y condiciones que tiene sobre sí la casada por razón de su estado, será bien que entienda vuesa merced la estrecha obligación que tiene a emplearse en el cumplimiento dellas, aplicando a ellas toda su voluntad con ardiente deseo», Quevedo se ocupará de ridiculizar, fundamentalmente, dos aspectos que preocupaban a los moralistas de la época: la honestidad femenina y la administración de la hacienda.

El manual de Fray Luis (1980:31), en el Capítulo III propone: «el ser honesta de una mujer (...) 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» y luego agrega, «la buena guarda e industria de la mujer (...) consiste en dos cosas: en que no sea costosa y en que sea hacendosa (...) No ha de ser costosa ni gastadora la perfecta casada, porque no tiene para qué lo sea».

Con la vigencia de dueñas y damas pidonas, se vuelve evidente que el modelo moralista no alcanzó pleno éxito y que siguieron gozando de buena salud las prácticas prostibularias y rifianescas.

Quevedo usufructúa las convenciones matrimoniales de la época desde una mirada del mundo que persigue la ridiculización del pacto hombre- mujer e intenta dejar al desnudo la hipocresía regente de las relaciones convencionales. El casamiento, en clave quevediana, constituye la extremaunción de las pedidoras, la máxima pretensión de las mujeres que ven en la candidez de los consortes la garantía de un buen pasar. En el mismo registro, el matrimonio para el hombre se convierte en una condena al despotismo femenino. Vínculo funesto que, para Quevedo, se manifiesta desde la misma etimología de la palabra: *matri* (en referencia a la suegra) y *monio* (en alusión al demonio).

Uno de los lugares comunes de la sátira a la vida conyugal, es el recurso frecuente del embarazo fingido, Bárbara y Justa echarán mano de la maternidad para lograr los objetivos de la sonsaca.

Si bien la orientación misógina del entremés del siglo XVII circunscribe a la figura femenina al ámbito del dinero desde una perspectiva satírica, 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 en el surgimiento del arte de la sonsaca «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».

Desde la semiótica teatral, Anne Ubersfeld (1989:39) propone que el teatro ofrece la posibilidad de decir lo que no es conforme con el código cultural o con la lógica social; lo que es impensable, lo que es lógica, moral o socialmente escandaloso se encuentra en el teatro en estado de libertad, de yuxtaposición contradictoria.

En la empresa matrimonial, delineada por el teatro breve, intervienen busconas, dueñas y casamenteras como partícipes necesarias para llevar adelante el negocio del engaño, la rapiña y el adulterio. La configuración de estos personajes femeninos (textuales-escénicos) no se determina solamente por sus diálogos, ni por las didascalias, sino por la yuxtaposición de rasgos heredados, gestualidad codificada y un vestuario que ratifica su identidad. Los personajes se impregnan de una metatextualidad que opera en un doble sentido: por un lado, es difícil deslindar la idea clásica que los cristaliza como tales y por el otro, desmontar el metatexto que los envuelve posibilita redescubrirlos.

En el *Entremés de Diego Moreno. Parte primera*, la Doña Gutiérrez aparece como la metonimia de la hipocresía social y como metáfora de la avidez por el dinero. Fiel a su conducta celestinesca, la vieja urde desde el primero al último engaño, alecciona a su discípula ya para convencer a un marido que gusta de ser engañado ya para conquistar nuevas víctimas y organiza el desmayo que clausura la primera parte del entremés. En la segunda parte de la obra, la relación dueña/discípula queda escindida, Justa desobedece los consejos de su maestra

casándose con un antiguo pretendiente, hecho que le ocasiona consecuencias para nada favorables.

Si bien, la función de la dueña se ve debilitada, la *figura* permanece intacta porque ya está codificada, porque ya viene teatralizada por la tradición histórico-literaria del personaje. El funcionamiento de la dueña en tanto metonimia y metáfora está construido, además, por elementos extratextuales que connotan una serie de significaciones anexas que no aparecen explícitas en el texto teatral pero que el lector puede, fácilmente, interpretar, aprehender, decodificar porque están intervenidas por el contexto social, y la tradición literaria.

En el *Entremés primero de Doña Bárbara*, la función de la dueña Alvarez aparece desautomatizada. La discípula superó a la maestra; la autonomía de Bárbara relega a un segundo plano las acciones de la alcahueta asignándole solamente el papel de cómplice que termina en felonía. La traición de la vieja motivada por la avaricia quiebra el vínculo maestra-alumna pero a la vez constituye un rasgo en el que resuenan ecos celestinescos. No obstante, debemos recordar que en su oficio infame Celestina conserva una peculiar honradez. María Rosa de Malkiel (1962:515) afirma:

Celestina, desleal al cómplice que ha puesto el negocio en sus manos, desleal a las mozas que la quieren y obedecen, es leal con Calisto (bien que no gratis) que ha requerido sus servicios profesionales.

En la segunda parte de la obra, la dueña Alvarez, a pedido de Bárbara y obviamente por dinero, repite el *modus operandi*; en esta ocasión, la perfidia tendrá como destinatario al rufián Artacho, su aliado en la primera parte de la obra.

En ambos casos, las relaciones de la dueña con los otros personajes están caracterizadas por la deslealtad; la dueña Alvarez a diferencia de la alcahueta de Rojas pierde la conciencia profesional, desvirtúa el oficio de meretriz para saciar su propia avidez por el dinero.

5. *Entremés de la polilla de Madrid, (1624)*

En su indispensable *Itinerario del entremés*, Asensio (1971:220) caracteriza esta obra como «típico capítulo de novela picaresca con heroína

femenil». El conflicto dramático y los personajes parodian la forma de vida pretenciosa de cierta nobleza, pintan concienzudamente un cuadro de costumbres en el que buscona, dueñas y rufián embaucan a tres galanes cortesanos conscientes y advertidos del peligro que conlleva acercarse a las polillas de Madrid.

Isabel, la Pava, es la promotora de la farsa que consiste en la representación de una comedia que irónicamente se titula *El robo de Elena*. Para llevar a cabo su objetivo, todo debe mudar de naturaleza. Nombres, roles y funciones quedarán supeditados al imperativo de la sonsaca.

ELENA. Ya que en este lugar han de tragarnos
por gentes de tres altos, es forzoso
que me honre y autorice con vustedes. (vv.
3-5)

.....
Tener madres y hermanas
es cosa de pobretes y villanas;
tener dueñas a pares
es cosa de señoras de lugares.
pues el buen Carralero
parece que nació para escudero
(vv.8-13)

En la representación de la farsa que sustenta la obra, nada ni nadie será lo que parece:

- Otilia, madre de Luisilla e Isabel – La Pava, será la dueña Onofria de Camargo;
- Luisa, hermana de Isabel, será la dueña Aldonza de Chirinos;
- Carralero, el rufián, será Villodres, el escudero;
- Isabel – la Pava se convertirá en la vizcaína doña Elena Uriguri Jaramillo.

Sin ánimo de agotar el estudio de los antropónimos, citamos el análisis que Ignacio Arellano (2011:439-41) propone acerca de los rasgos más destacados de los nombres adjudicados a los personajes: Camargo, pueblo de Cantabria de donde todos se consideraban hidalgos; Chirinos, nombre muy connotado relacionado con la prostitución; Villodres, no deja de tener connotaciones vulgares y germanescas, Elena se hace vizcaína, ironía que da cuenta del prejuicio popular

respecto de que, generalmente, los naturales de Vizcaya se ufanaban de ser hidalgos cuando en realidad no lo eran.

María José Martínez (1997:111) en su análisis sobre la configuración dramática del personaje del entremés considera que una de las debilidades de la individualización del personaje radica en la rapidez del trazo con el que se caracteriza, por eso será de interés el examen de los nombres propios que sirven para identificarlo, «debido a preceptiva brevedad del entremés, el nombre es la acotación más taquigráfica de la caracterización del personaje».

Con tal cortejo, la devenida noble y rica doña Elena de Uriguri revela la trama del engaño: hacer creer a los galanes que va a representar una comedia para la que necesitará joyas, telas y dineros; para ello hasta ha alquilado la casa de un farandulero con sala de ensayos.

Elena instruye a sus familiares acerca de cómo deben conducirse en las artes del protocolo; la intención paródica, los gestos ridículos y los movimientos torpes pintan escenas hilarantes que translucen una fuerte crítica a la nobleza cortesana.

VILLORES. De verme en estos hábitos blasfemo
ELENA. Mejor se lleva un brazo que no un remo.
No vengáis juntas, algo más abiertas,
que parecéis ansí dueñas injertas:
tan apretadas vaís, juntas y mudas,
que parecéis ditongo de viudas.
Esponjá los monjiles, mentecatas,
que vi en Madrid mujer que porque abulten
en el estrado, siendo muy pequeñas,
hincha con fuelles sus angostas dueñas.

(vv.102-111)

Elena hace uso de toda la parafernalia a su alcance «en lo de la comedia estemos todos» (v. 93) para trasquilar a los incautos galanes de turno: don Gonzalo, don Lorenzo y don García que va acompañado de Mondoñedo, un astuto conocedor de pidonas quien no cesa en advertir sobre el aspecto engañoso de los personajes y la extrema generosidad del galán.

La trama del entremés alcanza un segundo estrato, la puesta en acto del plan.

representación con el tema mitológico del rapto de Elena. La ambigüedad reside en la preposición 'de'. Elena no es el objeto directo, sino el sujeto del robo».

El entremés concluye con la intervención del «güésped» que ofrece a los regidores una breve escena ridiculizada de «Héctor troyano». La llegada de los galanes interrumpe la situación, el «güésped» les entrega la carta que ha dejado La Pava para burlarse de los nobles generosos que han subvencionado la puesta en escena de una obra que nunca existió.

Pedagogía de dueñas y busconas, lecciones del pedir y del dar que transmiten una doble enseñanza: para las que quieren sacar, ésta puede ser una variante metodológica; para los que quieren cuidarse de dar, ésta puede ser una advertencia.

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 Francisca, Aguedas y Juanas,
que toda niña que se injiere en lobo
ella es Elena y su galán el robo.
(vv. 450- 456)

El entremés omite el clima festivo que otorga el baile final, la obra declina, paulatinamente, su densidad cómica; en palabras de Asensio (1971:221) «parece como si (Quevedo) se hubiera fatigado de la triplicación de efecto y del crescendo de mímica y movimiento de Bárbara o de Diego Moreno, hasta tal punto que sus finales son como caídos».

En el *Entremés de la polilla de Madrid*, a diferencia de los otros entremeses analizados en este trabajo, la figura de la dueña aparece configurada con rasgos funcionales a la fingida comedia a representar. En ese segundo plano, la madre y la hermana de La Pava pasarán a ser dueñas en un sentido más cortesano que celestinesco. La devenida doña Elena eclipsará los espacios que la anciana decrépita acostumbraba a ocupar en el teatro breve; la buscona no es sólo el punto de arranque de la acción sino resulta ser la ideóloga y directora de las estrategias del engaño. Las falsas dueñas, Doña Onofria y Doña Aldonza, se

incorporados, forman parte de las relaciones heterosexuales y corroen los valores de la moral y las buenas costumbres. Quevedo, una vez más, ofrece su mirada satírica para hacer reír pero sobre todo para hacernos reflexionar.

A lo largo de este análisis, desfilaron –de manera incompleta- los tipos y las figuras más representativas de las obras objeto de nuestro análisis; nos detuvimos en el abanico de relaciones que ellos promueven en el tablado y más allá de él, también. No obstante, debemos reconocer que esa urdimbre de criaturas estafalarias, vínculos engañosos y apariencias mentirosas se construye en la agudeza verbal y el dominio del lenguaje satírico, en la parodia idiomática y en la creación de neologismos y locuciones singulares que se consolidan en la libertad expresiva del género. Quevedo altera, trastoca, combina las palabras para crear un sistema de significados que, unido a la vertiginosa sucesión de acciones y a una elocuente imagen de los personajes, transforma estas obras en lo que Raimundo Lida (1981:289) llama «una orgía de invención verbal y visual».

Las páginas que siguen se proponen desplegar los sentidos, reconocer las técnicas y explorar las formas del discurso que predominan en el *corpus* seleccionado; un lenguaje a veces crítico, a veces inasible, que potencia extraordinariamente las connotaciones del significante.

Capítulo IV: Discurso satírico. Agudeza verbal

*Pues todo es hipocresía. Pues
en los nombres de las cosas ¿no la
hay la mayor del mundo?*

Quevedo, F., El mundo por de dentro

Innumerables estudios demuestran que, durante el siglo XVII español, las sátiras en prosa y en verso alcanzaron un lugar de privilegio. El gusto popular se refleja no solo en el ámbito teatral sino también en la circulación de las obras tanto en impresos como en *escritos de mano*.

Para Lía Schwartz (2004:3), no es arriesgado afirmar que, en las primeras década del diecisiete, Quevedo adquirió renombre como creador de sátiras «en todas las formas codificadas que existían». En tal sentido, la autora cita versos del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (1630) que avalan su observación:

Al docto don Francisco de Quevedo
llama por luz de tu ribera hermosa,
Lipsio de España en prosa
y Juvenal en verso,
con quienes las musas no tuvieran miedo
de cuanto ingenio ilustra el universo.

La producción satírica quevediana desarrolla un discurso ingenioso, agudo y paródico para desnudar los vicios, revelar los comportamientos hipócritas

y las conductas inmorales que regían la España de la época. Los entremeses se suman a la prosa y a la poesía satírico burlesca, géneros donde el madrileño, entre mordacidad y sarcasmo, pone en juego convenciones y códigos culturales como señal de protesta, como una manifestación de repudio a un sistema ético-moral que conduce, indefectiblemente, a la decadencia humana, como crítica temeraria a una sociedad que se hunde en la hipocresía de la apariencia.

Parapetado en las trincheras de la comicidad, Quevedo refleja, en espejos deformantes, una imagen recriminadora de vicios públicos y privados; emite una voz admonitoria barnizada de hilaridad que trasunta una clara intención didáctico-moralizante. La paradoja funciona como estrategia y la palabra encubridora como recurso, palabra que desatiende toda base lingüística para expresar, certeramente, aquello que el escritor se propone evidenciar.

Lázaro Carreter (2000:4) suscribe la tesis de Borges «La grandeza de Quevedo es verbal» y agrega que las proezas idiomáticas del autor del *Buscón* obedecen a dos peculiaridades de su talento «la de pensar con las palabras y la de concebir de modo que el pensamiento con las palabras sea casi inevitable».

Quevedo quiebra la norma idiomática, transgrede la relación significado/significante, inventa etimologías, fragua palabras, somete frases hechas y tópicos cristalizados bajo la lupa de la agudeza para extirpar desde sus intersticios toda la falsedad y la mentira que esas estructuras abrigan. Palabras que engañan pero no tanto porque en ellas conviven lo cierto y lo falso, la mentira y lo veraz, uno u otro sentido dependerán de lo que se quiera interpretar.

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. (Egido, 1987:92)

La lengua será aliada y cómplice para sintetizar, con intrincadas maniobras, una angustiada visión de la realidad circundante. Nuestro autor, en clave satírica, se compromete, juzga, denuncia, condena, censura, como un modo de aliviar su conciencia moral, como una manera de revelarse ante todo aquello que irrita sus principios teológicos y cortesanos. Su cáustica mirada del mundo

hirió susceptibilidades e intereses, le prodigó enemigos y castigos, lo obligó a pagar la irreverencia de ostentar en las palabras las verdades acalladas.

Yuri Tinianov (1970:55) define el concepto de palabra como «una especie de receptáculo cuyo contenido variará acorde con la estructura léxica en la que esté ubicado, y con las funciones de cada uno de los elementos del discurso»; desde esta perspectiva, la palabra de significado unívoco queda abolida, ella se convierte en caja de resonancia de intenciones, ambigüedades, matices, rasgos y aplicaciones que exceden las acepciones fijadas por la «norma» para representar los significados que impone el «uso».

El estudio de la retórica quevediana ha suscitado distintas líneas de análisis según lo señala Pozuelo Yvancos (2000:9)

Hay quienes consideran el arte barroco como un fenómeno formal y estilístico que halla en el arquitrabe partido la concreción y el ejemplo de unas nuevas formas surgidas por agotamiento de las renacentistas, pero con una base material idéntica. (...) Otra línea la forman aquellos que han hecho hincapié en la perspectiva ideológica y de contenido social y moral de las obras del Barroco. En esta línea se entrecruzan diversas teorías como la que une Barroco a emotividad a través de los sentidos, a su carácter latino-católico, y más específicamente español.

Ambas perspectivas confluyen en la retórica de nuestro escritor, se imbrican y se excluyen, predomina una sobre otra, se iluminan o se eclipsan; se incluyen en una «tendencia a unificar lo múltiple y a asociar la contradicción bajo los efectos de una estética que no admite el vacío.» (Egido, 1987:95).

La retórica barroca ensancha los límites estipulados por las tradiciones renacentistas: supera esquemas, reformula, concentra y expande significados para dar cuenta de aspectos sociológicos, morales, religiosos que expresan una nueva realidad y enseñan a verla de otro modo. Un nuevo orden que rompe con el decoro para ceder el paso al vocabulario vulgar, a la desmitificación de la herencia clásica, a la transformación de lo grave en banal.

Cada contexto discursivo, dice Tinianov (1979:63), tiene una fuerza asimilativa que impone a la palabra determinadas funciones y no otras, connotándolas según el tono de la actividad. La selección léxica está determinada por la originalidad y la especificidad de las funciones de la lengua en la literatura. Cada palabra que sea objeto de esa selección se asimila a ella.

Los estudios sobre la obra satírica de Quevedo suelen ocuparse del *concepto* como el recurso fundante de su estilo. Juegos retóricos que obligan a concentrarse en la textura verbal y a olvidar casi el argumento satírico; «deleite retórico», en palabras de Lázaro Carreter (1966:18) que dispondrá el escritor no mediante la oscuridad formal, sino en la dificultad, sutileza o complicación del concepto. Conceptismo alineado y concomitante con los principios del culteranismo, escuelas que comparten importantes zonas de contacto.

Hablar de conceptismo nos remite inevitablemente a la definición de concepto de Gracián (1969:55): «de suerte que se puede definir el concepto: es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos (...)».

Quevedo despliega, extiende, potencia las connotaciones de su objeto para trazarlo en relación y, de esa manera, tejer un entramado de conexiones que construye la imagen de ese objeto como corolario del reflejo o de la refracción que entabla con otros.

En la producción quevediana, el artificio conceptista se funde con una extrema agudeza verbal que Lázaro Carreter (1966:27) explica en estas palabras:

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.

La crítica ha debatido *in extenso* acerca de los procedimientos satíricos de nuestro autor; Maxime Chevalier (1992:113) observa que la originalidad de Quevedo se da en el artificio expresivo de arquetipos canónicos: «Quevedo aprovecha la literatura jocosa (o aguda) del siglo XVI; aprovecha los paradigmas que le ofrece la poesía contemporánea;(…) Estos temas y formas los renueva, los enriquece, los altera, echando por unos caminos originales».

Desde estos presupuestos, la sátira quevediana ratifica el principio formalista propuesto por Tinianov (1968:7)

la esencia entera de una nueva construcción puede consistir en un nuevo

empleo de los viejos procedimientos, en su nuevo significado constructivo. (...) La literatura es una *construcción verbal dinámica*. La exigencia de una dinámica ininterrumpida provoca la evolución, porque cada sistema dinámico se automatiza de manera inevitable y, dialécticamente, se va perfilando un principio constructivo contrario.

Ese dinamismo, ese movimiento fundamental que organiza la sátira quevediana, produce la detonación del sentido; un sentido que se encuentra condicionado por el contexto, que entra en relación intratextual y en el que resuenan ecos extratextuales motivadores de una «semántica imaginaria», en términos de Tinianov, que vuelve inestable el sentido, fluctuante el significado.

El uso de la palabra importa en relación con el significado y la historia de la palabra interesa porque se va cargando de expresiones, representa porque se impregna de las valoraciones que le otorgan otros contextos. Al hablar de alcahuetas, por ejemplo, Quevedo está citando a Rojas y a otros tanto autores porque la palabra está signada por esos contextos que la han generado y por los que ha circulado; ella comporta sentidos complementarios a las acepciones del diccionario por historia, por tradición literaria, por estar incorporada al horizonte de expectativas del lector, por ser característica de un estrato socio-cultural, por todas y cada una de las capas de significación que la conforman.

Si el sistema barroco lleva consigo la destrucción o la refracción deformante de los supuestos y prestigios renacentistas, uno de los procedimientos satíricos que promueve esta ruptura es la parodia cuya metodología privilegiada es la *meiosis*, elemento de la retórica clásica que tiene la función de rebajar la dignidad del objeto:

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. (Arellano, 1984:224)

El concepto de parodia, en la reflexión formalista, remite al de tradición literaria. Momento de corte, ruptura de un código precedente que posibilita la transformación de la serie literaria y sirve de punto de partida para una nueva concepción de las reglas en que ésta evoluciona. Allí donde haya corte, dice Tinianov (1968:19), deberá haber parodia.

Para la escuela formalista, dos etapas construyen el momento paródico: por una parte, el punto de saturación de una escuela literaria (o incluso de un autor), límite de agotamiento de sus códigos estéticos, automatización de sus formas; por otra, la apropiación que de ella hace otra escuela, otro autor, y de la que surge una forma nueva que descarta la pasiva noción de influencia; etapas que, indudablemente, se conjugan en la producción satírica de Quevedo.

La sustancia de la parodia, escribe Tinianov (1968:25), reside en la mecanización de un determinado procedimiento, y esta mecanización solo puede ser percibida si el procedimiento que se mecaniza es reconocible; de este modo, la parodia obedece a un doble propósito: 1) mecanizar un procedimiento determinado y 2) organizar un nuevo material.

Azaustre Galiana (1999:25) explica, de manera clara y precisa, el procedimiento:

Sabido es que para refutar a alguien es preciso, por decirlo llanamente, ponerse en su pellejo. (...) Algunas de las más destacadas pruebas retóricas se basan precisamente en colocarse en el punto de vista del adversario. Desde ahí se puede partir de sus razones y palabras para torcerlas en beneficio propio (*conciliatio*) o reconocer que lleva razón en un aspecto para, a continuación, minusvalorado como secundario frente a aquellos fundamentales en los que yerra (*concessio*). La parodia, en concreto, se sostiene sobre ese principio. Como imitación burlesca de un género, autor o estilo, la parodia exige del escritor el perfecto conocimiento de los recursos definitorios del modelo al que se acerca jocosamente. De *gema humilis* en cuanto a su enfoque, comparte no obstante con su modelo muchos rasgos de su *techné* o estilo.

La palabra paródica da cuenta de aquello que el discurso directo omite, hace subir a la superficie lo que aquél disimula, pero al mismo tiempo denuncia la inevitable parcialidad de lo que el discurso directo enuncia. Si el discurso paródico obliga a percibir aquello precisamente que el discurso directo excluye entonces el discurso paródico dice más, agrega nuevas voces a la monotonía del discurso directo, da de lo real una representación más completa.

La parodia es un discurso disidente; investido *a priori* de una ideología de la contestación; su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera sea. Ella no ocupa un lugar propio, sino el que la sitúa frente al objeto de su rechazo; en

ese discurso, las intenciones y las valoraciones del autor textual retumban en sordina, se oponen a las que el discurso exhibe.

Según el Pinciano (1596:155), la parodia «no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas»; construcción de un espacio intertextual en el que entran en tensión el texto parodiado y el texto paródico; en el que subyace el enfrentamiento ideológico entre ese yo que escribe y su auditorio.

Si el lenguaje literario tradicional no es instrumento eficaz para transmitir aquello que se quiere contar, hay que violentarlo por medio de la retórica. De allí el placer de un texto que abandona la mención del nombre de un objeto real para sustituirla por una expresión indirecta constituida frecuentemente por múltiples predicaciones contradictorias. Tretas discursivas que atentan contra la comprensión fácil y la interpretación certera, que ubican al lector contemporáneo en un laberinto de palabras que, por momentos, se vuelve excesivamente intrincado y que, a veces, hasta le permite la satisfacción de esclarecer alguna incógnita.

Acceder, trabajosamente, a la interpretación de las sugerencias, a la significación de las alusiones, a la aprehensión de los sentidos de un texto paródico invita a transpolar la relación autor-destinatario; a imaginar al receptor de la época y a suponerlo hábil, astuto, entrenado para captar guiños, para descifrar mensajes implícitos, para dilucidar acertijos conceptuales, para disfrutar de esos artificios que al lector contemporáneo le presentan como obstáculos._

Lázaro Carreter (1966:43) califica a Quevedo como

un escritor, en gran medida, difícil. Nace su dificultad de múltiples causas; la primera de ellas, la abigarrada riqueza y complejidad de sus temas y criaturas. Pero, limitándonos al plano expresivo, el motivo inmediato de su dificultad resulta ser la acumulación e intensificación de recursos formales del conceptismo ambiente.

Quevedo, en palabras de Chevalier (1992:113), expresa en su obra la convicción de que la virtud y superioridad de la lengua española radica en la multiplicidad de juegos verbales que encierra y en la autosuficiencia que prescinde de elementos foráneos; en tanto Borges (2005:57) afirma que « (para Quevedo) el

lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico. Las trivialidades o eternidades de la poesía (...) le incomodaban por ser fáciles, pero mucho más por ser falsas».

El teatro breve quevediano condensa las variantes del discurso satírico, se expresa en un lenguaje polisémico que contribuye a la definición del carácter del personaje: idiomas, ámbitos profesionales, léxico habitual de sectores sociales marginados resultan parodiados, hiperbolizados y ridiculizados en estrecha concordancia con el sentimiento clasista, xenófobo y antisemita que impregna la obra de nuestro autor. La parodia de idiolectos cultos así como la lengua eclesiástica no escapan de la órbita satírica.

Un párrafo aparte merece el empleo del vocabulario erótico. Para Huerta Calvo (1983:40), son pocos los entremeses 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. El entremés solo proporciona el mensaje cifrado dando por supuesto el código descifrador; particularidad que responde 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. De esta manera, el mensaje erótico del entremés se construye en la proverbial fórmula del ser/parecer, en la ambigüedad, en el encubrimiento de sus verdaderas intenciones.

Tras las consideraciones teórico-críticas que enmarcan nuestro análisis, nos proponemos un acercamiento, parcial e incipiente, a los procedimientos satíricos que operan en el *corpus* objeto de este estudio. Se hará hincapié, básicamente, en los recursos retóricos utilizados para representar rasgos y conductas de dueñas, discípulas y víctimas de las artimañas femeninas. Para tal fin, tomaremos como directriz las anotaciones y referencias de Ignacio Arellano y Celsa García Valdés (2011).

La selección léxica, el empleo de fórmulas expresivas o el uso de determinadas estrategias discursivas delatan la mirada del mundo de quien las pronuncia, revelan sus intenciones y potencian la representación ideológica que el enunciador tiene sobre sí y sobre sus circunstancias.

Es en torno a estas razones que nuestro análisis se bifurcará, solo a efectos metodológicos, en dos hemisferios: la cosmovisión masculina y la cosmovisión femenina. El discurso teatral da cuenta de una doble enunciación; si bien los personajes hablan en su nombre, lo hacen, en primera y última instancia, desde la perspectiva de un locutor satírico que pone en boca de ellos aquello que les quiere hacer decir.

Posicionados desde el universo de cada sexo (víctimas o victimarios según el lugar que el autor les depare) nos proponemos un acercamiento a la visión que cada sexo tiene del otro, una aproximación a las concepciones del vínculo hombre/mujer que pugnan entre los riesgos masculinos de acceder a los placeres que ofrece una pidona y la astucia femenina que requiere el arte de la sonsaca. Unas y otros son parte constitutiva de un clima de época que se consolida en palabra, gesto y acción de los personajes; ellos dan testimonio de un ambiente marginal y prostibulario que sale airoso de sus estrategias para quebrantar disposiciones moralizadoras tendientes a disciplinar relaciones desviadas.

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 otorgan acceden a las transacciones que origina el deseo; un negocio que responde al juego de la oferta y la demanda, que circula camuflado bajo el disimulo y la apariencia, que lejos de escandalizar termina en indulgencia y celebración.

1. *Entremés de la vieja Muñatones, (1618-20)*

1.1. Cosmovisión masculina:

1.1. 1. Las mujeres: peligrosos objetos de deseo.

La obra comienza con el diálogo entre Cardoso, el sevillano, y el madrileño Pereda experto conocedor de los protocolos de la vida cortesana. Desde la mirada de los hombres, las conductas femeninas han mudado; lo que antaño era recato y moderación, el presente lo ha transformado en impudor y descaro. Al decir de Cardoso, en el horizonte de las féminas, solo la apariencia exterior es lo que cuenta: el trajecito, en alusión irónica a las extravagancias del vestuario; los excesos en el calzado, adornado con accesorios de oro y plata; y la ostentación de las alhajas que piden y no merecen.

CARDOSO.— (...) Como antes iban a la maestra hoy van las niñas a la castañeta
y en lugar de decillas oraciones dícnelas bailes. Solo es que el trajecito lo adoba.

Hasta en los chapines gastan sangre de bolsas, y hay orejas que merecen alanos y piden arracadas. (...) (361)

La expresión «gastar sangre de bolsas» alude a uno de los rasgos características de las conductas femeninas. La hiperbolización del despilfarro se construye a través del grupo sintagmático «sangre de bolsa» que provoca una agudeza conceptual de contrariedad dada por la falta de concordancia entre los extremos del término.

En «orejas que merecen alanos y piden arracadas» se construye el proceso metonímico que describe el perfil femenino: mujeres que no son dignas de lo que piden. La voz *alanos* presenta una dilogía: por un lado, refiere a perros de gran porte que cazan a sus presas por las orejas; por el otro, permite la asociación con la expresión *dar perro o dar perro muerto*. Según Arellano (2011:361), la fórmula incluida en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas bajo el número 6523, significa irse con una prostituta y no pagarle.

El conceptismo barroco se revela ante moldes establecidos; la frase hecha, el cliché popular, los modismos, locuciones y muletillas servirán como

material a ser satirizado. Quevedo rechaza la automatización significado-significante, ataca «la inercia hecha lenguaje, la postura espiritual que se expresa en la costumbre de usar frases hechas: la pereza y la falta de voluntad.» (Nolting Hauff, 1974:204-5).

El refrán, al igual que cualquier otra fórmula, funciona no solo como vehículo expresivo sino como un instrumento exterior a la escritura del autor que permite identificar idiolectos y estilos inherentes a los personajes, que posibilita la vinculación con ambientes específicos o con actividades determinadas. Esta ruptura de sistemas establecidos potencia alternativas ingeniosas al servicio del concepto.

El parlamento de Cardoso plantea el desequilibrio entre lo que las mujeres merecen (perros) y lo que piden (arracadas); asimetría que acepta dos lecturas: en primer lugar, la degradación de las cualidades femeninas, el rebajamiento de las aptitudes de esas mujeres que no alcanzan el rango de damas; y en segundo lugar, una crítica a las costumbres, sobre todo madrileñas, que prodigaban los usos suntuarios; fenómeno urbano, en palabras de Maravall (1975:251) que «estaba destinado a demostrar superioridad en el anonimato de la gran ciudad y que en los plebeyos constituía una subversión social». A este aspecto monetario se agrega la dimensión moralizante que condena la vanidad, la corrupción de las virtudes por la compulsión, por la exhibición y la hipocresía que conlleva la apariencia.

Las numerosas premáticas publicadas durante el Siglo de Oro dan cuenta de la preocupación que generaba ese hábito y el poco acatamiento que se le daba.

Pereda le responde a su amigo Cardoso y sus palabras hacen foco en los artilugios femeninos empleados en el arte de desplumar hombres. Oficio del que se conocen todas las mañas pero del que, paradójicamente, pocos hombres prescinden.

Pereda.—(...) Pues ¿qué cuando esgrimen la chica y en chinela cosquillosa,
con manto travieso y pasos mortales, una quincena jarameña a lo zaíno, zangotean

un portante y hacen una visita de madrugón y entre dos luces mudan una casa? (...)
(363)

Es frecuente en Quevedo la terminología de la esgrima para aludir a la maestría de las pidonas (aspecto que desarrollaremos en el análisis del *Entremés de la destreza*); la pregunta del personaje alude al combate entre ellas y el dinero del galán; el hombre en sí no es lo que cuenta sino su patrimonio. El uso metafórico de los vocablos técnicos adopta un valor satírico; el arte de desplumar se llevará a cabo con destreza y estocadas mortales para las arcas de los que eligen jugar ese juego.

En la expresión «esgrimen la chica», el verbo aporta el sentido de habilidad y manejo de las armas. La *chica* es la daga (en lenguaje de germanía), representa el instrumento con el que las busconas extirpan el dinero a los galanes; ellas asestan sus primores como si fuesen puñaladas.

La sucesión de hipálages intensifica la descripción satírica de las mujeres; agudeza de artificio que se carga de sentido en el contraste de los términos adyacentes. Ellas usan «chinelas cosquillosas», se ocultan tras un «manto travieso» y se desplazan con «pasos mortales». Desde los presupuestos de Lía Schwartz (1984:34), las formas mencionadas constituyen metáforas (Tipo A) constituidas por lexemas pertenecientes a distintas clases léxicas.

En el primer caso, el sintagma resulta inesperado por la significación del término secundario; el calzado se conecta con el pie femenino y cosquillas se usa a menudo con sentido obsceno; en el segundo caso, continúa el vocabulario de la esgrima: travieso significa 'atravesado' y aquí juega con el sentido de deshonesto, además de aludir a la colocación del manto en la cara 'de medio ojo'; falso recato expresado a través de la agudeza verbal de improporción que da cuenta de la hipocresía femenina; en el último caso, los pasos son mortales porque cuando ellas avanzan destruyen mortalmente (en la esgrima y en las incitaciones que provocan con su meneo) el patrimonio de los incautos.

Pereda continúa su diatriba, en especial, contra aquellas jóvenes tan peligrosas como un toro de Jarama; en «quincena jarameña a lo zaino», la

descripción se realiza mediante la relación de lexemas que implican la supresión del rasgo humano produciendo la animalización de la mujer. El campo semántico referido al lugar donde se crían toros, a la cornamenta y sus derivaciones insinúa la figura del cornudo; la asociación mujer-cuernos es recurrente. La voz «zaino» propone una dilogía entre la descripción de juventud asociada al ganado de color negro sin pelo blanco y la acepción de traidor y falso utilizada en lenguaje de germanía. El mismo sintagma, simultáneamente, exalta el aspecto físico y la malicia que conviven en la mujer objeto de deseo.

Las pidonas «zangotean un portante»; uno de los alcances del término zangotear o zangolotear, según el Diccionario de la Real Academia Española, es 'moverse una persona de una parte a otra sin concierto ni propósito'; significado que podría atribuirse a los meneos provocadores de las pidonas; movimiento apresurado –«portante»- que alude, en sentido germanesco, a la rapacidad de las mujeres. Rapidez y eficacia en el arte de desplumar hombres que se refleja en las observaciones finales: «hacen una visita de madrugón», madrugón alude a la rapidez con que toman el dinero y «entre dos luces mudan una casa», mudan una casa porque se llevan todo lo que hay en ella.

El discurso de Pereda se organiza bajo un conceptismo que se sirve de la agudeza verbal para dar cuenta, en cada proposición, de un rasgo de mujer delineado desde la cosmovisión masculina. Cada palabra del parlamento del personaje se anuda y se enreda tejiendo una red de connotaciones extendidas que rebasa todo significado esperable, que legitima el carácter multirreferencial de la sátira quevediana y que denota, claramente, las conductas de la época que critica.

1.1.2. La dueña

En los modos de nombrar a la vieja Muñatones, los hombres también recurren al disimulo y a la apariencia. Pereda insiste en que el tiempo ha mudado las cosas: la alcahueta de antaño, en ese nuevo contexto, se reviste de perífrasis metafóricas relacionadas con vínculos afectivos que nada tienen que ver con el

oficio que ejerce; el parlamento satiriza, claramente el disimulo y la falsedad con los que se caracteriza a la *vetula*.

PEREDA.— (...) llvárele en casa de una viejecita que recibe pupilos.

CARDOSO.— ¿Es alcahueta?

PEREDA.— Ya pereció ese nombre ni hay quien lo oiga. No se llaman sino tías, madres, amigas, conocidas, comadres, criadas, coches y sillas.

(365)

Entre los elementos lingüísticos de la sátira, el diminutivo ocupa un lugar interesante; derivación expresiva que remite, sobre todo en nuestro autor, a valoraciones despectivas con matices irónicos e insultantes.

Pereda caracteriza a la «viejecita» a través de una isotopía que opera en sentido inverso: en lugar de dar homogeneidad de significado termina quebrando la coherencia semántica; «coches y silla» desautomatiza y resignifica la enumeración precedente, el sintagma expresa la dimensión monetaria y la avidez por el dinero, características imperecederas de las alcahuetas. El uso de sillas de mano, coches y carruajes, así como el comportamiento de sus propietarios sirvieron para la creación de los más variados argumentos satíricos. En ellos se refleja no solo la vanidad y el deseo de aparentar lo que se pretende ser ante una sociedad que mira con atención la magnificencia, sino también, la intención moralizante de condenar la ostentación de sofisticaciones hipócritas.

En el caso de Robledo, la caracterización de la vieja gira en torno del oficio que ejerce.

ROBLEDO.— ¿Vive aquí la conchabadora, la organista de placeres? ¿Vive aquí la juntona? (374)

Las nominalizaciones utilizadas por el galán se construyen a través de diferentes esquemas de formación; juegos verbales en los que Quevedo aprovecha la raíz etimológica (propia o aparente) de la palabra para recrear la

relación significado-significante, para instalar agudezas conceptuales en las que el contexto oficia como instrumento revelador del mecanismo verbal.

Para el análisis de esos recursos retóricos apelamos a las acepciones del *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611):

conchadora: cierto modo de acomodarse, como hace el pescado dentro de la concha y de allí el verbo aconchavarse, acomodarse.

organista: el que tañe los órganos. Maestro de hacer órganos, el que hace la fábrica de ellos. Organizar, disponer el instrumento, y a su semejanza decimos, cuerpo bien organizado, naturalmente bien compuesto.

junta: el toque y contacto contiguo de dos cosas, que las ajustan una contra otra, como dos tablas que se juntan y la herramienta e instrumento con que se ajusta una tabla con otra se llama juntera.

El denominador común de las expresiones referidas corresponde a la derivación por sufijación. Los sufijos *-ora*, *-ista*, *-ona* le aportan al término el valor agente; es decir, unidos a la forma verbal mutan en sustantivos con la significación 'el que hace algo'; denotan oficio o profesión. De esta manera, el personaje da cuenta de los alcances de la tarea de la vieja Muñatones.

La sucesión de expresiones metafóricas propicia la definición, calificación y descripción, en clave satírica, de la alcahueta. Esta técnica acumulativa es definida por Gracián como *apodos a conglobatis*. Acerca de los apodos, dice el tratadista, en el Discurso XLVIII «De la agudeza en apodos» (1969:146):

De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos *a conglobatis*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados.

En el parlamento de Toribio, otro de los pretendientes, se intensifica el procedimiento anterior; la serie de apodos de basa únicamente en los roles que cumple Muñatones. La insistencia en la caracterización, oblicua e indirecta, del oficio de la vieja aporta nuevos matices a los expresados por los personajes precedentes.

TORIBIO.—¿Vive aquí la encuadernadora, la señora embajadora, la masecoral de cuerpos humanos, la trasponedora de personas, la enflautadora de gentes, la la figona de culpas que las da guisadas? (375-6)

encuadernar: unir y ajustar algunas cosas como voluntades, afectos. (Aut. DRAE 1817).

embajador: el nuncio que va en nombre de algún príncipe a otro con creencia y carta para tratar negocios o para asistir en su corte en su nombre. Los Embajadores son muy privilegiados y se les tiene mucho respeto en tanto que no perturbaren ellos, ni sus criados a los naturales: en tanto que de sus puertas adentro de ninguna cosa se les pide cuenta, como no escandalicen. (Cov.)

masecoral de cuerpos humanos: juegos de manos; la alcahueta hace prestidigitación con los cuerpos de sus clientes. Aut. Define el juego de manos: ‘se llama asimismo la habilidad o agilidad de manos con que los titiriteros engañan y burlan la vista, con varias suertes de entretenimientos, con que hacen creer una cosa por otra’.

la trasponedora de personas: *trasponer* ‘mudar una planta de una tierra a otra. Algunas veces *trasponer* vale esconder la cosa que no queremos se halle en nuestro poder, ni el de otro’. (Cov.)

la enflautadora de gentes: *enflautar* ‘en lo literal tiene poco uso y en lo metafórico vale introducir a cometer maldades y torpezas, hablando y solicitando por medios ilícitos a la deshonestidad’. (Aut. DRAE 1732); *enflautadora*, ‘la persona que induce y solicita que se cometan torpezas y maldades, siendo tercera, y facilitando los medios para su ejecución’. (Aut. DRAE 1780).

la figona de culpas que las da guisadas: *fisgón*, ‘el que disimuladamente hace burla de otro; *fisga*, vale burla y escarnio que se hace de alguno con movimiento de ojos y boca, cabeza y cuero. Y esto con disimulación que la parte no lo entiende y con las dichas señales apercibe a los circunstantes’. (Cov.); *culpa*, ‘causa, crimen, a la culpa responde la pena; *guisado*, lo aderezado, sazonado, lo que está en razón y en su punto’. (Cov.).

El parlamento de Toribio detalla satíricamente los alcances del oficio de la vieja a través de la agudeza conceptual que pone en relación de semejanza al sujeto con un término que define y representa sus atribuciones. El fundamento metafórico de las correspondencias se basa en asociaciones mentales no visuales que se vuelven más conceptuosas porque apelan a la sutileza del pensamiento más que a las palabras.

Las diversas formas de nombrar a la alcahueta son sólo apariencias, forman parte del juego de falsedades y disimulos que esconde, por un lado, el ejercicio de la promiscuidad, y por el otro, la avidez monetaria que domina las relaciones individuales. El contraste paródico en los modos de llamar a la dueña se consolida en los apartes; diálogo teatral en el que los hombres revelan sus íntimas concepciones acerca de la alcahueta; al nombrarla «vieja», ellos dejan traslucir la valoración negativa que, íntimamente, les provoca.

CARDOSO.— [*Aparte*] (En campaña está la vieja merendando). (372)

PEREDA.— [*Aparte*] (Trasoye la vieja, a la oreja la tienes). (373)

1.2. Cosmovisión femenina:

1.2.1. El oficio de la sonsaca

Desde la mirada femenina, la habilidad para la sonsaca es asimilable a la destreza para la danza. En ese juego verbal, ambos campos léxicos se fusionan para evidenciar la falsedad de las palabras, para confundir con sus equívocos, para sumirnos, una vez más, en la tensión apariencia/realidad.

El parlamento de Muñatones, es una exhibición de dominio expresivo basado en la condensación de formas lingüísticas; juega con las distintas acepciones de los vocablos utilizados. Ignacio Arellano (1984:296) considera que la dilogía constituye la culminación de las formas de agudeza verbal, recupera los conceptos de Gracián y la define «como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir» .

En la vinculación de los conceptos, el contexto desempeña un papel esencial dado que revela y promueve el mecanismo verbal; se constituye en el elemento determinante de uno de los significados; propone, por un lado, la acepción en el plano real y, por el otro, desplaza el o los otros significados al plano figurado con intención satírica.

MUÑATONES.— Hijas, ¿cuál pensáis que en el baile es el mejor aire? 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 faldriquetas. 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 el baile como en la sonsaca, el «mejor aire» es el que engrosa las faldriquetas femeninas. *Mejor aire*: juega con aire-melodía y también en el sentido de tener buen aire (Aut.) ‘que se maneja con brío, garbo y gentileza y que en los movimientos del cuerpo tiene proporción y gravedad, como es en el andar, danzar y otros ejercicios’.

En el campo léxico del baile, «cruzados, floretas y mudanzas» hacen referencia a los movimientos inherentes al arte de danzar; no obstante, en el campo léxico de la sonsaca, ellos aluden a la moneda de Portugal, a trampas y fullerías y a los cambios que deben hacer las pidonas.

En su afán pedagógico, la vieja no solo instruye sobre los procedimientos para obtener dinero sino también acerca de la selección de sus víctimas; las que califican para el negocio femenino son aquellas que regalan, envían y poseen suficiente patrimonio para trasquilar. De esta manera, la venalidad y rapacidad de las mujeres se vuelve omnipresente y será la directriz de todas sus acciones.

Los ejemplos mencionados son solo una pequeña muestra que permite observar que, como lo afirma Aurora Egido (1987:95), «en Quevedo, la variedad

léxica alcanzó todos los grados de escritura, que no se ató jamás a la servidumbre de determinadas áreas semánticas y que se preció de sus neologismos».

1.2.2. Las víctimas de sus artimañas

El proyecto pedagógico de la vieja atiende diversas perspectivas: lecciones sobre maneras de pedir, materias acerca de no fiar y advertencias inherentes al negocio del trasquilar.

La dueña transmite sus concepciones del universo masculino como resultado de una dilatada experiencia personal y profesional. En diálogo con una de sus discípulas, Muñatones repara en los cambios operados en el sexo opuesto –recordemos que en la misma obra, Cardoso y Pereda también remarcan las mudanzas sufridas por las mujeres-.

MUÑATONES.— Attendite. Los hombres se han vuelto ganados.

CRISTINA.— ¿Qué dices, madre?

MUÑATONES.— Todos andan cercados de perros, y así las más andaís

aperreadas: las mujeres dadas a perros y los perros dados a mujeres. Perro he

visto yo que parecía que podía vender salud, y se le murió a una entre las manos.

(...) Triste de mí que cuando yo estaba en el siglo usábanse perros de falda y

ahora se usan faldas de perros. Harto lo lloro yo: *iQuis talia fondo temperet a*

lacrimis”, hijas mías! (368)

El parlamento de la dueña comienza con la voz latina *attendite* (*attendo, -tendi, -tentum* ‘atender, prestar atención, estar atento’) El uso del modo imperativo explica la intención del hablante de querer modificar o influir en la conducta del interlocutor, desde esta posición admonitoria, la vieja dicta sentencia: «los hombres se han vuelto ganados».

La aseveración propone, básicamente, dos planos de análisis; la dilogía se construye sobre los siguientes significados: por un lado, remite a la

animalización de los hombres que se refuerza en los procedimientos retóricos relacionados con perros utilizados a lo largo del parlamento; por el otro, se vincula con la acepción pecuniaria del vocablo: *ganado*: ‘es de advertir que antiguamente la riqueza y prosperidad de un señor consistía tan solamente en la abundancia de ganado y del esquilmo de él, aprovechándose de la lana, leche y queso; por el contento y alegría que tiene el señor y el provecho que de allí se sacaba se llamó ganancia, de donde se dijo también ganar y ganancioso’. (Cov.) El uso del plural podría atribuirse a la deformación vulgar del español correcto, recurso frecuente en nuestro autor.

Las apreciaciones de la dueña giran en torno de las reformulaciones de la frase *Dar perro o dar perro muerto*. Ignacio Arellano (1984:406) sostiene que la definición de Correas ‘dícese en la corte cuando engañan a una dama dándole a entender que uno es un gran señor’ es poco precisa, y afirma que, a juzgar por los textos, la frase significa ‘irse con una prostituta y no pagarle’. Nuestro análisis toma esta última interpretación dado que se podría entender que la vieja advierte del perjuicio que acarrea la costumbre masculina de no pagar por los servicios prestados y de las nefastas consecuencias que provoca tal conducta en la economía femenina.

Las mujeres andan «aperreadas» ‘(part. pas.) *aperrear* fatigar y causar molestia y trabajo. Trae su origen de los perros de caza que en el campo ni paran ni sosiegan’ (Aut.); la descripción del estado en el que quedan las mujeres se condensa en un adjetivo de gran expresividad que introduce el retruécano: «las mujeres dadas a perros y los perros dados a mujeres». En la contraposición de las dos frases con iguales elementos en distinto orden y régimen, éstos funcionan de manera dilógica. La antanaclasis, doble sutileza en palabras de Gracián, ofrece la repetición del significante *perro* con significados distintos: las mujeres expuestas a engaños y los *perros*, hombres valorados de manera despectiva, son los responsables del estado en el que han quedado las mujeres.

La vieja evoca tiempos pasados, remarca la mudanza de las costumbres a través de la repetición de la misma fórmula retórica. El retruécano «perros de faldas / faldas de perros» da cuenta del perfil del hombre de antaño como ‘animal

de compañía' sumiso y obediente en contradicción con las conductas del presente que redundan en las estafas que sufren las mujeres. Situación contra la que pone en guardia la vieja Muñatones a sus pupilas y la que le provoca angustia y llanto.

El parlamento de la vieja termina con dos versos (II, 6-8) de la *Eneida* de Virgilio en los que Eneas llora la destrucción de Troya; nostalgia de un tiempo pasado que le impide contener las lágrimas; intertextualidad que, en boca de la vieja, se carga de sentido burlesco, parodia del discurso legitimado por la cultura clásica que rompe con la automatización de la percepción y hace posible la recreación de formas gastadas; «la incrustación del elemento latino abre una relación conceptista con el texto o ambiente a que pertenece, resaltada por el efecto, lúdico y sorprendente, de la ruptura del código lingüístico.» (Arellano 1984:183).

1.3. Un punto de vista coincidente: el escarnio a los representantes del orden público

Si bien el discurso satírico quevediano muestra divergencias entre la cosmovisión masculina y la cosmovisión femenina, respecto de las relaciones interpersonales podríamos afirmar que esas miradas coinciden en la crítica a los representantes del orden público. Alguaciles y escribanos quedan sometidos a la denigración y al escarnio, valoraciones que responden al conciente colectivo, a una sociedad que repudia la conducta venal de sus funcionarios.

La proliferación del tópico satírico responde a una situación real de abusos y corrupción que se trasluce en el estado caótico y arbitrario de los procesos judiciales.

En las obras de Quevedo, sus representantes –de humildes alguaciles a todopoderosos jueces- son figuras acuciadas por insaciable codicia, que en busca del provecho personal han pervertido el ejercicio de su actividad profesional (...) En la imaginación satírica se unen naturalmente denuncia y reflexión filosófica en un movimiento del discurso que oculta los límites que las separan. (Lía Schwartz, 1987:98)

Las descripciones de personajes y situaciones proponen la visión de la realidad que la obra sustenta, dan cuenta de la representación del mundo que se propone transmitir. El análisis semiótico de esa representación nos permite identificar el modelo ideológico que defiende y los vínculos que traba con otros modelos sociales de su época. En la sátira de la justicia, el rasgo festivo es solo una excusa para revelar, entre chistes y burlas, una actitud condenatoria y contestataria asumida tanto por los personajes femeninos como por los masculinos, síntesis del pensamiento quevediano.

En la descripción de la vieja Muñatones, los funcionarios públicos, «gente peligrosa», se construyen desde metáforas lexicalizadas que predicen acerca de la mala reputación de alguaciles y escribanos.

MUÑATONES.— (...) Lo demás de este capítulo, por si viene gente peligrosa, árbol seco, cañuto barbado o algún abanico de culpas, se dirá en figura de baile. Esté a mano la herramienta del disimulo. (368-9)

En «árbol seco» opera un proceso metonímico que alude a los alguaciles a través de la vara que los representa. Según Angel Alloza (2000:35), el problema de la corrupción tenía su origen en la naturaleza del cargo que estos funcionarios no profesionales ejercían; una de las pocas inversiones que la Corona vendía. A mediados del siglo XVII, una vara de alguacil de Corte llegaba a alcanzar un valor de novecientos mil maravedís; para amortizar la inversión sus propietarios cobraban los derechos no sólo por las acusaciones y detenciones que llevaran a cabo sino también por los sobornos que pagaban los delincuentes para ser liberados.

En la metáfora «cañuto barbado», conviven dos características recurrentes de la figura del alguacil: por un lado, la de soplón, el que denuncia los delitos para que prendan al delincuente; y por el otro, la alusión a la barba:

Jueces y letrados se definen, además de por la codicia, por la ignorancia, que intentan disimular con la gran barba, signo externo de autoridad y sabiduría, convertido en afectación caricaturesca, fuente inagotable de chiste en Quevedo. (Arellano, 1984:85)

El sintagma «abanico de culpas» ratifica las consideraciones que lo preceden. Dice el Diccionario de Autoridades: 'frase que usó voluntaria y jocosamente Quevedo hablando de los alguaciles para dar a entender que su oficio es atizar o soplar los delitos para tener en qué utilizarse'.

Escribano y alguacil forman una pareja que goza de oscura reputación; la asociación se basa en que los escribanos registraban lo ocurrido en los procesos judiciales; daban testimonio «veraz» de los actuado por alcaldes y alguaciles, una veracidad que era directamente proporcional a la rentabilidad del acontecimiento y que se cotizaba de acuerdo con la economía del reo.

MUÑATONES.— Niñas, quiero que entretengáis a estos señores, que no ha de ser todo hacer labor. Bailad algo con que se divierta el señor «Dios nos libre» y su merced el señor «Arredo vayas».
ESCRIBANO.— Más quisiera una causa que cien bailes.
ALGUACIL.— Pues se puede hacer, entretengámonos. Vaya por vida de nuestra madre. (380)

El uso paródico del discurso religioso es uno de los recursos generadores de chistes y expresiones satíricas; la palabra mística en boca de la dueña nace desautomatizada, no es convincente porque desvía el sentido original (sentido devoto) hacia fines contrapuestos (sentido satírico). «Dios nos libre; arredo vayas» son motes con los que la vieja designa a los funcionarios de la justicia.

Según Arellano (2011:379), estas frases se aplicaban frecuentemente al diablo, con el que asimila burlescamente al alguacil y al escribano: «Arriedo vayas, diablo, déjame rezar» (Correas, refrán 2988), «Arriedo vaya el diablo; arriedo vayas, diablo; arriedo vaya Santanás. Dícese reprobando hecho mal y mal dicho» (Correas, refrán 2987); «Arriedo vaya el diablo. Arriedo vayas, diablo. Arriedo vaya Satanás. Dícese espantado de algún mal, y es como *vade retro, Satana*» (Correas, refrán 2986).

La presencia del refrán o la fórmula popular en la obra quevediana no funciona por su calidad intrínseca sino por estar asociados a un ambiente o un

registro en particular ajeno al perfil del personaje que los enuncia; manipulación ingeniosa de la fórmula soldada que proyecta sus significados en una dimensión conceptista. La ruptura del sistema desautomatiza, quiebra el horizonte de expectativas del lector, lo sorprende y lo somete a un ejercicio interpretativo en el que deberá desplegar su agudeza tanto conceptual como verbal.

El escribano prefiere una causa judicial de la que sacar dinero; alusión a la venalidad y a la avidez monetaria; en tanto el alguacil parece permitirse algunas licencias.

La cosmovisión masculina acerca de los funcionarios judiciales coincide con las valoraciones negativas que las mujeres, a través de la vieja Muñatones, manifiestan.

CARDOSO.— Diablo es la vieja de Leganitos. Hasta las sabandijas del procesado se embazan en viéndola.(380)

El parlamento de Cardoso se articula en dos aseveraciones que caracterizan, simultáneamente, a las figuras de la vieja y de los funcionarios judiciales; tipologías que han de ser blanco del arte de motejar quevediano. En el léxico de nuestro autor, lo diabólico expresa el grado superlativo de un defecto o de un atributo moral; todo comportamiento juzgado como desviado de los parámetros ideológicos de Quevedo termina siendo calificado de diabólico, de blasfemia o de herejía. La vieja, espíritu del mal, domina con exceso de astucia, sagacidad y maña la zona que, según el plano de Teixeira de 1656, ocupaba el campo de cultivo al que atravesaba un arroyo –Leganitos- y en cuya pradera, decían las murmuraciones de la época, se perdían las parejas para concretar sus deseos amorosos.

El poder de las viejas, desde la mirada de Cardoso, es de tal magnitud que quedan pasmados hasta las «sabandijas del procesado»: modo despectivo de señalar a los funcionarios de la justicia. ‘Persona despreciable por su forma, acciones o estado’ (Aut.); embazan: «embazarse»: ‘pasmarse, turbarse, perder la

respiración y suspenderla de espanto, empacho o miedo; así como los enfermos del bazo que andando algunos pasos se cansan y respiran con dificultad' (Cov.).

Como se ha intentado demostrar a través de estos pocos ejemplos, Quevedo describe la venalidad y la corrupción de la justicia y sus funcionarios haciendo uso de expresiones populares lexicalizadas, refranes y metáforas cuyos lexemas provienen del campo semántico del dinero y de actividades ilícitas para obtenerlo.

Si bien nuestro autor se sirve de vulgarismos, de voces de germanía y de frases proverbiales ello no implica que adhiera a los valores de la cultura popular representados por esas expresiones. Respecto de la justicia, Quevedo toma distancia del refranero popular en el que se deslindaban responsabilidades, en el que se diferenciaba al juez del alguacil por estar, este último, al servicio de los poderosos; la intención quevediana resulta legible: todos comparten las mismas responsabilidades y son merecedores del mismo castigo; todos conspiran contra la moral y la decencia y para luchar contra todos se impone la restauración de un gobierno señorial que instale el ejercicio de una justicia basada en las virtudes cristianas.

2. *Entremés de la destreza, (1624)*

El argumento de esta pieza breve resume, en metáfora de esgrima, otra de las tantas lecciones para desplumar a los hombres. La Madre Monda se sirve de tecnicismo para aleccionar a sus discípulas; la utilización de la jerga, sistemáticamente explotada, si bien contribuye a la construcción de los personajes, se constituye en material básico para la agudeza verbal. Asensio (1971:221) entiende que el uso figurado de esa jerga puede interpretarse como una invectiva de Quevedo contra su acérrimo enemigo Luis Pacheco de Narvaéz quien denunció a la Inquisición cuatro obras de nuestro autor, tema que hemos tratado en otro momento de este trabajo.

El entremés se construye en la interacción de personajes femeninos, excepto en la escena final en la que irrumpen los representantes de la justicia;

desde la cosmovisión femenina, el hombre aparece evocado como un monigote merecedor de tratamientos denigrantes, como un sujeto incauto y mentecato pasible de todo engaño. En el modo de hablar de las mujeres predomina la ridiculización, la exageración y la caricatura del universo representado pero, sobre todo, se percibe la valoración denigratoria, la crítica a la avaricia por el dinero y el desprecio por las relaciones venales que transmite el autor textual.

2.1. Cosmovisión femenina

2.1.1. Autorretrato de la pidona

Los nombres de los personajes perfilan las características satíricas que Quevedo les imprimió; ellos concretizan el aspecto despectivo del mote seleccionado. La Chillona, una de las discípulas, «responde al nombre tradicional de una heroína folclórica de jácaras y entremeses. Quevedo crea a partir de él un sustantivo sinónimo de ‘buscona’.» (Arellano, 1984:205).

A los rasgos heredados de la tradición popular, a esta Chillona debe sumarse otra particularidad: se define en la complementariedad «hombre y mujer»; se construye, explícitamente, en la ambigüedad que propone el término *marimacho* ‘mujer que en su corpulencia y acciones parece hombre’ (Aut.).

CHILLONA. Yo soy hombre y mujer y marimacho.
(v.2)

El personaje se instala en la tensión entre el ser y parecer, en una dualidad que aprovecha para embestir faltriqueras. El negocio de trasquilar hombres está regido por las reglas y las técnicas de la esgrima, deporte de combate cuerpo a cuerpo en el que los contrincantes deben dar (heridas) y no recibirlas. En sentido contrario al de la esgrima, Chillona despliega acciones ofensivas para, más que recibir, adueñarse del dinero de los incautos; colérica y

dispuesta a la pelea se arroga el éxito de sus propósitos y exalta su superioridad respecto del sexo opuesto.

CHILLONA. 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. 9-13)

Los términos *legos* 'falto de letras o noticias' y *talegos* 'persona que no tiene arte, ni disposición en el cuerpo' (Aut.) sugieren una descalificación de los hombres; el juego resulta intensificado mediante el calambur, tipo de agudeza que se caracteriza por la formación contextual de una palabra con elementos de otra. (Alonso Veloso, 2007:68).

La segunda acepción de la voz *talego* enriquece la fórmula 'saco de lienzo que sirve para guardar cosa o llevarla de una parte a otro' (Aut.). La Chillona va a dirigir sus embates no solo contra el prójimo sino, fundamentalmente, contra sus bolsillos.

Los tres últimos versos citados aluden a las diferencias entre la llamada esgrima vulgar y la esgrima científica o verdadera que propugnaban maestros como Pacheco de Narváez. Quevedo no deja pasar la oportunidad de rebajar a su enemigo, autor de manuales de esgrima científico, al vulgarizar, a través de la pidona, el dominio de un arte que era patrimonio de los estratos superiores.

En diálogo con la alcahueta, Chillona explica su estrategia; el objetivo es arrebatarse todo y de todas las maneras posibles sin dejar nada a sus propietarios.

MADRE. ¿Tomáis vos por de dentro o por de fuera?
CHILLONA. Si me afirmo con una faltriquera
por todas partes tomo, por de dentro y de fuera,
por uno y otro lado,
y hasta el acero está de mí tomado.
(vv. 65-70)

MADRE. Destreza verdadera,
no partir con amiga ni tercera
CHILLONA. No partir y tomarlo todo entero
es juego de mi propio calvatrueno.
(vv. 55-61)

El diálogo se organiza en las diferentes acepciones de *partir* y en sus derivaciones etimológicas. En la Madre Monde, el término reclama el significado inherente a la esgrima: 'dividir el espacio de la lucha', en tanto en la Chillona, la voz ostenta la acepción requerida por el sentido satírico: 'repartir o distribuir alguna cosa entre varios', 'distinguir o separar una cosa de otra, determinando lo que a cada uno le pertenece' (Aut.).

2.1.3 La dueña desde la construcción de Vicenta

El monólogo de Vicenta expresa un discurso descalificador que toma como blanco a la dueña; el personaje, como ya hemos analizado en el capítulo anterior, se rebela ante la figura de la vieja rebajándola a través de procedimientos retóricos articulados, básicamente, en dos secuencias: la primera, corresponde al retrato caricaturesco, visión grotesca de la degeneración corporal provocada por el paso del tiempo, mientras que la segunda, se centra en el oficio de la alcahueta.

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.
140-145)

Lía Schwartz (1983:98) explica estas técnicas de descripción:

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.

En el sintagma nominal «boca de abrojo», el sustantivo abrojo que funciona sintácticamente como modificador indirecto, implica la supresión del rasgo animado del término boca. La asociación motiva una imagen visual deformante y desagradable provocada por el efecto satírico.

La intención difamatoria se repite en el sintagma «calavera de medio ojo»; la expresión metafórica posibilita el análisis en dos planos: «calavera» remite a la idea de muerte, procedimiento metonímico que alude a la degradación corporal de la vieja que redundaba en una imagen repelente; «de medio ojo» hace referencia al modo de colocarse el manto las damas del Siglo de Oro, de manera que dejaran descubierta la mitad de la cara. La imagen obtenida suscita desagrado en el receptor, la búsqueda de esa reacción era un medio empleado por la sátira para transmitir la crítica de la mujer y de los afeites excesivos.

Una dimensión esencial de la hipocresía se manifiesta a cada paso en la sofisticación simuladora que abusa de afeites y postizos, tema tratado ya largamente por Marcial, y que toma nuevo impulso por la afición de las damas del barroco a la cosmética y usos suntuarios extravagantes.
(Arellano, 1984:52)

Desde la mirada de Vicenta, los esfuerzos de la vieja han resultado vanos; nada podrá ocultar los estragos ocasionados por la «turbamulta de años y de otubres». Enunciado metafórico que exagera la edad de la vieja a partir de la yuxtaposición de indicadores temporales.

Procacidad, venalidad y fingimiento hipócrita son factores básicos para la rentabilidad del negocio que regentea la vieja. El parlamento de Vicenta destaca el matiz crítico de la sátira al repudiar no solo a la vieja, «maldita», sino también al *modus operandi* que emplea para lograr sus objetivos económicos.

VICENTA. Y tú, vieja maldita, que lo ordenas,
eres hoja de comes y de cenas.
Para heridas de tomo
son mejores las pícaras de lomo,
aunque en otras empresas
valen más las muchachas de tus mesas.
También jugando juego de floreado
en fruta y ramilletes

Llevan la madrugona los pobretes,
porque ya mosquetera de soplillo
no se repara en nada.

(vv.156-166)

Para Vicenta, La Madre Monda es «hoja de comes y de cenas», el sintagma le quita el rasgo humano, *hoja* 'se llama la cuchilla de la espada y algunas veces se toma por toda la espada' (Aut.); comes, comer 'metafóricamente, se toma por gastar, destruir y desbastar. Usase con especialidad hablando de la hacienda. Por analogía vale consumir, quitar y arrancar'; la agudeza verbal define a la vieja como el arma, el instrumento que destruye al contrincante, es decir, al hombre.

El juego verbal con los significantes *tomo/lomo* constituye una de las formas paronomásticas que alude al dinero que las pidonas obtienen gracias al ejercicio de la prostitución. La proximidad contextual de significantes parecidos refuerzan el sentido cómico y las valoraciones satíricas.

El parlamento continúa en clave de esgrima: «heridas de tomo», «juego de floreado», «mosquetera de soplillo»; la dilogía se presenta en el uso metafórico de las expresiones que en el plano literal refieren al campo semántico del deporte de armas y en el plano figurado, al oficio de la sonsaca.

Floreado: *floreo* es 'el prelude que hacen con las espadas los esgrimidores antes de acometer a herir el uno al otro, o cuando dejan las espadas, que llaman asentar' (Cov.). La expresión metafórica «mosquetera de soplillo» fusiona y sintetiza la dilogía que atraviesa todo el parlamento; los elementos constitutivos del sintagma entablan una relación condicionada por la incompatibilidad de los referentes denotados: *mosquetero* 'soldado que maneja el mosquete' (Aut.), *soplillo*: 'un tipo de manto muy fino' (Aut.). El juego verbal trasluce la idea de que las busconas, camufladas bajo apariencia de femineidad, dominan las armas de la rapiña con destreza militar y que, en su venalidad, ya nadie ni nada podrá detenerlas.

2.1.4 El oficio de la sonsaca

MADRE. Usábanse en lo viejo
estocadas de puño,
mas estocada puño es cosa poca,
mejor es estocada saya y ropa.
(vv. 97-100)

La Madre continúa expresando sus reparos en clave de esgrima. El término *estocada de puño* alude al ‘golpe que se da de punta con la espada o estoque, de cuyo nombre es formada esta voz’ (Aut.); si en el pasado, alcanzaba con pedir poco, metafóricamente un *puño*, el presente obliga a una demanda superior *saya y ropa*, es decir, el vestuario completo. La repetición del sintagma se carga de connotaciones que diversifican las asociaciones; por un lado, remarca el desenfrenado apetito por el dinero que domina a este tipo de mujeres, y por el otro, trasluce la crítica a los problemas económicos, la especulación monetaria y la inflación que aqueja a la sociedad de la época.

2.1.5. Las víctimas de sus artimañas

En este entremés, el hombre forma parte de un sujeto colectivo, carece de individualidad, conforma una categoría genérica que adolece de rasgos distintivos. El parlamento de la Madre, plantea la relación metafórica hombre/perro y recupera, para refuncionalizarla, la expresión *dar perro* que significa engañar o estafar.

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 discípulas sobre la existencia de hombres prevenidos que cuentan con *perros de ayuda*: ‘El que está enseñado a socorrer a su amo en caso de aprieto y defenderle’ (DRAE) para contrarrestar el accionar de

las pidonas. La vieja, como buena maestra, se empeña en enseñarle a sus educandas las «tretas» necesarias para no solo revertir las conductas masculinas que atentan contra la prosperidad de la empresa de la sonsaca sino también para asegurar la continuidad del negocio, para garantizar la existencia de los «perros» (término metafórico cargado de valorización despectiva que animaliza el concepto de hombre) como fuente de recursos materiales.

La voz *treta* es utilizada en sentido dilógico, en la acepción referida a la esgrima significa ‘el concepto o pensamiento que forma cualquiera de los batalladores para la defensa propia u ofensa de su contrario y acción correspondiente a él, sin que este pueda fácilmente comprenderle’ y en sentido metafórico ‘artificio fútil o ingenioso para conseguir algún intento’ (DRAE). En relación con esta última acepción, se desprende que la estrategia más segura consiste en actuar rápidamente para hacerse con el dinero de los hombres, *antuvión* ‘jocosamente se usa como sustantivo. Repentinamente, con precipitación’ (DRAE).

2.1.6. El alguacil y el escribano: cómplices que aparentan autoridad

“La necesidad de denunciar las prácticas de la justicia, afirma Lía Schwartz (1987:100), responde a una insatisfacción del sujeto que las verbaliza con el *statu quo*”. En la sátira quevediana, los discursos que expresan esas denuncias dan cuenta de la relación entre sujeto y objeto de la crítica, traducen, sin veladuras, el repudio a la ideología dominante y el urgente reclamo del retorno a un sistema socio-político sustentado por el dogma cristiano.

El tópico de la justicia injusta es sumamente frecuente en la obra de nuestro autor, parecería que a Quevedo no le interesaba la originalidad del contenido sino la agudeza de estilo con la que renovaba los alcances de sus imputaciones.

ALGUACIL. ¿Qué embelecós se forman y se labran?
MADRE. Más líbranos de mal... Sea bien venido
 Su merced del resuello de la cárcel

Y el señor vaho de perseguir chiflando.

Aquí se trata de virtud en todo

(vv.178-182)

Ante la llegada de los representantes de la autoridad, la vieja finge estar rezando el rosario; «más líbranos del mal» es la pista, incompleta, del discurso religioso que en boca de la alcahueta se carga de hipocresía y sirve para degradar, más aún, al personaje.

El recibimiento de Madre Monda al alguacil y al escribano intensifica el rasgo paródico; el discurso propone lo que la intención contradice: ni son bienvenidos ni todo es virtud; el tratamiento de cortesía prodigado forma parte de expresiones descalificadoras de la función que representan. Así como señala Huerta Calvo (1985:45):

Es raro que el personaje agresor lance directamente un insulto; se prefiere la elaboración ingeniosa, artística del concepto negativo que se quiere predicar. De este modo se obtiene una complacencia mayor en el propio discurso y se concita más la atención del receptor que ha de traducir interiormente la pulla o adivinar su sentido oculto, encontrando en ello el placer, elemental por cierto, de quien descubre una adivinanza.

La terminología jurídica expresada por un personaje tan marginal como la alcahueta vacía el sentido de la fórmula procesal y da cuenta, críticamente, de la representación social que ostenta el sistema judicial de la época.

MADRE. Todo se acaba aquí, mundo malo.
ESCRIBANO. Madre Monda, sin causa tienes queja.
MADRE. No puede ser sin causa
 donde hay pluma y tintero, vara y saya,
 que harán la causa cuando no la haya.

(vv. 189-193)

La repetición de la voz *causa* crea una antanaclasis que refuerza el ataque satírico; cada uno de los significados del término: 'lo que produce el efecto', 'motivo o razón para ejecutar alguna cosa', 'proceso que se actúa contra algún reo, por delito cometido, ya sea de oficio o de instancia de parte' (Aut.)

refleja la arbitrariedad de la justicia sustentada por la venalidad de los hombres que la imparten.

En la peculiar lectura del clima de época que efectúa Quevedo, el Escribano y el Alguacil -personajes anónimos- encarnan a figuras acuciadas por la codicia que, en busca del provecho personal, han pervertido el ejercicio de su actividad profesional; «el orden y la justicia que, en teoría representan, se ofrece como ilusión neutralizada por la mecanización de las figuras que los sustentan» (Martínez, 1997:139).

En su discurso satírico, nuestro autor conjuga denuncia y reflexión, crítica y escarnio como respuesta a la insatisfacción que le provoca el modelo ideológico imperante.

3. Entremés de Diego Moreno. Parte primera y Segunda parte del entremés de Diego Moreno, (1618-20)

Desde el título, la obra anticipa hacia qué personaje y hacia qué temática está dirigida la sátira. Diego Moreno es el prototipo del cornudo, una etiqueta alusiva, un nombre transparente que se erige como objeto de burla y del que emanan otros temas que lo tienen como partícipe indispensable.

*Diego Moreno, un personnage folklorique du Songe de la Mort (...);
Diego Moreno, que nunca dijo malo ni bueno, le type du mari qui
laisse faire sans rien dire. (Mas, 1957:123)*

En este entremés, al igual que en los entremeses que tienen a Doña Bárbara como protagonista, el discurso satírico está puesto, fundamentalmente, al servicio de tres tópicos:

- 1) La caricatura de la figura del cornudo;
- 2) el matrimonio
- 3) el embarazo fingido.

Tópicos que enlazan la función dramática de la figura de la vieja y de las pidonas, personajes insoslayables que comportan los rasgos analizados en otros momentos de este trabajo y que, entendemos, sería redundante volver a

desarrollar. Cornudos, pidonas y alcahuetas representan tres derivaciones degradadas de la relación hombre/mujer.

Ignacio Arellano (1984:60) sostiene que «el amor fingido, el sexo y la venalidad operan fusionados, constituyen un sistema cuya sátira debe ser analizada no solo en su misoginia sino en tanto parodia y rechazo burlesco de la poesía amorosa de tono serio».

La venalidad y rapacidad atraviesan las acciones femeninas; la codicia, como tema satírico, obtura todo rasgo sensual, aniquila todo sentimiento amoroso; las relaciones interpersonales se convierten en una lucha entre el pedir y el dar que no reconoce escrúpulos ni pudores.

A esta tensión, se le suma un componente más, la figura del cornudo o, para ser más sutiles, la del marido paciente quien ha hecho de la infidelidad consentida *su modus vivendi* dado que, como dice el locutor satírico del soneto 560 «Significa la interesable correspondencia de la vida humana» de nuestro autor, «todo este mundo es truco interesado, / y despojos se cambian por despojos», vv. 10-11¹³.

El cornudo es una figura 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 que llevan cornamenta a efectos de conservar el negocio y, de paso, guardar las apariencias.

Las expresiones maridillo, sufrido, cornudo, paciente, buey, manso, bueno, sumadas a las alusiones metonímicas o metafóricas, son solo algunas acepciones que muestran la posición central que ocupa esta figura en el universo satírico.

13 I. Arellano, (1984: 439-440).

3.1. Cosmovisión masculina

3.1.1. Caricatura del cornudo

El prototipo del marido paciente, «le cocu volontier» en palabras de Amédée Mas (1957:87), se satisface a cambio de los servicios de su mujer; se trata de una profesión con reglamentos bien claros: disimular, esperar el momento oportuno para hacerse presente, toser y hacer ruidos que anuncien la llegada a casa, no demostrar celos ni enojos ante la presencia de otros hombres que acechan a las esposa. En ese pacto tácito, todas las partes intervinientes asumen sus respectivos roles.

Don Beltrán y el Capitán van al encuentro de Justa, esposa de Diego Moreno.

DON BELTRÁN.— Que ni entra, ni ve... Bonito es el otro para pensar mal de nadie. Fuera de que siempre que entra en casa es como el rayo con trueno, haciendo ruido primero desde una legua. (323)

El *modus operandi* del cornudo consentidor es funcional en dos sentidos, por un lado, evita situaciones incómodas que puedan perjudicar el negocio y por el otro, permite guardar las apariencias.

Don Beltrán define a Diego Moreno con una construcción comparativa de improporción: es «como rayo con trueno»; si bien el sintagma refiere a la relación rayo/ruido que anticipa al trueno/presencia del marido; la voz rayo, según el DRAE, alude también ‘al que es muy vivo y pronto de ingenio y se extiende al que en otras acciones tiene prontitud y ligereza’. Teniendo en cuenta esta segunda acepción del término, desde la mirada de los otros, en este caso Don Beltrán, la aparente actitud pasiva del marido es solo una conducta hipócrita cuya única finalidad consiste en no entorpecer el negocio.

Es el propio Diego Moreno el encargado de ratificar su metodología; cinismo característico del cornudo que solo puede evidenciarse si es el mismo sufrido el que hace ostentación de sus habilidades.

DIEGO.— Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien (329)

El término *c'abro* es cacofatón reiterado de 'que abro'. El juego verbal se basa en la semejanza fónica con la voz *cabrón* que significa 'metafóricamente el que sabe el adulterio de su mujer y le tolera o facilita' (DRAE).

El calambur *c'abro/cabrón* contribuye a la descripción del maridillo, por un lado, remite a la acción de ausentarse para facilitar los encuentros de su mujer con otros hombres y por el otro, ratifica su condición de rufián. Ambas intenciones se confirman con los recaudos que toma Diego antes de irse.

El protagonista insiste en autocaracterizarse con lo cual se intensifica el efecto risible.

DIEGO.— Yo soy c'abro. ¿Qué tiene Justa Gutiérrez? (339)

En la segunda parte del entremés, Justa, ya viuda, busca consuelo en un antiguo galán: Diego Verdugo. El nombre Diego ubica al flamante marido en el lugar del cornudo; no obstante, el apellido, de connotaciones opuestas, constituye el oxímoron que se intensifica con el discurso del personaje que contradice la representación onomástica.

VERDUGO.— Ya no soy sino marido, y de los que no sufren cosquillas. (354)

A diferencia de Diego Moreno, Diego Verdugo se define como un hombre grave que no está dispuesto a padecer ni las burlas ni los engaños de su esposa. Sin embargo, la esencia de la pidona y el destino de todo hombre que se comprometa con ella se corroboran en el estribillo de la canción final.

MÚSICOS.— Pedir firmeza en ausencia
es pedir al olmo peras (358)

3.1.2. El matrimonio

La aversión por el universo femenino suscita el desprecio por el matrimonio. La unión conyugal se presenta como una condena que conduce, inexorablemente, al sufrimiento en sus más variados alcances.

Amédée Mas (1957:85) define la unión conyugal como una falta de sabiduría y prudencia: «Si telles sont les femmes, la sagesse commande de les tenir à distance autant qu'il se peut, en usant d'elles le moins possible. Le mariage, qui vous enchaîne à une femme, est au rebours, évidemment, de cette sagesse».

En las antípodas del sentimiento amoroso y de la experiencia gozosa, Don Diego se lamenta por su destino de hombre casado.

DIEGO.— También dijo el cura, Justa, que me daba justa esposa, y no batalla
justa y pecadora justa (328)

El parlamento juega con la antanacsis que proponen los significados de la voz «*justa*»: Justa es el nombre de la esposa 'el que tiene o conserva la gracia de Dios' (DRAE); el uso sustantivado del término lo somete a una intensificación de la paradoja expresiva y a una manipulación conceptista extrema: nada más lejano para este tipo de mujer que la conservación de la gracia divina.

En los sintagmas restantes, Quevedo no solo recrea las acepciones de la palabra sino también las carga de connotaciones según su ubicación. En «justa esposa» la anteposición del adjetivo adquiere un carácter evaluativo que introduce la valoración del emisor, la cualidad que se predica es presentada como un rasgo inherente al rol marital que la mujer desarrolla. Dicho de otro modo, Justa es una esposa 'conforme a justicia y razón' (DRAE); es la encargada de hacerle sufrir a Diego Moreno todas las adversidades que promueve el matrimonio.

En los casos siguientes «batalla justa / pecadora justa», el adjetivo aparece pospuesto connotando un valor descriptivo. Para el personaje, el matrimonio se vive y se sufre como un combate 'apretado, sin dejar aire ni vacío' (DRAE) y en esa pelea cuerpo a cuerpo, la rival es una pecadora 'cabal, que viene bien y ajustadamente' (DRAE).

En la segunda parte de la obra, Diego Verdugo se ufana de la autoridad marital para enderezar las conductas desviadas de su cónyuge.

VERDUGO.— (...) Pero no es más la mujer de cómo la tiene el marido y yo sé que mudará de costumbres conmigo de suerte que borre todas las cosas pasadas.

Y en conclusión, estoy resuelto en casarme con ella, y no pido consejo sino ayuda.

(342)

Demás está decir que sus aspiraciones se verán malogradas.

3.2. Cosmovisión femenina

3.2.1. Caricatura del cornudo

Como hemos visto, la figura del cornudo se construye *per se* y por la representación que los otros tienen de él. Desde la cosmovisión femenina, el marido manso es el blanco a subestimar, a infamar; su pasividad lo constituye sujeto inmoral sobre el que se organizan las tretas de sus infieles esposas. En esos vínculos dominados por la hipocresía no hay ni burlador ni burlado; ellas hacen porque ellos dejan hacer.

JUSTA.— Eso cheriba yo agora, pero al fin eres mi dueño.
[Aparte] (¿Y iré contento del descaradazo?) (328)

El parlamento de Justa fija la tensión entre la apariencia y la realidad del vínculo que la une al rufián. Ella utiliza un tono melindroso para desembarazarse de la situación incómoda que provoca la presencia de Diego, «cheriba» es un remedo caricaturesco de la pronunciación afectada infantil. En tanto en el aparte, Justa critica y juzga las conductas de su marido; con el uso de «descaradazo», aumentativo con valor despectivo de descarado 'desvergonzado, atrevido, descortés e insolente' (DRAE) la mujer caracteriza y define el perfil de su marido.

La vieja Gutiérrez, en cambio, dirige sus percepciones hacia otros atributos de Don Diego.

GUTIÉRREZ.— Dios te lo perdone, la pesadumbre que nos ha dado! Bueno es como el buen pan Diego. Va con el abrazo como la pascua. Bien lo hemos pelado.

(329)

La alcahueta define al marido paciente a través de una construcción comparativa de improporción que conlleva un doble sentido; el elogio, en boca de ese personaje, se tiñe de ironía dado que «esta palabra buen hombre, algunas veces vale tanto como cornudo, y buena mujer, puta, solo consiste en decirse con el sonsonete, en ocasión y a persona que le cuadre.» (Arellano, 2011:329)

En la segunda parte de la obra, Justa, ya viuda, evoca a su difunto marido:

JUSTA.— (...) que como él hallase puesta la mesa a sus horas
con buen
mantenimiento, no decía “esta boca es mía”, y yo como le sabía
la condición
procuraba tener cuidado (...) nunca se metía en inquirir de
dónde venía ni de
dónde no, porque decía él que los hombres muy curiosos
estaban cerca de
necios. Y decía muy bien porque él era la honra del mundo
(344)

Evidentemente, Diego conocía y aplicaba a la perfección el reglamento del perfecto cornudo: aprovechaba los beneficios de su profesión y no preguntaba para no enterarse de lo que no le convenía saber.

JUSTA.— (...). Y luego entrara él en casa como otros, a la
sorda, sin gargajear
o hablar recio primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna
visita, con la
disimulación y la crianza que entraba era para dar mil gracias a
Dios, porque él
era la honra del mundo (345)

El recuerdo de Justa exalta la prudencia y la astucia del difunto quien en las situaciones más agraviantes hacía gala de la educación y el disimulo que demandaba el oficio.

JUSTA.— Es de manera que con tener yo tantos, me excedía,
que todo lo

atribuía a ser él tan honradazo (...) Porque era la honra del mundo (348).

La hiperbolización de la alabanza al desaparecido se centra en el término «honradazo», en este caso el aumentativo es empleado con valoración positiva para resaltar que la honra de don Diego excede las proporciones normales; apariencia desmesurada que deja traslucir el tono burlesco y caricatural del elogio, encomio paradójico que adula lo indeseable.

Los tres parlamentos de Justa concluyen con la expresión «Porque era la honra del mundo»; al respecto, Huerta Calvo (1985:45) afirma: «las retahílas de calificaciones o predicativos, en el discurso de personajes marginales, tienen el efecto contrario a la semántica de las palabras que se quiere enunciar.»

3.2.2. El matrimonio

Desde la cosmovisión femenina el matrimonio constituye un estado civil que complica la existencia pero que sirve para acallar la maledicencia, restringir el hostigamiento masculino y, sobre todo, permite conservar las apariencias.

JUSTA.— (...) El cura cuando nos casó, Diego, me dijo que me daba marido que amase y no pícaro que cosiese, Diego. (327)

Casarse para esta buscona resultó un fiasco; no solo tiene que satisfacer sus ambiciones materiales desplumando a otros galanes sino que debe mantener al hombre falto de honra y vergüenza que tomó como marido. Coser 'metafóricamente se dice también remendar lo que está roto, agujereado o descosido' (DRAE).

Del tópico del matrimonio se desprende el motivo recurrente del falso embarazo; ardid que permite mantener la atención de varios galanes bajo el pretexto de la paternidad múltiple. El número de padres del inexistente hijo es directamente proporcional al rédito que Justa obtiene.

JUSTA.— ¡Diego hermano, amigo, marido, regalo! ¿Vos armado? Reportaos.

¡Ay Jesús, que estoy preñada y mal pariré! [Aparte a Gutiérrez] (¿No embusto bien, Gutiérrez?) (325)

JUSTA.— ¡No puedo de ansia! Tenedle, Gutiérrez, que estoy preñada y malpariré (325)

JUSTA.— ¡Dios me libre, mal lograda de mí! Si riñeras y te matan ¿qué habría de hacer la pobre viuda de Diego Moreno? Que estoy preñada y mal pariré. (325)

Respecto de la triplicación del efecto cómico, Asensio (1971:203) afirma «la más interesante contribución hecha por la *Commedia dell'arte* al arte de la farsa fue el recurso de la deliberada repetición. Cuando algo ocurre tres veces sucesivas, nos reímos sea o no chistoso».

4. Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara, (1618-20)

El esquema argumental, los tópicos, las figuras y los tipos femeninos de esta obra recrean, con leves modificaciones, los que aparecen en el *Entremés de Diego Moreno*; el clima de mentiras, disimulos, burlas y venalidad que rige el universo representado responde, una vez más, a las pautas del género.

Con el propósito de no caer en redundancias, solo se analizarán aquellas características que marcan algún rasgo distintivo respecto de Diego Moreno.

4.1. Cosmovisión masculina

4.1.1. Caricatura del Cornudo

El entremés comienza *in medias res* con la autodefinición del personaje de Artacho. Este rufián representa otro estilo de cornudo, a diferencia de Diego Moreno, cuenta con una dilatada experiencia que avala su conducta; Salamanca, Toledo y Madrid han sido escenarios de sus tropelías.

ARTACHO.— Señora Bárbara, y no, no soy yo tan bárbaro y loco que me persuada a creer sus engaños de vuesa merced, tan llenos de convalecientes mentiras cuanto faltos de artificios y enredos(...) (281)

La agudeza verbal desplegada en el parlamento se construye sobre la base del polípote «Bárbara/bárbaro»; la modificación flexiva del nombre de la pidona es funcional a la caracterización del rufián.

Quevedo juega en el plano del significado con la utilización de dos acepciones de la voz *bárbaro*; la palabra en silepsis integra una comparación cuantitativa introducida por el adverbio *tan*; la expresión adquiere un sentido restrictivo al estar precedida por la fórmula y seguido de *no*.

El uso del adjetivo *bárbaro* acepta las dos interpretaciones del término ‘inculto, grosero, lleno de ignorancia y rudeza tosco y salvaje’; ‘se toma algunas veces por temerario, destemplado y precipitado e incondicionalmente violento’ (DRAE) aunque, la anteposición del adverbio apocopado *tan* relativiza las cualidades que el término refiere.

Artacho no es ni tan incauto ni ha perdido la razón como para dejarse engañar por los artilugios de doña Bárbara, los que a juicio del rufián, han caído en desgracia. En el sintagma «convalecientes mentira», el empleo del participio activo de *convalecer* ‘el que sale de alguna enfermedad, se está reparando o recuperando de ella’ (DRAE) da cuenta del carácter endeble y vulnerable que han adoptado las tretas de la buscona. El término *convalecientes* quiebra la predicción esperable al estar relacionado con *mentiras* que supone un clasema inanimado. Las mentiras de Doña Bárbara no gozan de buena salud, han perdido vigor y fortaleza para este rufián con pretensiones de hombre sagaz.

No obstante, el desarrollo de los acontecimientos restablecerá el orden conculcado; Artacho se inclinará, indefectiblemente, ante las artimañas de su mujer y reconocerá, en repetidas oportunidades, la supremacía de Doña Bárbara.

ARTACHO.— Con aquesto me tapa la boca (286)

La reiteración de la fórmula expresiva sugiere connotaciones satíricas; «tapar la boca» comporta dos significados: ‘frase que vale decir alguna razón que haga callar al que habla por convencerle con ella o por ser injuriosa o sensible’ y ‘vale también cohechar alguno con dinero u otra cosa para que calle’ (DRAE), estas dos alternativas del significante son eficaces para caracterizar la relación que guardan ambos personajes.

Respecto del uso quevediano de la frase hecha, Arellano (2011:192) recupera una de las funciones que Riffaterre analiza en el cliché «como objeto de expresión, realidad exterior a la escritura del autor y que evoca idiolectos o estilos distintos del suyo»; en esta ocasión, Quevedo pone a jugar el aspecto evocativo de la expresión ya que funciona no por su calidad intrínseca sino por el contexto y la venalidad del personaje.

4.1.2 El matrimonio

La burla del sentimiento amoroso y del matrimonio constituye una verdadera obsesión en el mundo satírico quevediano. La visión negativa, degradada y ridiculizada de la unión conyugal toman, en el personaje del rufián Artacho, rasgos relevantes.

En la segunda parte del entremés, la viuda Doña Bárbara se muestra, en apariencia, retirada del negocio de la sonsaca; ostenta el título de mujer honrada y asegura que solo se vinculará con el hombre que la conduzca al matrimonio.

ARTACHO.— (...) Mucho me guelgo de verte tan virtuosa. Eso de casar es
negocio grave, tengo blandas las cervices para yugo tan pesado (306)

Artacho celebra la integridad de espíritu que prodiga Doña Bárbara sin embargo, ofrece reparos ante sus requerimientos. El casamiento es un «negocio grave», un asunto ‘importante y de mucha entidad’ pero también es ‘molesto y enfadoso’ (DRAE). Ante esta disyuntiva, el rufián se excusa aludiendo flaqueza y debilidad para afrontar semejante esfuerzo. Las «cervices blandas», metonimia de cuerpo endeble, no resistirán el «yugo tan pesado».

Quevedo utiliza el sentido dilógico de la voz *yugo* para expresar la representación que Artacho tiene del matrimonio; la agudeza verbal consiste en la utilización expresa de los distintos significantes del vocablo. La palabra en silepsis forma parte de una estructura semántica que enfatiza la congruencia de las acepciones en juego.

Si tomamos como base de análisis la primera acepción del término en cuestión 'instrumento de madera con que unen por la cabeza o los pescuezos los bueyes o mulas que trabajan en la labor del campo, así en el arado como en los carros y las carretas' (DRAE) se origina una relación imprevista que animaliza la figura del rufián. En esa suerte de asimilación implícita, el personaje asume una reducción descategorizadora que lo convierte en un animal pero, a la vez, se vuelve contradictoria respecto de la representación simbólica de esos animales asociados con el trabajo rudo. Artacho no es capaz de soportar un trabajo, el matrimonio, que requiera semejante 'carga, prisión o atadura' (DRAE) que 'vale lo mismo que la ley y dominio superior que sujeta y obliga a obedecer' (DRAE).

El rufián se excusa de aceptar la propuesta de Doña Bárbara aduciendo su incapacidad para soportar la 'banda o cinta con que se unen a los desposados en el santo matrimonio' (DRAE).

Pretextos y evasivas que sucumbirán ante los reproches de la pidona:

ARTACHO.— (...) Bárbara, yo estimo tu buen propósito, y pues tú lo quieres
gusto de ser tu marido (...) (306)

Propósito femenino que no llega a concretar porque, como ya hemos analizado en otro momento de este trabajo, Doña Bárbara deshace ese compromiso para casarse, finalmente, con el reaparecido Octavio.

4.2. Cosmovisión femenina

4.2.1. Caricatura del Cornudo

Si algo queda claro en la relación entre Doña Bárbara y Artacho es el vínculo que los une. Para que no haya dudas que den lugar a reclamos

impertinentes, la buscona fija las pautas de cómo ha de comportarse el amante de una mujer de vida solicitada.

BÁRBARA.— Pues, señor Artacho, quien quisiere gozar y que le pechen, ha de tener un pecho a prueba de calamidades (...) (283)

El negocio de la cornudería tiene sus reglamentos; el hombre que goza y encima le pagan deberá afrontar las consecuencias. Las condiciones contractuales no presentan subterfugios, el que acceda a las regalías de tal empresa, deberá, también, asumir los perjuicios que ella conlleva.

Al decir de Doña Bárbara, el trabajo de rufián no es para cualquiera, es imprescindible ser fuerte para sortear cualquier clase de infortunios. Las acepciones de la voz *pecho* sirven para caracterizar distintos aspectos del perfil del perfecto cornudo: por un lado, 'en sentido moral vale por el interior del hombre' y por el otro, 'metafóricamente se toma por valor, esfuerzo, fortaleza y constancia' (DRAE). A estos significados, se le suma el rasgo monetario del término 'significa también el tributo que pagan al Rey los que no son hidalgos' (DRAE).

Pautadas las reglas del juego, Bárbara no está dispuesta a escuchar reclamos:

BÁRBARA.— Y si mañana me pidiere el valón y la ropilla y la una y la otra gala y no tuviere para dársela, no me culpe, que yo no hago moneda en mi casa si no me la traen los que acuden a ella. (288)

En el vértigo de las acciones entremesiles, Bárbara cambia de planes; rompe todo vínculo comercial con Artacho porque cayó presa del amor que siente por «el mocito que canta y baila» con el que va a casarse. La pidona enamorada justifica su conducta redentora y está dispuesta a denunciar al rufián ante la justicia si pretende estorbar la boda.

BÁRBARA.— Mientras le duró el bolsón
que fui fuego le respondo
mas luego que le vi el fondo
confiésele que me holgué. (298)

A Doña Bárbara no le quedan cuentas pendientes, en tanto formó parte del negocio cumplió ampliamente con sus obligaciones; el parlamento adquiere una fuerte connotación sexual que juega con los significados metafórico de las voces *bolsa* y *fuego*.

Huerta Calvo (1983:44) define *bolsa* como ‘metáfora de coño y, sobre todo, la función: contener algo’; la derivación por sufijación construye el aumentativo del término que posibilita, a la vez, la representación metonímica de la mujer. Por lo que se puede inferir que, al ser *fuego* ‘metafóricamente vale encendido de sangre’, ‘metafóricamente se toma por ardor que excitan algunas pasiones del ánimo’ (DRAE) Bárbara satisfizo los deseos del rufián.

Sin embargo, el tiempo ha contribuido con el desengaño de la pidona que al advertir el *fondo* ‘*esencia*’, ‘parte inferior de alguna cosa hueca’ (DRAE) del rufián rescindirá el contrato, *holgarse* ‘cesar en el trabajo, suspender la labor’ (DRAE).

Para Eugenio Asensio (1971:204) “(...) hay en la pieza, en el fondo de las bellaquerías, una cierta connivencia con la heroína, una tolerancia casi sentimental hacia la mujer que no volveremos a topar en Quevedo”

4.2.2. El matrimonio

Doña Bárbara le adjudica al matrimonio una función liberadora; tener marido la exime de ser objeto de maltrato masculino; ni aquellos que representan el orden público, ni los hombres que buscan sexo o dinero, o las dos cosas, podrán explotar sus servicios.

BÁRBARA.— (...) ¡Pues decir es malo el que yo tengo escogido para marido!

Sino que es un mocito que canta y baila que no hay más que desear, y no estar

sujeta a un alguacil, a un escribano que os encarte y al caballero que os burle y al

rufián que os estafe, y más como este bellacón que se acaba de ir ahora. (293)

pullas y los juramentos ocupan un lugar privilegiado. No obstante, «la actividad expresiva dominante en el discurso verbal del entremés es la hipérbole» (Huerta Calvo, 1985:45).

4.2.3. El embarazo fingido

Doña Bárbara recurrirá a la treta del embarazo fingido para obtener regalos y dinero de sus pretendientes haciéndoles creer que son los padres del hijo que espera. Las ganancias del engaño tendrán como único destino financiar su casamiento con Octavio.

BÁRBARA.— fingí que quedé preñada
y parida me fingí
porque con esto adquirí
dote con que me casé (296)

En el parlamento de Bárbara, el juego de palabras se centra en el plano del significado, Quevedo reitera en dos oportunidades la forma correspondiente a la tercera persona del singular de fingir modificando el régimen sintáctico del verbo. En el primer caso, el verbo mantiene su carácter transitivo ‘disimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza o se juzgue contraria a lo que es’, en cambio, en el segundo caso, la forma verbal se encuentra pronominalizada con el objeto de expresar, desde el plano semántico, un estado gestacional inexistente ‘se toma asimismo por idear o imaginar lo que no hay’ (DRAE).

El desparpajo con el que la buscona relata los acontecimientos inherentes a su fingida maternidad logra el climax satírico que redundará en la concreción del efecto cómico; asimismo, la incongruencia temporal intensifica la intención burlesca.

BÁRBARA.— (...) Y porque vea lo que he hecho en este mes de ausencia, sepa que me he hecho preñada y he parido y está viva la criatura y aquí en casa. (284)

El tópico de la maternidad fraudulenta urdida por la avaricia femenina es otro rasgo degradante que Quevedo le adjudica a la mujer barroca.

5. Entremés de *La polilla de Madrid*, (1624)

La obra expone, claramente, la mentalidad aristocrática de nuestro autor quien denuncia, en clave satírica, los orígenes dudosos de la nueva nobleza; una clase degradada y corrupta que ha perdido las virtudes y el honor que ostentaba en épocas pasadas.

El dinero, poderoso caballero, según el yo lírico de un poema quevediano, otorga títulos y tratamientos nobles a burgueses enriquecidos (y hasta de sangre impura, a veces); «Quevedo rechaza esa dinámica social amenazante de la estratificación tradicional. El ataque al dinero y a la falsa nobleza son vertientes de la misma actitud.» (Arellano, 1984:92)

Desde el título, el entremés orienta hacia la línea argumental; el lexema *polilla* ya registraba la acepción metafórica en el Diccionario de Autoridades 'lo que menoscaba o destruye insensiblemente alguna cosa'. Quevedo lo utiliza en una combinación sintagmática inesperada para exponer su preocupación por los peligros y las consecuencias que ocasiona el envilecimiento de las costumbres en su Madrid contemporáneo.

La buscona Isabel es la protagonista quien, autoproclamada hidalga vizcaína, se bautiza con el nombre de doña Elena Uriguri Jaramillo; ciega de codicia y ambición, finge organizar la representación de una comedia que irónicamente se llama *El robo de Elena*; el título propone la dilogía conceptista, la ambigüedad reside en la preposición: Elena no es el objeto del robo sino el sujeto que llevará a cabo la acción.

La pantomima ideada por la astuta buscona tiene una sola intención: trasquilar a los incautos galanes con las artimañas habituales so pretexto de invitarlos al ensayo de una comedia que nunca se estrenará.

El argumento de la obra, como ya hemos visto, gira en torno del tópico de la falsa nobleza; no obstante, se desprenden otros temas recurrentes: los onomásticos hipócritas y la parodia a la tradición clásica.

5.1. Cosmovisión femenina

5.1.1. La falsa nobleza

En el universo creado por Isabel, la Pava, en adelante Doña Elena Uriguri Jaramillo nada es lo que parece: las busconas, el rufián, la madre vendedora de sus hijas dejarán de ser lo que son para convertirse en falsos nobles.

ELENA. Ya que en este lugar han de tragarnos
por gentes de tres altos, es forzoso
que me honre y autorice con vustedes (vv. 3-5)

El uso del verbo *tragar* 'vale creer o conferir alguna cosa inverosímil o incierta, por engaño o inadvertencia' (DRAE) trasluce la intención de la farsa; «gentes de tres altos» juega con la frase 'de tres altos' aplicada en los tejidos a los brocados que tenían tres órdenes «el fondo, la labor y un adorno sobre éste a modo de anillos pequeños» (Arellano, 2011:437); la expresión alude a la vestimenta suntuaria utilizada por las clases elevadas.

Quevedo denuncia los riesgos de una situación crítica, en la que el dinero afianza su poder y la burguesía se apropia arbitrariamente de títulos y tratamientos de nobleza.

ELENA. Madre venga por nombre y don que importa
que tengan don las dueñas principales. (vv.
24-25)

La burla del falso *don* es otro tópico de testimonios innumerables; la usurpación de atributos de nobleza tales como los trajes suntuarios o el *don* atraen los más virulentos ataques quevedianos. El parlamento de Elena juega con la repetición de la voz *don* potenciando el sentido satírico de los significados. Si bien es importante tener 'título honorífico', más importante aún es para las dueñas

principales contar con ‘dádiva, presente, regalo que se hace de alguna cosa, alhaja o dinero.’ (DRAE).

La falta de escrúpulos y la hipocresía que rigen la conducta de la pidona, le permiten asumirse y asumir a su entorno como –falsos- integrantes de la clase nobiliaria; desde ese lugar apócrifo, Elena propone la asociación de «nobles y lobos», un vínculo que, en boca de la pidona, se traduce como la unión de estafadores y ladrones, como una suerte de asociación ilícita cuyo único objetivo es hacerse de lo ajeno.

ELENA. [*Aparte.*] (Juntémonos los nobles y los lobos
a cabildo de embustes y de robos) (vv.
381-382)

El parlamento entabla relaciones paralelísticas, la falsa nobleza comparte las características conferidas por las acepciones del segundo término en cuestión: ‘animal muy cruel, astuto y cauteloso y hallándose hambriento no perdona los hombres’; ‘se llama en estilo festivo la embriaguez o borrachera’; ‘en germanía significa ladrón’ (DRAE).

En resumen, Elena juzga que los nobles son astutos, embusteros y ladrones; el empleo paronomástico de *lobos/robos* destaca la intención denigratoria hacia la falsa nobleza, «cuando la voz satírica quiere exponer la estulticia de un tipo criticado suele recurrir a una metáfora que animalice al sujeto.» (Schwartz, 1984:36)

Los ataques de Quevedo a los falsos nobles evidencian, por contraste, una defensa a los ideales nobiliarios tan caros a la ideología de nuestro autor.

5.1.2. Los onomásticos hipócritas

El uso de determinados nombres propios carga de connotaciones burlescas o satíricas al personaje que lo identifica. En tal sentido, Ignacio Arellano (2011:157) afirma:

la cuestión ineludible en el estudio de la onomástica burlesca quevediana es la lucha entre la función enmascaradora y desenmascaradora del nombre, integrada en más amplias confrontaciones entre apariencia y

realidad, engaño y denuncia, hipocresía y verdad.

Elena sabe que el nombre es un medio de ocultamiento básico, es por eso que antes de poner en marcha su plan va a bautizarse y a bautizar a todos los partícipes de la farsa con nombres que los eleven al rango social pretendido: Ortilia (la madre) será Doña Onofria de Camargo; Luisa (la hermana) será Doña Aldonza de Chirinos; Francis Robles, Carralero, rufián, será Villodres, el escudero.

Al reparo del código satírico, Quevedo denuncia la incoherencia del hombre barroco, la venalidad de las relaciones personales y la voracidad por el dinero que carcomen a la sociedad de su tiempo.

Nada ni nadie será lo que parece, «los apellidos de los finos» (v.29) serán solo rótulos vacíos de contenido porque lo que el linaje no da, la hipocresía no presta.

5.2. Cosmovisión masculina

5.2.1. La falsa nobleza

Si desde la cosmovisión femenina formar parte de la nobleza es un medio para un fin, para el rufián Carralero transformarse en escudero le resulta un incordio difícil de sobrellevar.

CARRALERO. Recelo que nos hagan mal los dones (v. 80)

No obstante, Elena disipa los temores del rufián adiestrándolo para cumplir con idoneidad el papel asignado:

ELENA. Villores, reverencia, capa y brazo
VILLORES. De verme en estos hábitos blasfemo
ELENA. Mejor se lleva un brazo que un remo
(vv.101-103)

La agudeza verbal se construye desde el uso metafórico de la voz *brazo* que significa 'esfuerzo, valor, ánimo' (DRAE). La repetición del término forma parte de una construcción comparativa que tiene como segundo elemento *remo* 'cualquier trabajo grande y continuado' (DRAE). La observación de Elena es

contundente: es preferible esforzarse en la farsa que ser confinado a remar en las galeras.

El calambur *blasfemo/remo* propone dos lecturas; por un lado, remarca la incomodidad que le genera al personaje la investidura y por el otro, da cuenta de las consecuencias que puede ocasionar el fracaso de la representación.

5.3. La parodia a la tradición clásica

Las alusiones cultas puestas en boca de personajes de baja estofa potencian el efecto satírico de la situación representada. La presencia de estas alusiones, afirma Arellano (1984:193), «hay que relacionarla con el tratamiento burlesco de la mitología. La confluencia de vulgarismos y menciones cultas refuerza la impresión paródica y contribuye a la degradación del mito».

Quevedo objetiva el mito, lo utiliza como instrumento «para ejercitar sobre él una emoción de segundo grado que se orienta a menudo hacia la degradación y produce un efecto cómico» (Alonso, 1976:542).

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.
449- 455)

El parlamento de Mondoñedo reviste el tono de una advertencia: cuídense los hombres porque Elena no es la única estafadora. El personaje reitera la caracterización de los falsos nobles;

en oportunidades en que la voz satírica denuncia la perversión de los valores tradicionales, cuando bordea el topos del mundo al revés, la predicación metafórica incide sobre el sujeto animalizándolo. (Schwartz,1984:37)

El juego de palabras recae en el título de la obra que motiva el engaño; Elena personifica a las demás mujeres que ejercen el arte de desplumar a los hombres; *niñas* o experimentadas representan un peligro latente para la sociedad.

El modo en el que los pretendientes descubren el engaño es significativo. Quevedo abre un camino nuevo con las cartas que cambian los rufianes y sus amigas. En la epístola satírica, el tema del mensaje pasa a un segundo plano para dejar paso a la agudeza.

MONDOÑEDO. Calle, cuerpo de Dios, oiga la nota:
"Yo convido al ensayo a vuesarcedes
y pues me llevo joyas y vestidos
y los dejo y me acojo como un rayo,
miren si el diablo hiciera tal ensayo"
(vv. 441-445)

La carta de Elena condensa la tensión entre *llevar* y *dejar*, la antítesis da cuenta del triunfo de la pidona y de la destreza desplegada para alcanzarlo. El parlamento se enmarca en los opuestos *Dios/diablo* posibilitando, el desarrollo de los campos semánticos que, por extensión, aluden al bien y al mal.

Las palabras de Borges (1994:7) servirán de corolario para este análisis, incompleto y fragmentado, de algunos juegos retóricos que urden la trama de las obras seleccionadas:

(Quevedo) fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación: es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia.

6. Quevedo autor satírico

«Quevedo hace reír», asevera categóricamente Jauralde Pou (1999:491). Imposible dudar de tal afirmación, inadmisibile no reconocer la genialidad de los procedimientos cómicos, la maestría de las invenciones verbales, el cimero ingenio del conceptismo acérrimo que irradia la pluma quevediana. Sin argumentos complejos ni personajes en conflicto, solo con la supremacía en el

dominio de la palabra, cualquier aspecto por circunspecto que fuera terminaba, en Quevedo, transformado en motivo de sátira o burla.

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; pero es, por el contrario, un maestro en la observación de lo ya creado, para asimilarlo y explayarlo en procesos serios de paráfrasis; o para deformarlo en procesos geniales de burla. (Profeti, 1992:69)

Esto último es la base misma del entremés quevediano, que opera burlescamente en un doble sentido: primero como burla de la comedia misma y de su representación; segundo, como burla sobre su contenido y estilo.

Quevedo hace gala de un rasgo desde el que es posible explicar buena parte de su obra: su inquina contra las novedades. (...) asimila aquella novedad -sea el lenguaje de las pragmáticas, el triunfo de la comedia nueva, la moda de los arbitrios o el lenguaje de los cultos-, se empaña de ella y la rehace grotescamente para devolverla al mismo público que la conocía, usaba o o admiraba, ahora como objeto de burla. (Jauralde Pou, 1983:120).

La risa que provoca Quevedo no es ni cándida ni inocente, rebasa de una carga ideológica que desafía al destinatario a asumir reacciones encontradas: quedarse en la ocurrencia jocosa que concluye en risa o desentrañar la crítica cáustica que se esconde detrás de ella; discurso risible y censura moral constituyen una unidad indivisible, una concepción biplana indisoluble. Podríamos inferir, entonces, que la risa funciona, para nuestro autor, como un llamado de atención estrambótico, como una puesta en alerta estafalaria, como una interpelación a una sociedad agobiada por las contingencias que atraviesa.

Sabor de Cortazar (1987:160) afirma que:

(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.

Una nueva realidad que no debe ser confundida con características inherentes al realismo. En todo caso, esa nueva realidad estaría ligada a hábitos y costumbres delineados por personajes prototípicos del universo urbano y por usos y conductas metropolitanas. Aún así, en nuestro autor estos rasgos quedan debilitados por la deshumanización y desrealización con las que representa su peculiar visión del mundo y de los hombres.

Quevedo se nutre de la caricatura, la ironía, la parodia, lo ridículo para refuncionalizar personajes consagrados y adaptarlos al contexto del entremés; tiñe a sus criaturas escénicas de rasgos e intenciones satíricas que provocan el efecto cómico. Una risa que, en el fondo, mueve a la reflexión porque se origina en la decadencia, en la desvalorización de los vínculos humanos, en la degradación de una sociedad de la que el autor se siente ajeno; una comicidad en la que se hace difícil deslindar el discurso risible de la censura moral; una forma de dramaturgia que le permite al escritor exorcizar el repudio y el rechazo que le provocan las conductas humanas, un teatro que se vuelve en terreno, aparentemente distendido, de la catarsis.

Como ya hemos analizado en otros momentos de este trabajo, el eje argumental de los entremeses estudiados se cristaliza en la figura de la mujer y en los vínculos que entabla; en una caracterización profundamente negativa del universo femenino sustentada en la tradición misógina de la cultura occidental, y en especial, en la ideología de nuestro autor y de su época.

La mujer de entremés no es un personaje ni flemático ni impasible, sino un *leit-motiv* causante de los conflictos dramáticos y generador del erotismo que subyace a la mayoría de las piezas. En el vínculo matrimonial revivifica el tipo de la malmaridada, incapaz de satisfacer sus apetencias sexuales o sus deseos venales y que se ve obligada a buscar amparo en la alcahueta de turno para encontrar consuelo en manos ajenas; se la describe caprichosa, maniática, presuntuosa y adoratriz del dinero. Al respecto, Huerta Calvo sostiene:

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*. (Huerta Calvo, 1995:107)

Los rasgos cómicos que caracterizan la obra de Quevedo se resisten a fórmulas soldadas, a repeticiones monótonas de estereotipos, figuras y situaciones; variedad, agudeza y conceptismo hacen de la experiencia cómica un fenómeno proteico, versátil y cambiante que lleva el sello de la genialidad quevediana.

Nos proponemos el análisis de algunos ejemplos sobre los que nuestro autor construye la comicidad en las obras del *corpus* elegido. El recorrido podría haber sido más exhaustivo con lo cual el proceso de selección hubiese sido menos complejo pero, a efectos de no exceder los límites de este trabajo, nos centraremos en los que, entendemos, podrían ser más significativos.

Entremés de la vieja Muñatones, (1618-1620) y Entremés de la destreza, (1624)

En ambos entremeses la figura de la vieja alcahueta aparece hiperbolizada, la exageración de rasgos del modelo convencionalmente aceptado construye una caricatura que mueve a risa; «la técnica de la caracterización de las figuras es variada e importa en tanto que la diversidad de los enfoques garantiza el efecto cómico» (Martínez, 1997:124)

En su marcada tendencia al retratismo, Quevedo las describe con rasgos físicos a través de imágenes grotescas, medio que le permite conseguir la degradación femenina.

El rostro de las alcahuetas parece ser el objetivo más evidente del deterioro; decrepitud que se instala como el blanco de la comicidad. La desintegración física convierte a la vieja en un cuerpo amorfo o deformado que responde a los objetivos satíricos. Vicenta, una de las discípulas del *Entremés de la destreza* describe a Madre Monda con «boca de abrojo/ calavera de medio ojo» (vv. 141-142), «de pellizco cubres / la turbamulta de años y de octubres;» (vv. 144-145). Las mantas y las capas que cubren a estas figuras acentúan su deshumanización y revelan, cómicamente, el falso pudor que aparentan.

Al igual que en la gestualidad, el entremés manifiesta una ruptura del decoro poético en el vestuario y en los accesorios que lo complementan; el efecto risible se origina en la inadecuación de la indumentaria que solo queda reflejada en las acotaciones:

(Entra la madre Miñatones, con tocas y sombrero y báculo y anteojos y rosario, y Cristina con ella).(366)

Si bien las tocas y sombrerillos eran prendas usuales de viudas y viejas respetables, con el báculo, los anteojos y el rosario el personaje muta en figura grotesca de la hipocresía; efecto distorcionador y paródico que provoca la carcajada.

En el caso de Madre Monda, casco, montante y espadas complementan el lenguaje de la esgrima que utilizan, metafóricamente, los personajes.

(Sale la madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrima; y con ella Ana de Coca y Vicenta).(424)

El recurso cómico se basa en llevar al plano visual una relación oculta entre las palabras y la imagen, entre el ser y parecer; en esta lógica de la incongruencia radica el mayor efecto burlesco.

Las modulaciones tónicas producen, también, un efecto cómico; las situaciones de fingimiento propician los cambios de tono, cambios que generan hilaridad cuando se producen a la inversa de lo que suscita la situación. La vieja Muñatones evoca la gloria de los tiempos idos, exclamando los versos de Virgilio: «*¡Quis talia fando temperet a lacrimis!*» (368) expresión que en labios de la vieja pierde el sentido original para generar la risa del espectador.

Los movimientos y desplazamientos de los personajes contribuyen a lograr la hilaridad; «la comicidad del movimiento se apoya en el hecho de que se ejecuta una acción que responde a una situación imaginaria y por lo tanto, los movimientos no pertenecen al ámbito que deberían.» (Martínez, 1997:162)

MUÑATONES.— Colérico llamado, suena a rigor de justicia.
Hijas, venga la
herramienta del disimulo.
(Sacan una rueca, un aspa y una devanadora)
(371)

En el mismo sentido operan las instrucciones que la vieja imparte a los galanes de sus discípulas:

MUÑATONES.— (a Robledo) No chiste: bajo los ojos, pasos concertados y el

papel en el seno por el qué dirán. (375)

MUÑATONES.— (a don Toribio) Componga esa capa, entorne esos ojos,
amortezca la cara, y el rosario en la mano columpiando las cuentas. Y al salir de la puerta, por los vecinos, una retahíla de amenes. (378)

Comicidad construida sobre el cuadro de costumbres a partir de la dialéctica entre los hechos consumados –las relaciones prostibularias- y los hechos exigidos –la virtud social de unos individuos que solo en apariencia son virtuosos-. «Los rasgos de hipocresía cuando la alcahueta aconseja el ademán santurrón que los clientes deben adoptar a la puerta para beneficio de los vecinos y las citas de Fray Luis de León en bocas tan poco religiosas tienen una elevada eficacia cómica.» (Asensio, 1971:218). La acción de santiguarse, dar cruces o rezar no puede ser dissociada del contexto hipócrita; gestos que alcanzan dimensiones grotescas.

En el *Entremés de la destreza*, la Chillon se presenta masculinizada;

CHILLONA. Yo soy hombre, mujer y marimacho (v.2)

El cambio de identidad del personaje lleva implícita la transformación de su apariencia externa, los movimientos y la modulación tónica; en Chillon, la finalidad del cambio consiste en amedrentar a los hombres fingiendo la autoridad de la justicia y la ferocidad del matón.

Rosa Ana Escalonilla López (2002:735) sostiene que el travestismo se convierte en un recurso de doble funcionalidad: la cómica y la ideológica; ambas dimensiones se hallan indisolublemente unidas. Desde un enfoque cómico, se formula como una crítica contra la ideología reaccionaria que castigaba duramente la ambigüedad sexual, presente de manera ostensible, paradójicamente, en la sociedad barroca. Y decimos paradójicamente porque durante aquella época, la religión constituía un mecanismo de represión sobre las libertades sexuales; existía un gran temor hacia las represalias de la Inquisición contra la homosexualidad.

La risa generada a través de estos mecanismos constituye una forma sugestiva de atrapar al espectador barroco a través de la inversión y la ambigüedad sexual en un marco histriónico que trasluce la preocupación de nuestro autor por las elecciones íntimas de hombres y mujeres.

Entremés de Diego Moreno. Parte Primera y Segunda parte del entremés de Diego Moreno, (1618-1620). Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara, (1618-1620)

El matrimonio actúa como contexto aglutinador de materiales cómicos cuyos mecanismos alcanzan los tópicos derivados del desposorio infortunado: cornudo, adúltera, embarazo fingido.

En Diego Moreno se condensan las connotaciones peyorativas cómicas que representan el amplio linaje de maridos cornudos; Quevedo retrata a Diego Moreno a través del encomio paradójico, procedimiento cargado de ironía en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación humorística.

Ante los engaños de su esposa Justa y la dueña Gutiérrez, Don Diego elige aceptar que la espada y el broquel encontrados en la cabecera de su cama le pertenecen; como buen cornudo consciente y confeso sus conductas están al servicio del negocio del adulterio.

DIEGO.— Ah, sí ya me acuerdo, más son las armas. ¡Jesús y qué flaqueza de memoria! *[Aparte]* (Miento en conciencia, que de miedo lo hago) Ea, háganse las paces, abrázame. (328)

Las modulaciones tónicas contribuyen al efecto cómico; el rasgo relevante consiste en los contrastes marcados por los apartes que refuerzan la oposición entre el sentido de las palabras y las intenciones que albergan; «el mayor efecto cómico se logra mediante la sucesión de las modificaciones tónicas inferidas por la expresión contrapuesta del valor, del amor y del temor» (Martínez, 1997:160). Los movimientos corporales también hacen su aporte, los abrazos

que no responden a la fórmula de saludo sino de reconciliación intensifican la sumisión y la obediencia del prototipo del marido paciente.

Asimismo, las acciones y los ruidos enunciados en acotaciones y parlamentos que anticipan la llegada de Diego logran efecto cómico:

(Hacen ruido dentro como que abren puerta) (329)

(338) ORTEGA.— Tosen de afuera, gargajean y dan patada frisona.

(Ruido de puerta dentro) (339)

El escarnio de las figuras femeninas que se definen respecto del matrimonio se origina en la venalidad, en las pretensiones de grandeza y en torno al deseo de apariencia hipócrita. Las situaciones de fingimiento propician los cambios de tono, ellos pueden ser introducidos por los propios personajes con el objetivo de remarcar la intención inversa que genera la situación:

JUSTA.— ¡Cuitada de mí, que es Diego Moreno! En el toser y hacer ruido antes de entrar le conozco. ¿Qué haré? Que estamos reñidos y me matará si me ve con tanta gente.

GUTIÉRREZ.— Todo tiene remedio. Fíngete mortecina y con mal del corazón, da voces y saltos. (338)

Gestos y movimientos desempeñan un papel fundamental perfectamente acorde con los personajes: fingimiento de desmayos como técnica incitadora a la compasión y dinamismo grotesco que culmina en situaciones desopilantes. Doña Gutiérrez reparte papeles:

GUTIÉRREZ.— (...) el doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza. Y déjame a mí dar voces y fingir. ¡Ay, ay, ay cuitada, malograda, mal malograda, mal logradilla mía, ay, ay! (339)

La situación de enredo y confusión, de gritos exagerados y lamentos fingidos es funcional a la comicidad en dos sentidos; por un lado, exacerba la condición de cornudo de Diego, y por el otro, sirve de final jocoso para la primera parte de la obra:

DIEGO.— Yo tengo la culpa. ¡Ay angelito mío de negro, honradita! ¿Qué es?
Llémosla a la cama. (340)

(Levántanla y llévanla andando como que estaba [agonizando], y ella da gritos y el licenciado cruces y como que reza)
(340)

En la segunda parte del entremés, Justa emplea el mismo recurso para conmover a su nuevo esposo pero, en esta ocasión, dadas las características de Diego Verdugo, el resultado es inversamente proporcional a las intenciones de la pidona:

JUSTA.— *[Aparte]* (pues vive Dios que te la he de dar a tragar)
¡Ay, ay, ay!
(356)

(Fingió tener desmayo y diole la mano a Landínez)

VERDUGO.— No importa, que yo sé un bonísimo remedio para este mal.
Traedme una vela encendida, Gutiérrez, que no me desagrada el malecillo de corazón, reina, pues yo soy muy a propósito para atajallo.

(Hace que le va a poner la mano en la vela)

JUSTA.— Que ya estoy buena, que ya estoy buena. (357)

En esta escena, el efecto cómico que produce el desmayo es menor al que provoca la rapidez con la que la dama recobra el sentido ante el peligro de ser quemada con la vela.

En el *Entremés primero de Bárbara*, un rasgo distintivo de comicidad radica en la dinámica de los personajes; los gestos y movimientos miméticos

inherentes al entrar/salir, sentarse y levantarse serán desviados en provecho del efecto risible. Citaremos solo unos pocos ejemplos de las acotaciones que revelan cómo los desplazamientos de los personajes de los pretendientes responden a las sucesivas llegadas y partidas del rufián Artacho:

(Escóndese ARTACHO y sale ASCANIO) (286)

(Vase ASCANIO y sale ARTACHO) (287)

(Escóndese y sale SILVA) (288)

(Escóndese y sale TRUCHADO) (291)

Doña Bárbara, al igual que Justa en los entremeses que protagoniza *Diego Moreno*, recurre al tópico de la maternidad fraudulenta. En este caso, el embarazo fingido será la estrategia que le permitirá conseguir dinero para casarse con un mozo que nada tiene que ver con los modelos varoniles que frecuenta.

BÁRBARA.— ¿Qué les parece a vuestras mercedes en los que estoy metida?

Pues muy bien pienso salir de todo, porque la colación que los padres del niño han

traído, que como hijo de la ignorancia han contribuido, ha de servir para mi

desposorio. (292)

La apelación al público, ratifica el contrato entre personaje y receptor, orienta una suerte de confabulación entre la escena y el público que enfatiza el efecto cómico. La interpelación cumple la función de anticipar el desarrollo de los acontecimientos; de advertir al espectador sobre las burlas, engaños y estafas que el personaje ha cometido y seguirá cometiendo en pos de su casamiento con «el mocito que canta y baila» (292).

El teatro breve participa bajo diferentes aspectos de la teatralización de la convención escénica. (...) La finalidad risible de las apelaciones se transparenta especialmente cuando apuntan a una relación de complicidad. (Martínez, 1997:263)

Entremés de la polilla de Madrid, (1624)

La comicidad de la obra se focaliza en la censura a la proliferación de dones y a la falsa nobleza; la inadaptación y la caricaturización que manifiestan los personajes respecto de lo que creen ser o lo que desean parecer constituyen los vectores de la hilaridad.

En el *Libro de todas las cosas y otras muchas más (1627)*, Quevedo expone, en clave satírica, los requisitos que posibilitan lograr el tan ansiado ascenso social, «para ser caballero o hidalgo, aunque seas judío y moro, haz mala letra, habla despacio y recio, anda a caballo, debe mucho y vete donde no te conozcan, y lo serás». Elena y su nada ilustre prole llevan a escena esas concepciones.

*Salgan de dueñas la ORTILIA, madre de LUISILLA, hermana [de ELENA],
con
mantos y tocas largas; CARRALERO, con vestido de escudero aloritado;
ELENA [ISABEL- LA PAVA] con verdugado y lechuguilla, muy bizarra.
(437)*

En la figura femenina, la comicidad queda supeditada al afán de obtener bienes materiales aparentando gozar de los privilegios nobiliarios que, obviamente, ni ella ni su entorno poseen. Además del vestuario ridículo, los gestos exacerbados y el tratamiento cortesano hipócrita, los nombres de los personajes insisten en remarcar la burla a los aspirantes a nobles.

Elena se esfuerza por adiestrar a sus dueñas; la parodia de las convenciones sociales y de las fórmulas de saludo, las reverencias exageradas y la incongruencia de la situación provocan la carcajada.

ELENA. No vengáis juntas, algo más abiertas,
que parecéis así dueñas injertas:
tan apretadas vais, juntas y mudas,
que parecéis ditongo de viudas. (vv.
104-107)

En Carralero, rufián devenido en el escudero Villodres, el comportamiento corporal remite a la desmesura y a la ruptura de la armonía como fundamentos de la risa.

ELENA. Villodres, bien mirado,
teneís grandes patazas para estrado,
y cuando os inclináis a reverencias
parece que os bajaís sobre el borrico
con alguna cautela
a recibir la bendición de suela. (vv.
41-46)

El parlamento de Elena alude a la torpeza del falso escudero cuyas reverencias más bien se parecen a los movimientos del que recibe un latigazo; «bendición de suela» remite a los azotes que recibían los reos que iban sobre un asno exhibidos a la vergüenza pública.

Los recursos utilizados son la exageración y la confusión de elementos heterogéneos que caricaturizan a los personajes restándoles el menor atisbo de verosimilitud; estrategia distanciadora que asegura el efecto cómico.

Las escenas de engaños propician los matices de entonación, el juego entre el parlamento y los apartes intensifica el contraste irónico que mueve a risa:

MONDOÑEDO. [Aparte] (No atisbo escapatoria)
ELENA. ¡Tomar yo nada! En forma estoy corrida.
¡Qué cosa para mí, sor Mondoñedo!
MONDOÑEDO. [Aparte] (De que me nombre solo tengo
miedo. Persignándome estoy)
(vv.281-284)

Elena finge sentirse avergonzada por haber sido obligada a tomar la tela ofrecida por Don Alejo; Mondoñedo revela la verdadera intención de la pidona y el temor que ella le genera.

Los desplazamientos escénicos, la entrada y salida de los personajes contribuyen al clima de confusión y alboroto característicos de los finales entremesiles; circunstancias que serán desviadas en provecho de la comicidad.

Un elemento particular de este entremés reside en la incorporación dentro de la ficción principal de otra ficción secundaria que solo existe a nivel discursivo

dado que su representación nunca se llevará a cabo. El artificio escénico del teatro dentro del teatro cuestiona la realidad de la ficción y la situación del espectador. María José Martínez (1997:262) afirma que la utilización de ese recurso produce un efecto de distanciamiento que propicia la comicidad y se enmarca en una constante fundamental de la época, la del mundo como escenario, explorada mediante los recursos artísticos del teatro.

La repetición de modelos y de características de los personajes muestra que el sistema del elenco entremesil se construye como arte combinatorio, en la que los personajes son, en palabras de Asensio (1975:82) «con su mero bullir y gesticular, la fuente de comicidad». Tonos, gestos y vestuario se constituyen en formas de distanciamiento que operan en consecución de un único objetivo: la ruptura de toda posibilidad de credibilidad y verosimilitud.

Quevedo autor satírico reúne, como en un rompecabezas, los tópicos y motivos que retratan la incoherencia del mundo circundante: omnipotencia del dinero, falsedad social, hipocresía de la condición humana, sentimiento de hastío y de cansancio, traición y engaño de las relaciones humanas son solo algunos de los males de la época que en la pluma de nuestro autor se convierten en blasfemia.

Entre la agudeza y la parodia, entre el chiste intrascendente y la crítica mordaz surge la risa, una experiencia que se escurre entre las peculiaridades retóricas y los géneros literarios, que se rebela ante moldes estereotipados, que se presenta como un modo admonitorio de juzgar las conductas humanas. Una risa que para Azaustre Galeana (2006:49)

depende no solo de las distintas obras y pasajes, sino también de las épocas y los lectores, y acaso de los propios años que van pasando en los escritores y en su forma de ver la vida. En ocasiones, Quevedo provocará una risa simple y sin mayores pretensiones (...); en otras, su risa se acercará más a la Demócrito quien, no lo olvidemos, reía por no llorar ante la locura del mundo.

-

Capítulo V: Reescritura e intertextualidad: presencias constantes más allá del género

*Desarreboza los disfraces con que
la hipocresía introduce enmascarados
los vicios.*

Quevedo, F., La cuna y la sepultura

El análisis de una producción literaria tan extensa, compleja y profunda como la de Francisco de Quevedo, inmersa en un contexto histórico y cultural tan lejano para el lector contemporáneo necesita de estrategias y metodologías que allanen el camino hacia una interpretación de los sentidos literales y connotativos que, por extensión u omisión, se expresan a través de las obras.

El estudio intertextual se propone como una llave de acceso a esa complejidad, como un haz de rasgos que ilumina aspectos que quedarían reducidos a un texto determinado, como una alternativa metodológica que permite establecer vínculos fundamentales para un análisis más exhaustivo de las obras involucradas.

Los lineamientos críticos que aplican la reescritura y 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 sustenta.

Lejos está de las posibilidades de este trabajo un análisis pormenorizado de la obra quevediana; nuestro propósito radica, fundamentalmente, en el estudio de las relaciones dialógicas, explícitas o implícitas, que involucran a las viejas alcahuetas de los entremeses estudiados y a las que aparecen diseminadas en *El Buscón*; estudio, ni completo ni agotado, que se plantea solo como un acercamiento a los textos que conforman el intrincado universo satírico de Quevedo.

Circunscribir nuestro objeto de estudio no excluye el reconocimiento de la presencia recurrente de la figura de la dueña en la poligrafía de nuestro autor; la alcahueta es modelo productivo, también, para los retratos de las viejas decrépitas que conforman la fauna quevediana; *La Hora de todos* (Cuadro XVIII) y los sonetos satíricos 521 «*Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas*» y 598 «*Por no comer la carne sodomita*», a los que nos referiremos más adelante, serán testigos de esas presencias constantes más allá del género.

El análisis se inscribirá en el marco teórico de la intertextualidad (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». No obstante, no podríamos dejar de reconocer el derrotero trazado por autores como Bajtín, Barthes o Kristeva en torno al tema, pero, de acuerdo con las características de

nuestro trabajo, optaremos por tomar como punto de partida la definición clara y concisa del autor de *Palimpsestos*.

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.

Una fuente imitada es un sub-texto que al entrar a formar parte de otro sistema, se modificará precisamente porque la nueva obra seguramente responde a contextos históricos y culturales diferentes. (Schwartz, 1987:193).

Operaciones y procedimientos que requieren para su aprehensión conocer algo de la vida y de la ideología 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 visión del mundo regida por principios éticos, morales y religiosos bien definidos no se presenta con una consistencia lógica absoluta ni con una continuidad indiscutible (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.

La obra quevediana, también, recrea las relaciones intertextuales a partir de los vínculos que establece entre distintos modelos genéricos. Característica que Fernández Mosquera (2005:36) define como reescritura intergenérica:

Podemos definir la reescritura intergenérica como la libre reutilización de materiales literarios, dentro de un ejercicio general de intertextualidad, en ámbitos temáticos, estructurales, ideológicos y genéricos tan variados como la propia obra de Quevedo.

Esta característica nos permite entender el intercambio de elementos textuales, el intenso tránsito de temas, recursos y motivos que Quevedo hace circular en consonancia con las reglas que impone cada género. En tal sentido, Fernández Mosquera (1997) 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 trasvase proceda inicialmente de un género o un tema para recalar en otro.

María Grazia Profeti (1992:109) 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 resultado del 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. Desde esta perspectiva, la intertextualidad puede orientarse en dos sentidos: horizontal y vertical. De esta clasificación tomaremos, solo a efectos metodológicos, algunas categorías correspondientes al nivel horizontal de intertextualidad: relaciones de temas, relaciones de situaciones o escenas, relaciones de enunciados o interdiscursividad.

1. Cuestiones de datación

La obra de Quevedo, en general, adolece de precisiones respecto de fechas de producción y publicación. No obstante, Jauralde Pou (1998:87) afirma que si bien el *Buscón* se publicó por primera vez en 1626 no sería arbitrario pensar que se redactó mucho antes dado que los textos conservados sugieren una redacción en torno de 1604; postura que sostuvo durante largos años Lázaro Carreter, editor de esa novela picaresca. La fecha condice con datos internos de

la obra: alusiones históricas, referencias literarias y, sobre todo, con el clima de época. Sin desatender esas cuestiones, el filólogo español, plantea su hipótesis desde el análisis de rasgos mayores:

La prosa satírica de Quevedo progresa con el tiempo por un camino retórico que culmina en el *Infierno enmendado* (ca.1627) y la *Hora de todos* (ca.1632-1635), obras que se hallan a años luz de la bella, sí, pero tersa y sencilla figuración del *Buscón*. (Jauralde Pou, 1998:89).

Al comparar la retórica del relato picaresco quevediano con la que es característica de las sátiras tardías, Jauralde nota más divergencias que semejanzas. Para el estudioso español, el *Buscón* fue escrito por un Quevedo joven, esperanzado en alcanzar altos puestos gubernamentales quien, entre burlas y veras, repudia vicios y comportamientos reprobables que atentan contra el orden social. Las expectativas del joven entusiasta no fueron plenamente cristalizadas; el paso del tiempo, sus propias conductas y los avatares políticos solo le depararon: un hábito, un señorío y una secretaría real. De ahí, conjetura Jauralde, los cambios de tono de sus relatos que pueden percibirse en los escritos de las décadas posteriores.

El filólogo español sostiene su hipótesis marcando la evolución de nuestro autor, fijando las diferencias entre el Quevedo, autor del *Buscón*, que, en el plano satírico, ejerce la austeridad figurativa, la simpleza sintáctica, el relato hilvanado y el chiste fácil respecto del Quevedo de las décadas de 20-30 que hace gala de una escritura satírica basada en la violencia paródica, la dificultad conceptista y una contundencia retórica que marca su propio estilo.

De acuerdo con la datación fijada por Eugenio Asensio (1975) e Ignacio Arellano (2011), se estima -con reparo- que la escritura de los entremeses quevedianos podría articularse, esencialmente, en dos momentos: al primero, entre 1606 y 1613, corresponden aquellos que están escritos en prosa y muestran cierta cercanía de temas y estilo con el *Buscón* y los primeros *Sueños* y, al segundo, entre 1623-1628, conciernen la redacción y la probable representación de las piezas breves objeto de nuestro análisis.

En ambos casos se trata de períodos en los que Quevedo se encontraba más arraigado en el mundo de la urbe y de la Corte madrileña.

2. Cuestiones de género

No forma parte del espíritu de este trabajo ahondar en el estudio del género picaresco como tal, sino extraer elementos definitorios que avalan algunos ejes de nuestra hipótesis. En tal sentido, sólo nos referiremos a aspectos que nos posibiliten entablar relaciones intertextuales respecto de las alcahuetas y sus funciones tanto narrativas como dramáticas.

El relato picaresco se regodea en el mundo marginal, la mendicidad, la conducta hipócrita y el castigo corporal. Esos temas que aseguraban el éxito de quienes los llevaban a sus textos convivían con un clima social relajado y distendido: lujo, ostentación, fiestas, corrupción y frivolidad señalaban, después de la muerte de Felipe II, la llegada de nuevos tiempos.

En el *Buscón*, Quevedo satisface la demanda literaria y proyecta sus propias concepciones acerca de aquella sociedad confusa y contradictoria de la España urbana finisecular. Es por ello que selecciona determinados aspectos formales y prescinde de otros: relato autobiográfico de un personaje socialmente excluido, itinerario signado por la servidumbre y el hambre, espacios predominantemente urbanos, humor que juega entre la ironía y la deformación grotesca para recusar vicios y comportamientos que atentan contra el orden social.

El humor en la picaresca quevediana se manifiesta bufonesco, escatológico, cruel y, hasta por momentos desagradable pero en todas sus manifestaciones es funcional y efectivo para revelar a los personajes o para narrar sus acciones. Los protagonistas picarescos son sometidos, bajo la máscara cómica, a vejámenes y castigos que los señalan como seres indeseables merecedores de correctivos ejemplificadores; una suerte de advertencia para aquel que intente infringir las normas estamentarias en pos del medro social o bien un aviso, al incauto que llega a la Corte, de los riesgos que corre si no se conduce dentro de las convenciones sociales del seiscientos.

En el relato de Pablos encastran estructuras, temas y tópicos de la tradición literaria. Quevedo lleva a su novela obras propias y modas ajenas como la *Premática contra los poetas güeros*, las variedades de cartas burlescas, el incesante desfile de figuras, las escenas de jaques y delincuentes, el motivo de los amantes de monjas son una muestra del inventario picaresco. Elementos ajados por el uso que en la pluma de nuestro autor resplandecen gracias a su agudeza e ingenio.

Hemos intentado acercarnos, de manera somera e incompleta, a los rasgos más definitorios del género picaresco; características que posibilitan el diálogo intertextual con el entremés.

Uno de los rasgos fundantes de las piezas dramáticas breves consiste en la yuxtaposición de materiales diegéticos; no obstante, «el texto del entremés es algo más que una acumulación de fragmentos (...) se acerca más bien al *collage* intencionado» (Rodríguez y Tordera, 1985:35).

Ese ensamble de elementos diversos funciona en un doble sentido: por un lado, cada operación intertextual alcanza su propia autarquía, el discurso interpolado se independiza porque más allá del mensaje en sí, que pasaría a un segundo plano, lo que interesa es quien lo dice; en esa ruptura entre enunciado y sujeto de enunciación se gesta el nuevo significado del material anterior y por otro lado, la transformación de los elementos foráneos dependerá de las relaciones que ellos entablen con el texto al que fueron incorporados.

Si bien dueñas y alcahuetas, figuras insoslayables de la sátira quevediana mantienen sólidas conexiones, ellas comparten características diferenciales que responden al molde genérico, a los nuevos contextos históricos y a otros horizontes culturales. La dueña entremesil se ajusta al carácter ligero de la dramaturgia breve que la exime de toda condena, se construye en la parodia léxica y en la agudeza verbal; en tanto la alcahueta picaresca encarna vicios y comportamiento reprochables pasibles de castigos ejemplares, se configura en la austeridad retórica y en la simpleza sintáctica. En esa manipulación de rasgos y estilos es posible observar connotaciones ideológicas reveladoras de la compleja

mirada del mundo que rige los mecanismos de producción de la obra de nuestro autor.

3. Cuestiones ideológicas

En los párrafos precedentes, nos hemos referido al carácter intertextual de la obra Quevedo; al fuerte entramado de temas, motivos y recursos comunes que ella concita. No obstante, esas coincidencias, no solo formales, resultan insuficientes para delinear el pensamiento del escritor:

Que el propio autor reutilizase sus textos o sus modelos genéricos a su conveniencia no autoriza a los críticos a hacer lo mismo. Y ese, tal vez, sea otro de los factores distorsionadores de la exégesis ideológica quevediana (Fernández Mosquera, 1997:159)

Fernández Mosquera advierte que una de las dificultades en la interpretación ideológica de Quevedo, planteada por Lía Schwartz (1985:226), radica en que «el sujeto de la enunciación tiende a confundirse con el sujeto biográfico; por ello se asimiló con frecuencia el discurso satírico a tipos de discursos pragmáticos». Si bien es cierto que la sátira explica las virtudes por negación de lo satirizado y que se puede encontrar en ella rasgos circunstanciales, ello no obliga a una lectura centrada exclusivamente en coordenadas sociales, políticas, históricas o ideológicas.

Asimismo, la crítica coincide en que las dos vertientes más importantes de la ideología política de Quevedo se encuentran en la poesía circunstancial y en la religiosa aunque ellas tampoco deberían leerse como confesiones sinceras del autor.

José Antonio Maravall (1982) se aproxima al pensamiento quevediano poniendo de relieve el rasgo que lo inscribe en el grupo de escritores de mentalidad conformista que luchan por mantener un *statu quo* perdido; para Fernández Mosquera, en cambio, Quevedo brega por conservar un orden tradicional más social que político.

La oposición de Quevedo es más desde una posición social y políticamente conservadora (...) la apertura bastante considerable a la recepción de novedades (que propone Maravall) antes de tener un fundamento

ideológico profundo lo tiene literario o circunstancial” (Fernández Mosquera, 1997:161).

El debate acerca de la interpretación ideológica de Quevedo se encuentra en constante ebullición, hemos citado solo algunas posturas que iluminan el panorama general de un tema tan controvertido.

En el caso puntual del *Buscón*, Jauralde (1998:99) analiza distintas perspectivas críticas que intentaron una interpretación ideológica de la novela. Posturas que, de un modo u otro, han resultado incompletas o reduccionistas:

Estilólogos y formalistas se fijaron en su deslumbrante ingenio verbal y se negaron a ver en ese rasgo otra cosa que no fuera «pirotecnia verbal»; críticos anglosajones empeñados en utilizar las obras artísticas como pañuelos para sus propias lágrimas o como lugares en donde fijar sistemas morales.

Los nuevos acercamientos al *Buscón* han modificado su focalización, han abierto una perspectiva de análisis centrada en los juegos de inversión de valores, en los procedimientos de degradación satírica, en la transformación de las novedades literarias, en el estudio de relaciones intertextuales, en el efecto estético que produce en el lector.

Si desde los datos genéricos y estructurales del *Buscón* queremos recalcar en su autor y adjudicarle, con todo tipo de prevenciones, una ideología que armonice con lo que la novela picaresca presenta, no nos quedará más remedio que retratarlo como

un joven procaz de pluma prodigiosa, capaz de provocar la carcajada, pero a través de una mirada amarga, parcial, aparentemente incapacitado para el amor y la pasión, que contempla un mundo hostil y falso, pero rico y atractivo por el hormigueo humano. (Jauralde Pou, 1998:103)

La obra de Quevedo trasluce una personalidad contestataria y obsesiva con ciertos temas: indignado contra los gobiernos que no gobiernan, racista y antisemita, xenófobo, misógino, intolerante y excesivamente imprudente. Rasgos poco virtuosos que, en parte, se explican en relación con el estrato social y el momento histórico al que pertenecía nuestro autor. Ideología y experiencia vital que Quevedo transmite con singular virtuosismo en cada uno de los géneros que elige para concretizarlas.

4. *El Buscón* y sus alcahuetas.

Casi unívocamente, los estudios críticos han demostrado que *el Buscón* carece de linealidad argumental, que Pablos es presentado desde el comienzo de la narración como el máximo exponente de lo abyecto y que se va a convertir, al final de su derrotero, en la consolidación de lo reprobable; Pablos, personaje prototípico del pícaro es, en palabras de Marcial Rubio Arquez,

el espejo que se pasea por un mundo corrupto lleno de personajes esperpénticos, reflejo de esa corrupción omnívota. Pablos no vive o, si lo hace, no trasciende sobre lo vivo. Pablos es, sobre todo, un cronista que da cuenta de lo que ve (Rubio Arquez, 2006: 289).

En el itinerario de Pablos se construye la excusa apropiada para la descripción de los tipos sociales que pululan por la Corte y sus alrededores: el arbitrista, el espadachín, el valentón, el clérigo poeta, el soldado pretendiente, el ermitaño y el genovés son algunos de los personajes que integran el universo masculino de la novela. Con la aparición de don Toribio se vuelve más evidente el retrato social que hace foco en la burla hacia las pretensiones de ascenso de las clases marginales.

Envuelto en ese ir y venir de personajes, Pablos transita una vida que va de engaño en engaño; deambula en un laberinto de apariencias que, inexorablemente, lo condena al fracaso; es solidario con la cosmovisión estético-ideológica del Barroco en la que lo real es solo producto de la apariencia.

Nuestro personaje atravesará diferentes estadios: mendigo, actor, poeta, aspirante a hidalgo, galán de monjas, amigo de fulleros y matones, sin embargo, ninguna de esas fases vitales satisfará sus ansias de medrar en una sociedad que, sistemáticamente, corrobora su condición de marginal.

Si bien es cierto que, en el *Buscón* predomina el desfile de personajes que no reaparecen y motivos satíricos que no se reiteran, existen excepciones vinculadas a temas que Quevedo recupera de manera obsesiva como la brujería, la mendicidad, la condición prostibularia mercantilista, la corrupción religiosa, la

venalidad de la justicia; rasgos en los que, directa o tangencialmente, subyace la tradición celestinesca.

Si de obsesiones hablamos, Quevedo insiste en la presencia de alcahuetas y pidonas en el recorrido picaresco; *figuras* ineludibles que aunque carecen del protagonismo que alcanzan en el sistema de *dramatis personae* del entremés, dejan su impronta en la construcción del pícaro y en la marginalidad que lo circunda.

La pluma quevediana configura el prototipo de la dueña entremesil desde la figura de la vieja carente de toda respetabilidad, desde la anciana codiciosa que sobrevive mediante el engaño, la apariencia y los menesteres deshonestos. En esa sumatoria de atributos deleznable confluencia la vanidad, las artes hechiceriles, la vocación casamentera y la hipocresía que esconde los más viles intereses. Retahíla de mezquindades que se presentan tamizadas por el humor, la hilaridad y el delirio, que se encuentran aliñadas por el ingenio, la astucia y la agudeza verbal.

En el *Buscón* aparecen siete viejas que, si bien portan los rasgos característicos de sus congéneres, adoptan morfologías particulares de acuerdo con las funciones designadas y con las relaciones que entablan con los personajes involucrados en su accionar.

Del elenco de mujeres mayores que comparten las experiencias de Pablos seleccionaremos aquellas en las que aparece evidente la relación de filiación con algunas de las dueñas protagonistas de los entremeses objeto de este trabajo.

Aldonza de San Pedro, madre de Pablos, es en palabras de Encarnación Juárez Almendros (2010:61) «la que ejerce más influencia sobre el destino del protagonista; es la causa original de su íntima e indeleble inseguridad y el fantasma que lo persigue.»

La descripción de Pablos-narrador revela, sin tapujos, los atributos de su madre:

Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurzidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas, otros juntona, cuál la llamaba enflautadora de miembros y

cuál tejedora de carnes y, por mal nombre, alcagueta. Para unos era tercera, primera para otros, y flux para los dineros de todos (Libro I, Capítulo I, 34)¹⁴

Las conductas *non sanctas* de Aldonza provocan la perturbación y la vergüenza de Pablos quien pretende acallar con pedradas las voces que denuncian las conductas amorales de su madre; una realidad que, para ella, solo debe ser silenciada: «esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir» (38)

En la intención de insertarse en el orden estamental y en el deseo de lograr una posición respetable, Pablos necesita tomar distancia de su genealogía; sin embargo, las apariciones recurrentes de Aldonza no le permiten olvidar cuáles son sus orígenes y qué lugar ocupa en la escala social.

En la figura de las viejas entremesiles, el vínculo con sus discípulas es, excesivamente, valorizado. Las pupilas de la Vieja Muñatones (en el entremés homónimo) y de Madre Monda (en el *Entremés de la destreza*) sienten admiración y respeto por las ancianas a las que nombran, orgullosamente, como «madre»; modo de nombrar que recupera el vínculo Celestina-discípulas.

Fiel a la dicotomía barroca, la óptica masculina ve en la alcahueta el fresco en el que se exhiben los males de la época: liviandad femenina, relaciones venales, preocupación por el disimulo. Cardoso, Pereda, Don Toribio, clientes asiduos de la vieja Muñatones, entre clamores y lamentos por la decencia declinante y la moral alicaída se prestan, conscientes y en conocimiento de causa, al juego de tensiones entre sus deseos pasionales y la virtud social que solo en apariencias intentan conservar.

La vieja Muñatones, eximia pedagoga, hiperbolizada por las demandas del género, enseña a sus pupilas las nueve mil seiscientas formas de pedir. Su destreza consiste en adoctrinar doncellas en el negocio prostibulario para que le proporcionen beneficios materiales y en vender afeites y tratamientos estéticos para mejorar las apariencias. De allí los epítetos: conchabadora, organista de placeres, juntota, encuadernadora, masecoral de cuerpos humanos, trasponedora de personas y enflautadora de gentes.

¹⁴ Uso la edición de E. López Castellón, 1981 de la que cito siempre.

La enumeración de elementos descriptivos constituye lo que Leo Spitzer (1945:45) define como enumeración caótica, «catálogo del mundo moderno, deshecho de una polvareda de cosas que se integran, no obstante, en una visión grandiosa del Todo-Uno». Caotismo como principio constructivo que acumula rasgos desmesurados y características hiperbolizadas que exaltan los desenfrenos de los personajes y que, a la vez, potencian la plurisignificación del discurso satírico.

El destino de las mujeres ancianas es diametralmente opuesto; la madre de Pablos termina presa en la Inquisición de Toledo y pasible, además, de la condena familiar que en boca del tío verdugo, Alonso Ramplón, suena aún más denigrante:

Dícese que daba paz cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niña (...)
Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas (...)
Pésame que nos deshonra a todos, y a mí principalmente, que, al fin, soy
Ministro del Rey, y me están mal estos parentescos. (Libro I, Capítulo VII, 77)

Las «madres» entremesiles participan del clima festivo que dan cierre a las obras; en las piezas breves, no hay vergüenza ni castigo, las conductas inmorales y las transgresiones a las convenciones sociales no solo se relativizan por el discurso satírico sino se potencian con el baile final. No hay escarmiento porque la justicia está tan cuestionada como las conductas de quienes debe condenar, el Alguacil y el Escribano, integran la celebración y se muestran tan corruptos con el resto de los personajes.

La caricaturización de la inmoralidad pública y privada se convierte en acusación, en manifestación jocosa de una realidad moralmente inaceptable:

volvióse desde la puerta a pedirme algo para el buen Diego García, el alguacil, que importaba acallarle con mordaza de plata (Libro II, Capítulo IV, 144).

El análisis del aspecto verbal permite corroborar la co-presencia de recursos retóricos que construyen la imagen de las viejas desde la cosmovisión masculina. Pablos, en su rol de hijo, así como Cardoso y Pereda, identificados como clientes, hacen gala del discurso misógino que domina la sátira quevediana.

Quevedo se sirve de fórmulas retóricas recurrentes que dan pie a asociaciones más o menos reconocibles, de sintagmas repetidos que van urdiendo el entramado satírico a través de relaciones dialógicas, de metáforas lexicalizadas que posibilitan las proteicas manifestaciones de la figura de la dueña. La recreación lingüística en la descripción les otorga rasgos que las posicionan en igualdad jerárquica respecto de sus habilidades celestinescas:

La madre de Pablos	La vieja
Muñatones	
➤ algebrista de voluntades humanos; desconcertadas;	∅ masecoral de cuerpos
➤ juntona;	∅ juntona;
➤ enflautadora de miembros;	∅ enflautadora de gentes;
➤ tejedora de carnes personas.	∅ trasponedora de

La cuestión de la brujería y la hechicería no son temas menores, Quevedo los trata con rigor y de manera, marcadamente, negativa.

Para Lía Schawrtz (1987:186), la actualización de esas relaciones intertextuales permite captar una gama más amplia de connotaciones liberadas por el texto. En el caso de la descripción de la *vetula*, las figuras creadas se articulan en campos de imágenes que proceden de esa tradición. Las composiciones satíricas de Quevedo se inscriben en el espacio literario del género y viven en la dialéctica de supervivencia y variación.

En el Libro I, Cap.III del *Buscón* conocemos a la vieja que sirve de ama en la casa del licenciado Cabra; en su descripción predominan tres características:

Metió en casa la vieja por ama, para que guisase de comer y sirviese a los pupilos (...) Era tan sorda que no oía nada; entendía por señas, ciega y tan gran rezadora que un día se le desensartó el rosario sobre la olla y nos la trujo con el caldo más devoto que he comido. (50)

El retrato de la vieja funciona en el marco de la crítica misógina tradicional de la sátira barroca: sorda, ciega, de escasa afición por la higiene; la comida que prepara no es reparadora, ni cura ni nutre, más bien provoca repugnancia.

Lo que nos interesa observar es que ciertos rasgos de las viejas picarescas reaparecen como marcas redundantes que permiten reconocer las relaciones dialógicas a las que nos hemos referido en párrafos precedentes, como reiteraciones de un esquema básico que evoluciona en el desarrollo de sus variedades.

La Vieja Muñatones finge una sordera que facilita el malentendido; las discípulas tienen hambre y la intención es que Cardoso, el pretendiente, afronte los gastos:

MUÑATONES.— A servicio de Dios. Soy algo teniente de oídos.
(373)

CARDOSO.— [*Aparte*] (Mala ensanchadura te dé en el corazón.
¡La sarta que ha
metido la vieja! Teniente se hace de un oído y yo de dos manos.)

(374)

La comida, para Muñatones, no es una de sus preocupaciones ni una responsabilidad propia del rol materno es, solo, una excusa más para desplumar a los hombres.

El elemento igualador en alcahuetas y dueñas, es el rasgo religioso. La vieja del *Buscón* es «gran rezadora» del rosario; en la vieja Muñatones, el rosario forma parte del atuendo ridículo que potencia la hipocresía de la anciana decrepita. En ambas mujeres, el objeto de devoción aparece como símbolo cristiano desautomatizado.

En la novela, la sarta de cuentas termina siendo un elemento de consumo —alimento físico, no espiritual— incapaz de saciar ni las demandas del estómago ni las carencias del alma de los más necesitados; objeto degradado en su valor simbólico que invierte su función: en lugar de ser un instrumento que propicia el recogimiento espiritual, se convierte en un peligro para quien lo consuma: «mi amo fue el primero que se encajó una cuenta, y al mascarla se quebró un diente.»
(50).

En el entremés, el motivo del rosario, junto con las tocas y el báculo, es uno de los accesorios que construye la imagen caricaturizada de la vieja; el vestuario se propone como una confirmación y una sumatoria de indicios que facilita la relación con el universo social. La simbología religiosa es funcional a la hipocresía de las apariencias:

MUÑATONES.— (A don Toribio) (...) Componga esa capa, entorne esos ojos, amortezca la cara, y el rosario en la mano columpiando las cuentas. Y al salir de la puerta, por los vecinos, una retahíla de amenes. (378)

En el *Buscón*, el rosario se constituye en el elemento descriptivo que caricaturiza el aspecto religioso de la vieja encargada de la posada de estudiantes de Alcalá (Libro I, Capítulo VI), compañera de Pablos en la «conjura contra la despensa» (67); la complicidad es un rasgo que la vieja comparte con las alcahuetas entremesiles, aunque, en las piezas breves, la conjura va contra los incautos y sus bolsas.

El motivo del rosario focaliza la crítica hacia la hipocresía en la práctica religiosa.

Traía un rosario al cuello siempre, tan grande, que era más barato llevar un haz de leña a cuestas. Dél colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perones. En todos decía que rezaba cada noche por sus bienhechores (...) Decía las oraciones en latín, adrede, por fingirse inocente, de suerte que nos despedazábamos de risa todos. Tenía otras habilidades; era conquistadora de voluntades y corchete de gustos, que es lo mismo que alcagueta. (68-9).

El uso de locuciones latinas en boca de personajes marginales es otro de los motivos recurrentes; en la vieja del *Buscón*, las oraciones en lengua clásica están al servicio del engaño y la apariencia, intención que busca y logra el efecto hilarante. En la descripción de Pablos se entrecruzan dos factores propios de la comicidad satírica: por un lado, como dijimos, el uso paradójico de expresiones cultas, y por el otro, la deformación graciosa del discurso religioso «rezaba más oraciones que un ciego. Entraba por el *Justo Juez* y acababa en el *Conquibules* – que ella decía-, y en la *Salve Rehína*» (69). La vieja Muñatones, como ya hemos señalado, recupera los versos de Virgilio para evocar la nostalgia por un pasado

glorioso que entabla una relación inversamente proporcional con el presente que deben asumir.

En su recorrido, nuestro pícaro llega a la puerta de Guadalajara. (Libro III, Cap. II)

Quiso Dios que llegaran a la tienda dos de las que piden prestado sobre sus caras, tapadas de medio ojo, con su vieja y pajecillo (132)

Pablo despliega sus estrategias de seducción con el único objetivo de conquistar a las mujeres quienes, a su vez, se prestan al juego con claras intenciones: desplumar al incauto galán. La vieja sirve como telón de fondo, como parte de la escena costumbrista. Ellas quedaron «cegadas» con la astucia del pretendiente. Pablos-galán promete lo que no tiene y ofrece con generosidad engañosa dádivas que lo vuelven más pobre aún que el destinatario de su limosna. Ellas siguen el juego «regatearon diciendo que no tomaban de quien no conocían» (132).

Yo las pedí por favor y como en gracia, un rosario engarzado en oro que llevaba la más bonita dellas, en prendas de que las habría de ver otro día sin falta (...) Y con intento de estafarme en más se fiaron de mí y preguntáronme mi posada, diciendo que no podía entrar paje en la suya a todas horas, por ser gente principal.(133)

El rosario se despoja de toda connotación religiosa para convertirse en un objeto de cambio, en una suerte de reaseguro que garantice la concreción de los deseos del cuerpo en lugar de las demandas del espíritu devoto.

Pablos no responde al modelo del «engañado» del entremés –el género no lo permite–, él es un pícaro que no se deja engatusar ni por la belleza ni por los mohines femeninos.

En el Libro III, Cap. III, la vieja Labruscas degrada aún más el valor religioso del rosario recibido reduciéndolo a un objeto rentable, a materialidad desprovista de toda connotación beata.

Volvamos agora a que les enseñé el rosario y conté el cuento. Celebraron mucho la traza y recibíole la vieja (Labruscas) por su cuenta y razón para venderle. La cual se iba por las casas diciendo que era de una doncella pobre y, que se deshacía dél para comer. (138).

Engaños, embustes, venalidad que envuelven la simbología religiosa; representación al servicio del afán picaresco y al negocio de la sonsaca; desautomatización que genera por un lado, comicidad y por el otro, crítica a la devoción devaluada y corrompida por los efectos de la ambición de personajes marginales que dan cuenta de una realidad preocupante para el sentimiento quevediano.

La última de las viejas, La Paloma (Libro III, Capítulo VIII), condensa y sintetiza los rasgos de sus antecesoras. La vieja es el ama de la posada donde Pablos se refugia después de haber sido castigado por los engaños a Doña Ana.

Vieja de bien, edad de marzo –cincuenta y cinco- con su rosario grande y su cara hecha en orejón o cáscara de nuez, según estaba arada. Tenía buena fama en el lugar, y echábase a dormir con ella y con cuantos quería; templaba gustos y careaba placeres. (168)

En solo ocho días que yo estuve en casa, la vi hacer de todo. Y para remate de lo que era, enseñaba a pelar, y refranes que dijese, a las mujeres. Allí les decía cómo habían de encajar la joya: las niñas por gracia, las mozas por deuda, y las viejas por respeto y obligación. Enseña pediduras para dinero seco y pediduras para cadenas y sortijas. (169)

La descripción de los rasgos corporales extiende el paradigma celestinesco encarnado en la madre de Pablos y exhibe el ingenio lingüístico y la capacidad conceptista del escritor. El narrador la define con cuatro sintagmas nominales: «vieja de bien», juego irónico que invierte el sentido de la expresión *de bien/honrado*; «edad de marzo» alude al juego de naipes en el que la concurrencia de determinadas cartas suman cincuenta y cinco puntos, los años quedan sugeridos por la metáfora y aclarados en la parentética (Schwartz, 1987:261); «el rosario grande» hace referencia a la falsa religiosidad y las arrugas, al paso despiadado del tiempo.

El rostro se convertirá en el vehículo predilecto para el escarnio: «cara hecha de orejón, cáscara de nuez, (cara) arada» son el vehículo predilecto para la caricaturización. Las metáforas se construyen con lexemas relacionados con la idea de arrugas, las imágenes exageran al extremo la decadencia física que provoca el paso del tiempo y contribuyen a la degradación de la figura ridiculizándola. El narrador complementa la descripción refiriéndose a su profesión utilizando dos construcciones metafóricas: «templaba» en sentido de calmar los

deseos sexuales masculinos y «careaba» en la acepción de enfrentar, de hacer frente a los placeres propios y ajenos.

En las viejas picarescas, la actividad sexual forma parte de las conductas del presente; en cambio, en las viejas entremesiles, es solo una evocación de épocas pasadas.

MUÑATONES.— (...) también, en mi tiempo vivían más los cuernos y se contaba «Al perro muerto échale en el huerto» y ahora os le echáis en las faltriqueras. Triste de mí que cuando yo estaba en el siglo usábanse perros de falda y agora se usan faldas de perros. (367)

Las viejas, tanto picarescas como entremesiles, encarnan la perversión, vician con malas doctrinas la moral, las costumbres y la fe de sus pupilas, se ufanan de haber experimentado el incontrolable apetito sexual que las transformó en eruditas en todas las disciplinas del campo erótico, negocian, como burdas proxenetas, con el sexo de las más jóvenes.

Desde la cosmovisión masculina, el negocio al servicio del placer presenta matices: en el universo entremesil, los pretendientes muestran algunos reparos (se lamentan por la mudanza de conductas, por las costumbres cortesanas, por la venalidad de las relaciones personales) pero sobre todo les preocupa no perder demasiado dinero en esos menesteres eróticos y encontrar artilugios para no ser exprimidos por las embestidas busconas; todo ello dentro de un contexto de marcada hipocresía que les permita conservar las apariencias. En tanto Pablos resulta mucho más sincero al expresar sus deseos:

Yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas (Libro III, Capítulo VII, 160)

Antonio Gargano (2006: 297-313) observa que:

En el *Buscón* cuanto más baja es la materia tratada, sea en el plano físico como en el moral, tanto mayor resulta la comicidad producida, que, en ausencia de comentarios, no asume ninguna función moralista, y cuyo efecto, sobre todo a nivel verbal, resulta determinado por la exuberante elaboración

retórica que tiene en la agudeza la clave de su estética.

Los materiales constitutivos del discurso satírico quevediano fijan el tono de la invectiva injuriosa y el rebajamiento paródico a que son sometidos los personajes; isotopía lexemática que redundando en la intención degradante y descalificadora del autor, que se resignifica en la codificación intratextual y que apela a la comprensión de un público heterogéneo que, con distintas gradaciones, está en condiciones de captar las alusiones a otras obras, la presencia de dichos, aforismos y refranes, la utilización de diferentes lenguajes que entretejen el entramado intertextual.

Comunicación constante entre géneros, intertextualidad que, en palabras de Fernández Mosquera (2005:23), deja un rastro en la obra en forma de reescritura, una reescritura que configura las relaciones de interconexión entre las distintas obras del mismo autor y las deudas que éstas puedan tener con otras anteriores.

La obsesión quevediana por retratar la fauna social se muestra como un cañamazo bordado de tonos disonantes y armónicos, estridentes y apagados, hilarantes y abatidos; imagen excesivamente frecuentada, verdad de Perogrullo pero de intensa representatividad, también. Ingenio y sutileza, maña y artificio, destreza y virtuosismo reinventan en la pluma de Quevedo la figura inagotable de la dueña.

Lía Schwartz (1987:262) observa que en el modo de describir de Quevedo

Poco importa la verosimilitud sobre tipos satíricos. Lo fundamental parece siempre la posibilidad de imaginar nuevas metáforas o figuras retóricas hasta el punto que el lector se concentra en el discurso mismo y no en su valor referencial.

Las imágenes adquieren una presencia casi física y se convierten en el centro de atención de la lectura.

5. Presencias constantes más allá del género

Como hemos intentado demostrar a lo largo de este trabajo, la inquina de Quevedo a la dueña es sumamente significativa. Ignacio Arellano, en su

indispensable edición de *La poesía satírico-burlesca de Quevedo* (1984:55) sostiene:

Un modo de practicar la sátira misógina es retratar caricaturescamente distintos tipos femeninos estafalarios física o moralmente (...) De todos ellos el más atacado es sin duda la vieja, que concentra en extremo todos los defectos de la mujer (...) los toques macabros, al igual que los demás aspectos repulsivos, se acentúan en la peor de las variedades posibles de viejas: la dueña.

Los sonetos seleccionados representan solo un ápice de la poesía satírico-burlesca que Quevedo dedicó a esas mujeres extravagantes que tanto lo preocuparon y que ocuparon un lugar preponderante en la variedad genérica de su producción satírica.

521

**Epitafio de una dueña,
que idea también puede ser de todas**

Fue más larga que paga de tramposo,
más gorda que mentira de indiano;
más sucia que pastel de verano;
más necia y presumida que un dichoso;

más amiga de pícaros que el coso;
más engañosa que el primer manzano;
más que un coche alcahueta; por lo anciano,
más pronosticadora que un potroso.

Más charló que una azuda y una aceña,
y tuvo más enredos que una araña,
más humos que seis mil hornos de leña.

De mula de alquiler sirvió en España,
que fue bien noviciado para dueña:
y muerta pide, y enterrada engaña.

El principio constructivo que organiza el poema se sustenta en la sucesión de comparaciones integradas por la fórmula *más que*. La comparación es otro de los recursos retóricos que Quevedo utiliza con excesiva frecuencia; la fórmula le permite poner en relación términos de múltiples significados que producen comicidad por inesperados, grotescos o exagerados; procedimiento cuya intención es densificar ideológicamente la representación de lo real/abstracto, exacerbar la distancia conceptual entre los términos comparados y

construir el significado del primer elemento sobre la hiperbolización o la desfiguración del segundo.

En la reelaboración constante de la figura de la dueña, Quevedo complejiza el recurso, si en la comparación deben existir dos términos –el del que se habla y el que se compara– en los versos de este soneto, al omitir el primero (la dueña), el segundo término de la comparación se convierte en metáfora. La relación A es B se sostiene por el verbo copulativo en pretérito perfecto simple del modo indicativo; la dueña «fue más larga, gorda, sucia, necia y presumida que paga de tramposo, mentira de indiano, pastel en verano, un dichoso».

La selección de unos pocos rasgos le permiten al sujeto satírico delinear el retrato de la dueña aún sin nombrarla en el cuerpo del soneto. La imagen creada por el esquema comparativo se resuelve en el segundo término provocando un efecto cómico basado en la desvalorización del perfil del personaje. En el primer verso, «*larga*» juega en una silepsis que, en palabras de Ignacio Arellano (1984:377), supone una antítesis burlesca al jugar con los sentidos de *largo* ‘se toma a veces por el hombre liberal y gastador’ (Cov.) y ‘aplazado, pago dejado siempre para más tarde’. Lázaro Carreter sugiere también la acepción de largo ‘listo, astuto’ (DRAE). En este caso, la comparación queda descategorizada por el juego dilógico que opera en el segundo término de la comparación. Para estos casos, Lía Schwartz (1984:81) observa:

La descodificación del enunciado requiere así la participación siempre activa del receptor. Se le invita a que vea una figura como una cosa en otra; A no es solo B sino al mismo tiempo C.

En la comparación *dueña/pastel en el verano*, el yo satírico despliega, con óptica deformante, rasgos de la apariencia física de la mujer anciana: «la acusación a los pasteleros de hacer sus pasteles con toda clase de inmundicias es tópica en Quevedo» (Arellano, 1984:378); la predicación inesperada obliga al lector a armar el concepto en la superposición y complementariedad de la imagen del rasgo físico con la imagen del objeto (el pastel) para superar la distancia entre los dos referentes utilizados.

En los tres primeros versos de la primera estrofa, la comparación se entabla entre sustantivos llamados «inanimados»: *paga*, *mentira*, *pastel*; procedimiento cuya función es representar a un ser vivo como un objeto carente de vitalidad; mecanismo deshumanizador que da cuenta de la descalificación que expresa el sujeto poético por el personaje en cuestión.

La segunda estrofa repite el paralelismo sintáctico que intensifica el significado de las comparaciones a causa de su insistente relación deshumanización/humanización. La dueña (fue): «más amiga de pícaros, engañosa, pronosticadora que el coso, que el primer manzano, que un potroso». Los segundos términos de la comparación aluden a espacios físicos asociados con actividades marginales o pecaminosas. El último verso recupera el rasgo «humano», la vieja es tan pronosticadora como aquel enfermo de potra, patología que, según el acervo popular, permite presagiar los cambios climáticos.

El primer terceto incluye, en los sintagmas comparativos, formas verbales: *charló*, *tuvo* que explican el comportamiento desempeñado en vida de la dueña. Las voces *azuda* y *aceña* dan cuenta de mecanismos útiles para extraer agua, procesos caracterizados por su ruido que sirven para construir la imagen auditiva del hablar del personaje. En el verso «*tuvo más enredos que una araña*», el sintagma conlleva la animalización que se intensifica en la estrofa siguiente. La alusión que animaliza al personaje criticado se organiza en una predicación metafórica que implica la supresión del rasgo «humano» en el concepto profundo y que provocadora, simultáneamente, una reducción descalificadora del personaje.

La estrofa concluye con una comparación metaforizada que se construye en la exageración numérica; (la dueña) «tuvo más humos que seis mil hornos de leña». De acuerdo con la definición del DRAE, *humos* por translación significa 'vanidad, altivez y presunción' con lo cual se produce un nuevo caso de silepsis que complementa la descripción del carácter de la alcahueta.

El terceto que da fin al soneto hace hincapié en los roles socialmente asignados a la dueña: en «muda de alquiler», la metáfora degradante da lugar a una serie de juegos conceptistas que «no se limitan a lo peyorativo de la

comparación con las proverbialmente malas mulas de alquiler sino al sentido obsceno que implica *mula=cabargar* palabra corriente en el sentido sexual» (Arellano, 1984:378); en «*fue bien noviciado para dueña*», la relación se entabla con la función pedagógica de la anciana decrepita ‘tiempo destinado en las Religiones para instruir en las reglas y ejercicios de ellas, a los que quieren profesarlas, probar y examinar su vocación y para que ellos experimenten si pueden seguir las’ (DRAE). Desde el sujeto poético, el oficio de la vieja alcanza el rango de religión, calificación que logra el efecto cómico sobre la base de la contradicción, el distanciamiento y la paradoja.

El verso final quiebra la linealidad cronológica, el pretérito perfecto simple del modo indicativo que rige la temporalidad, *fue-charló-tuvo-sirvió-fue*, se actualiza en la formulación en presente del mismo modo de los verbos *pedir/engañar*, clásicos en la descripción de las conductas femeninas reprochables, para dar cuenta de la trascendencia de las artes de la alcahueta y de la inmortalidad de sus atributos.

En el soneto que lleva por título «*Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas*», el sujeto poético parece muy conocedor tanto de esas mujeres bochornosas como de sus malas artes a tal punto que hace extensiva la descripción de la difunta al resto de sus congéneres; la generalización, en tanto procedimiento reductor y simplificador, ubica a todas las dueñas en el mismo rango, la fórmula argumentativa por inclusión propone que la aserción que vale para la parte sirve, también, para el todo; proposición cuyo objetivo último es persuadir al destinatario de la veracidad del enunciado.

Otra versión de la anciana decrepita centra sus rasgos predominantes en el ejercicio de la hechicería; la bruja, partícipe de todas las características ya mencionadas, concentra los motivos que aluden a los castigos públicos por sus herejías y desvíos sexuales. El soneto que analizaremos a continuación arremete, una vez más, contra las discípulas de Celestina.

Por no comer la carne sodomita
destos malditos miembros luteranos,
se morirán de hambre los gusanos,
que aborrecen vianda tan maldita.

No hay que tratar de cruz y agua bendita:
eso se gaste en almas de cristianos.
Pasen sobre ella, brujos, los gitanos;
vengan coroza y tronchos, risa y grita.

Estos los güesos son de aquella vieja
que dio a los hombres en la bolsa guerra,
y paz a los cabrones en el rabo.

Llámesese con perdón de toda oreja,
la madre Muñatones de la Sierra,
pintada a penca, combatida a nabo.

El retrato de la dueña se presenta como un vademécum de comportamientos, gestos y actitudes que representan la figura de la alcahueta. La descripción dialoga con otras fórmulas descriptivas de la dueña señaladas a lo largo de este trabajo.

El primer cuarteto, a través de un proceso metonímico, construye la corporalidad de la figura. Los sintagmas «carne sodomita», «malditos miembros luteranos», «vianda tan maldita» no solo degradan física y moralmente al personaje sino que suscitan el desprecio hasta de los gusanos que preferirán morir de hambre antes que nutrirse de tan despreciable alimento. La imagen espanta, estremece y esa parece ser la intención para intensificar el rechazo que el sujeto poético siente por la alcahueta.

La segunda estrofa cierra la tensión religiosa iniciada en los versos precedentes: *miembros luteranos/ almas de cristianos*. La oposición refleja el menosprecio que despierta toda creencia que exceda las prácticas cristianas, desvíos de la fe que merecen el escarnio público: *coroza y tronchos*.

Los versos del primer terceto se organizan en la antítesis *guerra/paz; hombres/cabrones*. Si la alcahueta dio guerra a los hombres en la bolsa, indirectamente se plantea una resistencia, un enfrentamiento, una lucha entre el deseo masculino y la venalidad femenina que se resuelve por la debilidad del

llamado sexo fuerte. En tanto, la acción de dar *paz a los cabrones en el rabo* obtura toda resistencia; *cabrones y alcahuetas* se igualan en la inmoralidad de esas prácticas y en la representación del demonio o de su culto. La misma expresión aparece, como ya hemos señalado, en la descripción que Pablos hace de su madre en el *Buscón*.

Los versos finales identifican a la destinataria de tan deleznable descripción, propone a la madre Muñatones de la Sierra como la realización más acabada de la figura de la alcahueta. Al respecto, Eugenio Asensio (1971:215) comenta:

Pensé al principio que la vieja fuese una persona real condenada por la Inquisición. A ello me movía el Epitafio 598 (...) Podía muy bien ser el nombre profesional de cualquier bruja encorizada de las que la sierra albergaba. Pero Muñatones y Muñatón, además de apellidos auténticos designaban a los profesionales de la hechicería, contigua con la alcahuetería.

De la cita se desprende esa intención generalizadora que analizamos en el soneto anterior.

La intertextualidad intergenérica que pretendemos entablar entre las alcahuetas quevedianas nos condujo al Cuadro XVIII de *La Hora de Todos y la Fortuna con seso* (1636) ; creemos importante remarcar que, atendiendo los límites de este trabajo, quedaremos en deuda respecto de un estudio más exhaustivo de características y rasgos fundamentales de esa obra; tal vez, el desafío de seguir ahondado en estas inagotables *figuras* nos sirva como excusa para disimular lo rudimentario de este análisis y, a la vez, como embrión para futuras investigaciones.

En el último decenio de su vida, Quevedo parece estar más abocado aún a desentrañar las contradicciones del mundo, a insistir en las oposiciones y divisiones que corroen la moral, a advertir sobre la destrucción que provoca el juego perverso del ser/parecer; visión binaria que se imprime en la estructura de *La Hora*, cada Cuadro se organiza en dos momentos antagónicos que muestran el antes y el después de la llegada de la *Hora*.

Los estudios sobre este género híbrido, según Lía Schwartz (1980:953), suelen dar por sentado el carácter mimético de la sátira. Aunque un número importante de los Cuadros que componen *La Hora* coinciden con ese rasgo, de hecho aluden a circunstancias y sucesos históricos fácilmente constatables, la obra, también, pasa revista a un catálogo de temas y figuras frecuentemente visitados por Quevedo-autor satírico.

En el pensamiento quevediano, la tensión entre el vicio y la virtud, la hipocresía del hombre y la ambigüedad del mundo circundante fueron temas de reflexión filosófica y moral constantes que encontraban su expresión a través de la representación estrafalaria y en la dualidad del artificio lingüístico. Si bien *La Hora* condensa una variada gama de elementos propios de la sátira a los que Quevedo recurre con sistemática reincidencia, es observable que los mecanismos conceptistas se complejizan en la evolución de su producción literaria; «el enunciado se presentará como un problema por resolver y su descodificación se torna más en una reflexión sobre los límites y poderes del lenguaje literario que sobre el universo de las representaciones de los textos». (Schwartz, 1980:953).

En sus obras postreras, *La Hora* es una de ellas, se hace más evidente el rechazo de Quevedo por los automatismos, los clichés, las frases hechas que no son más que máscaras mentirosas que disfrazan la realidad contradictoria de las cosas; por eso juega con ellos, resignifica sus sentidos, los parodia de manera satírica hasta convertirlos en vehículos ideológicos que organizan el mundo a su manera. Solamente la palabra cruel, acre, incisiva es idónea para expresar un mundo caótico, ininteligible, absurdo en el que los opuestos se fusionan y se disgregan para desnudar sus simetrías y sus desigualdades.

La llegada de la *Hora* revela la perversión disimulada, destapa las apariencias y exhorta al castigo como resarcimiento de la denuncia pública; antes de esa llegada restauradora, el narrador se limita a relatar las depravaciones del mundo; la *Hora* es la encargada de conferir a la denuncia del vicio una dimensión incontestable y es, también, la que provoca reacciones encadenadas.

El Cuadro XVIII. Alcahuetas y Chillonas puede ser un ejemplo más de lo que Santiago Fernández Mosquera (2005:29) denomina intertextualidad genérica.

Quevedo reutiliza figuras y motivos, manipula temas y situaciones modificándolos no solo como una adaptación a las pautas del género sino como un nuevo aporte a sus implicaciones ideológicas.

El Cuadro comienza con una descripción del narrador, quien retrata a las mujeres y las pone en situación:

La más antigua de las alcahuetas, mal asistida de dientes y mamona de pronunciación, tableteando con las encías, dijo: (205)¹⁵

La descripción de la vieja se construye por medio de metáforas abreviadas, asociaciones paradójicas de elementos normalmente incompatibles; una vieja desdentada habla como un niño que todavía mama; el efecto cómico se potencia por la antítesis vejez-infancia y por la imagen auditiva que propone el tabletear de las encías. Sintagmas que crean una imagen denigrante de la mujer anciana; caricatura deformante que revela la representación descalificadora que existe detrás de la imagen.

Inmediatamente, el narrador cede la palabra a la alcahueta para que, desde su propio discurso, adoctrine a las discípulas ejerciendo su función pedagógica:

Hijas, lo que conviene es tengamos y tengamos, y encomendaros al contante y al antemano (...) Niñas, la codicia quita el asco, cerrad los ojos y tapad las narices, como quien toma purga: beber lo amargo por el provecho es medicina (208)

Las palabras de la vieja exponen claramente la dimensión mercantilista y los aspectos sombríos de las conductas prostibularias que regentea. El dinero será el Dios que las guiará y quedarán al amparo de quienes puedan obtener dádivas y regalos. La codicia no solo quita el asco sino confirma la avidez por los bienes materiales; el fin justifica los medios y el prostituirse, aunque amargo, es el único remedio. En una sociedad que ha mudado las costumbres, en un clima de época signado por la amoralidad y la corrupción, el objetivo principal es conservar y conservarse. La vieja muestra el lado negativo de la prostitución que el entremés no contempla.

¹⁵ Uso la edición de J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, 1987 de la que cito siempre.

La respuesta de una de las «pidonas y tomasas» (calificación del narrador) marca la distancia que las separa de la alcahueta. La descripción de la vieja se ajusta, *grosso modo*, a los parámetros utilizados habitualmente por Quevedo para esas figuras. En el modo de nombrar, abuela, tía ya no madre, el vínculo alcahueta-discípulas se presenta más lejano y en esa brecha se ubican el rechazo por el oficio y los reproches a la anciana decrépita.

Abuela, endilgadora de refocilos, engarzadora de cuerpos, eslabonadora de gentes, enflautadora de personas, tejedora de caras, has de advertir que somos muy mozas para vendernos a la podre barbada y a los cazasiglos (...)
Tía, la sangre que bulle, más quiere tararira que dineros, y gusto que dádivas; toma otro oficio, que los coches se han alzado a mayores con la corozca, y espero verlos tirar pepinazos por alcahuetes.(210)

La discípula ofrece, en apariencia, la retórica de la honra; conductas y actitudes que se subvierten al ser sustentadas por personajes innobles en los que se funden la realidad reprochable y el discurso vacío de contenido,

dos vicios que ya no flanquean una virtud, se trata de una nueva realidad viciosa que se opone en bloque a la verdadera nobleza y que no se basa en las palabras sino en los comportamientos. Los senderos de la virtud, en definitiva, desarticulados por el filtro *del mundo al revés* alteran sus codificadas estructuras. (Ynduraín, 1982:479)

La voz narradora anuncia la llegada de la *Hora*, es la encargada de relatar los acontecimientos y de observar el comportamiento de la justicia

No hubo la buscona acabado estas palabras, cuando a todas las cogió la Hora, y entrando una bocanada de acreedores, embistieron con ellas (210)

El objetivo de Quevedo cuando hace sonar la *Hora* es denunciar públicamente la maldad escondida bajo las apariencias. La acción de la *Hora* que debe crear una situación nueva, inversa, intenta restablecer el orden y la justicia conculcados.

El alguacil entró en la casa y, en viendo a la buena vieja, embistió con ella diciendo:

-¿Aquí estás bellaca, después de desterrada tres veces? Tú tienes la culpa de todo. (213)

El castigo no es más que la expresión de esta denuncia pública; repudio generalizado a las conductas de la alcahueta que se identifica con el destino final

de la madre de Pablos, en el *Buscón*, y difiere, sustancialmente, con la complacencia y la jocosidad que distingue a la dueña entremesil.

Y asiéndola, y a las demás todas, y embargando lo que hallaron, las llevaron en racimo a la cárcel, desnudas y remesadas, acompañadas del “vayan las pícaras”, pronunciado por toda la vecindad. (213)

Los cuadros que acaban con una refriega generalizada muestran que no ha llegado el tiempo de un mundo armonioso y justo. Después de la *Hora*, como lo observa Júpiter, no ha mejorado nada.

La lectura intertextual de estos escasos elementos nos permitió analizar el material literario no como un ejercicio de la *imitatio* propia de la tradición humanista, ni como mera repeticiones de figuras retórica, de procedimientos expresivos o de juegos conceptista sino como el mapa en el que es posible observar los nuevos sentidos que un contexto nuevo les proporciona, como un proceso dialógico entre textos del mismo autor que se enriquecen y complementan, que discuten y confrontan, como un mecanismo de encastres y combinaciones que hacen de la obra de don Francisco de Quevedo un rompecabezas, en el sentido más literal y metafórico del término, que desafía el ingenio y la agudeza de quien intente desentrañar su complejidad.

Conclusiones

El recorrido trazado para el estudio de esa parcela reducida de la dramaturgia breve de Don Francisco de Quevedo, nos aproximó a un autor multifacético y extravagante, sensible y acre, penetrante y superficial que embiste contra todo lo que no aprueba sin transigencias ni miedo a las consecuencias; un Quevedo entremesista que, tal como él mismo lo anuncia, hace reír con enfado y desesperación.

Este trabajo ha intentado abarcar, básicamente, dos ejes de análisis; por un lado, estudiar los procedimientos de «desfiguración» y «configuración» que

construyen a las dueñas del *corpus* seleccionado y por el otro, analizar de qué manera esa acumulación y superposición de rasgos las aleja del modelo celestinesco para dar lugar a una figura que nace del juego dialéctico entre los elementos tradicionales y la función dramática que la obra demanda. Para ello hemos enfocado un conjunto de aspectos específicos que se encuentran íntimamente asociados a los objetivos que nos ocuparon.

El contexto histórico-social permitió ubicarnos en el clima de época, referencia imprescindible para recuperar, mínimamente, las convenciones de producción y de recepción que condicionaron la función y la intención de la comicidad entremesil. Volvimos sobre los acontecimientos más relevantes de la vida de nuestro autor, no para inclinarnos hacia un análisis biografista sino para revisar determinadas circunstancias que forjaron su ideología, para conocer de alianzas y de enemistades que intervinieron en esa postura insatisfecha, contestaría y rebelde con la que Quevedo se enfrenta a una realidad inconciliable con aquellos ideales teológicos que defendió a ultranza.

Hemos intentado demostrar la importancia del entremés no sólo como parte constitutiva del espectáculo dramático sino como un género que fue consolidándose y adquiriendo características propias en el conjunto de la fiesta barroca; deslindamos herencias y orfandades genéricas, procedimiento que nos permitió observar la influencia que la novela picaresca y la tradición celestinesca ejercen sobre la figura de la dueña, personaje nodal que rige las coordenadas del teatro breve aurisecular.

Analizar la evolución de la dramaturgia breve nos condujo al entremés del siglo XVII centrado, fundamentalmente, en la descripción y la categorización de determinadas figuras sobre las que recaía la comicidad entremesil; observamos de qué manera los demás personajes se limitan a un rol funcional y sirven como mecanismos causales para que la situación provocada por la figura se desarrolle y alcance los objetivos de la dramaturgia breve: hacer reír. Delineamos algunos rasgos constitutivos del entremés: flexibilidad y mutaciones incesantes cuyas únicas aspiraciones eran provocar la risa a través de temas y personajes usurpados a los géneros literarios colindantes – la novela picaresca y la tradición

celestinesca-; libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje en una aparente irresponsabilidad ética.

Demostramos que las obras analizadas adhieren a la categoría de «entremeses de acción» cuya progresión dramática se desarrolla en la tensión generada por la pasividad de los burlados y la acción de las burladoras; en ellos las dueñas organizan el sistema de las *dramatis personae*, se construyen en el eje de las relaciones entre personajes y organizan el conflicto dramático.

En ese lugar central, la figura de la dueña sufre una «desfiguración» del estereotipo celestinesco para «configurar» otros modelos que si bien heredan rasgos del personaje de Fernando de Rojas, representan –en clave satírica- la hipocresía que rige las convenciones sociales de una época de decadencia. Figuras de apariencia estrambótica, moralmente aberrantes, de modos groseros y lenguaje marginal, compendio y síntesis de la misoginia satírica barroca que se amoldan y adaptan a las convenciones humorísticas dominantes. Si bien en las dueñas analizadas el rasgo determinante consiste en arbitrar todas las maneras de trasquilar hombres, en la Vieja Muñatones (*Entremés de la vieja Muñatones*) y en la Madre Monda (*Entremés de la destreza*) esa función pedagógica las vuelve directrices de la acción dramática; en cambio, en Doña Gutiérrez (*Entremés de Diego Moreno*) opera una doble función: en la primera parte de la obra, la dueña es la encargada de organizar las acciones de su discípula Justa en detrimento de Diego Moreno, el marido consentidor, y en provecho de los beneficios materiales que obtiene de sus pretendientes; en la segunda parte del entremés, el rol de la dueña aparece desvalorizado puesto que Justa -ya viuda de Diego Moreno- decide, contra el consejo de Doña Gutiérrez, casarse con un antiguo pretendiente. El matrimonio de Justa resulta fallido, tal como lo anticipara la dueña; hecho que reubica a la vieja pedagoga en un lugar privilegiado por el saber que otorga la experiencia.

La figura de la dueña Álvarez representa otro modelo de alcahueta; en *Entremés primero de Bárbara* y *Segunda parte del entremés de Bárbara*, la pidona se corre del estereotipo de la discípula seguidora de la alcahueta para ocupar un espacio propio, se convierte en el eje de la acción y propicia los efectos

cómicos. Si bien el papel de la alcahueta aparece desautomatizado, la figura de la dueña permanece intacta porque ya está codificada por la tradición histórico-literaria del personaje. Hemos observado, también, que en el caso del *Entremés de la polilla de Madrid*, la figura de la dueña se construye en consonancia con la fingida comedia a representar (eje sobre el que se desarrollarán los motivos del engaño). En este conflicto dramático, la madre y la hermana de La Pava pasarán a ser dueñas en un sentido más cortesano que celestinesco. La devenida doña Elena eclipsará los espacios asignados a la alcahueta en la dramaturgia breve; ella será el punto de arranque de la acción, la ideóloga y la estrategia del engaño a los incautos pretendientes.

El análisis realizado ha podido confirmar y matizar aspectos ya estudiados pero ha servido, también, para indagar en otros rasgos menos explorados de la figura de la dueña en los entremeses quevedianos.

La marginalidad de los personajes y sus acciones, el carácter lúdico de la dramaturgia breve y su alejamiento de todo rasgo realista hacen de la irrisión y el engaño la materia risible. En el nuevo mundo de la risa entremesil, indagamos acerca de las formas de comicidad protagonizadas por un elenco de criaturas escénicas vituperables y arquetípicas, de verbo fluido y carnavalesco con las que Quevedo experimenta, hasta la genialidad, la agudeza verbal y el discurso paródico, la eficacia en significación e ingeniosidad en la forma, la innovación y ruptura con la tradición para ensanchar el campo de los significados.

La experiencia cómica buscó las respuestas a las preguntas acerca de qué se ríe el público del entremés y en qué radica la esencia de la hilaridad en el siglo XVII. Esa búsqueda nos condujo a las diversas formas que asume la experiencia cómica desde la binaridad que supone la cosmovisión masculina y la cosmovisión femenina sobre determinados leitmotivos del universo barroco: el oficio de la sonsaca, la caricatura del cornudo, el matrimonio, el embarazo fingido, la falsa nobleza, la venalidad de la justicia, la parodia de la tradición clásica. La dramaturgia breve no aspira a convertirse ni en escuela de modales ni en seminario de buenas costumbres, de eso se encarga la comedia; el efecto risible del entremés se sustenta, precisamente, en personajes que cometen adulterio,

engañan y maltratan al incauto; en la burla, la caricatura y la parodia de las miserias humanas; en la justicia corrupta y en la venalidad de las relaciones interpersonales.

Sin embargo, el teatro no sólo transcurre en palabras es, además, gesto, música y vestuario; elementos de suma importancia para la representación y para la significación de los personajes. Atento a ello, examinamos la dimensión escénica de los personajes; los rasgos externos que confirman el carácter inmediato de comicidad y que obedecen a la exageración entremesil. Analizamos, también, algunos aspectos semióticos de los entremeses seleccionados como un intento –insuficiente, por cierto- de recuperar la representación escénica a la que se destinaba, como un esfuerzo por reconstruir -mínimamente- el contexto exigido por la naturaleza misma de las obras.

Nuestra investigación finaliza con el estudio de algunas relaciones transtextuales establecidas entre las formas satíricas en las que Quevedo incursionó; partimos del entremés como espejo en el que se reflejan otros textos, otros personajes, otras secuencias que alcanzan su potencialidad cuando se las pone en relación porque presentan un plano de significación diferente. La vieja del entremés se ajusta al carácter ligero de la dramaturgia breve que la exime de toda condena, se construye en la parodia léxica y en la agudeza verbal; en tanto la alcahueta picaresca encarna vicios y comportamientos reprochables pasibles de castigos ejemplares, se configura en la austeridad retórica y en la simpleza

sintáctica. En esa manipulación de rasgos y estilos observamos connotaciones ideológicas reveladoras de la compleja mirada del mundo que rige los mecanismos de producción de la obra de nuestro autor. En los sonetos analizados, la descripción de la dueña alcanza rasgos degradantes y caricaturescos que logran el efecto cómico sobre la base de la comparación, el distanciamiento y la parodia que impone la estrategia conceptista; el retrato de la vieja se presenta como un vademécum de comportamientos, gestos y actitudes que dialogan con otras fórmulas descriptivas ya analizadas a lo largo de este trabajo. En el caso del Cuadro XVIII de *La Hora de todos*, la descripción de la

vieja se construye por medio de metáforas abreviadas, asociaciones paradójicas de elementos incompatibles que se ajustan a los parámetros utilizados habitualmente por Quevedo para la descripción física y el rol que sus criaturas escénicas ostentan.

El análisis –parcial e incompleto- de los procesos de «desfiguración» y «configuración» de las diferentes alcahuetas nos ha permitido demostrar la versatilidad y la funcionalidad que estas figuras alcanzan en el género entremesil. Sabemos que sólo hemos investigado una reducida parte de la materia relacionada con esta forma cómica, somos concientes de que aún queda mucho por explorar sobre las dueñas en la producción satírica de Quevedo; sin embargo, el conjunto de entremeses que resta por estudiar no contradice, en líneas generales, las conclusiones de este trabajo.

Solo nos resta, a modo de homenaje, ceder las palabras finales a Celina Sabor de Cortazar (1968:59) quien describe con absoluta autoridad y exquisita certeza a don Francisco de Quevedo y Villegas, el primer motor de este trabajo

Su prodigiosa capacidad de expresión nos lleva del sacudimiento patético y estremecido, a la carcajada incontenible, Nada le quedó por explotar ni por decir. Es el poeta más completo y más original de las letras españolas y, también el más inimitable. Por eso su arte no formó escuela, y su figura se destaca, solitaria y contradictoria, como un símbolo de su siglo, el más brillante y el más sincero de la historia de España.

Bibliografía Citada:

Alarcos García, E. 1955. «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum* (Oviedo) 5, 3-38.

Alonso, D., 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. www.cervantesvirtual.com - (Fecha de acceso: mayo 2011).

Alonso Veloso, M. J., 2007. *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en*

- la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Alloza, A., 2000. *La vara quebrada de la justicia: un estudio histórico sobre la delincuencia madrileña entre los siglos XVI y XVII*, Madrid, Catarata, 34-46.
- Arellano, I., 1984. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotaciones filológicas de los sonetos*. Pamplona, Universidad de Navarra.
- y Roncero V. (ed.) 2006. *Demócrito Aureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Iluminaciones.
- y Usunáriz J., 2009. *El mundo social y cultural de La Celestina*, Actas del Congreso Internacional, junio, 2001, Madrid, Vervuert.
- y García Valdés, C., 2011, *Francisco de Quevedo. Teatro Completo*, Madrid, Cátedra.
- Arranz Lago, D., 2008. «Quevedo y la deconstrucción del Quijote, con otros montajes», *La Perinola* 12, 35-46.
- Asensio, E., 1971. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- Astrana Marín, Luis, 1932. *Edición de Francisco Quevedo, Obras Completas*, t. II, Verso, Madrid, Aguilar.
- , 1945. *Obras Completas en prosa*, Madrid, Aguilar, 325.
- Auerbach, E., 1998. *Figura*, Prólogo de José M. Cuesta Abad. Traducción de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta, 43-67.
- Azaustre Galiana, A., 1999. «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 3, 23-58.
- Bajtín, M., 1968. *Estética y teoría de la novela*, París, Gallimard.
- , 1982. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 13-32.
- , 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 7-57.
- Barthes, R., 1980. *S/Z*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Bataillon, M., 1961. «*La Celestine*» *selon Fernando de Rojas*. París, Hachette.
- Borges, J. L., 1994. «Menoscabo y grandeza de Quevedo» en *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 7-14.
- , 2005. «Quevedo» en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé,

53-62.

Borrego Gutierrez, E., 2003. «De dueñas, Celestinas y entremeses», *Revista del C.E.S. Felipe II*, Nº 0, 122-135.

Carilla, E., 1969. *El Barroco Literario hispánico*, Buenos Aires, Nova.

Calvino, I., 1992. *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de R. Zafrá, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000. Se indica número de refrán.

Covarrubias, S., 1611, *Tesoro de la lengua castellana*, www.archive.org/stream/tesorodelalengua00covanuoft (Fecha de acceso: julio 2011).

Chevalier, M., 1992. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona, Crítica.

Diccionario de la lengua española, Madrid, Real Academia, www.rae.com.

Díez Borque, J. M., 1978. *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Boch, 278.

Díaz Plaja, G., 1962. *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, Espasa- Calpe, 103.

Eco, U., 1989. *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Círculo de lectores.

Egido, A., 1987. «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco» en *Edad de Oro*, VI, Madrid, 79-113.

Elliot, V. E. H., 1972. «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra», *BRAH*, CLXIX, 182.

Escalonilla López, R. A., 2002. «Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en Tirso de Molina», *AISO. Actas 2002*, 735.

www.cervantesvirtual.com (Fecha de acceso: abril 2012).

Fernández Mosquera, S., 1997. «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo» . *La Perinola*.

Revista de Investigación quevediana, 1, 151-169.

-----, 2005. *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.

García Valdés, C., 1985. *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza & Janés.

-----, 1986. Ed., *Francisco de Quevedo, Sátiras lingüísticas y literarias* (en prosa), Madrid, Taurus.

-----, 1992. «Nueva presencia del teatro menor». *Actas XV*

Jornadas de Teatro Clásico, Almagro.

Gargano, A., 2006. «La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del *Buscón*», *La Perinola*. *Revista de Investigación quevediana*, 10, 297-313.

Genette, G., 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción

- de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Gracián, B., 1969. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Correa Calderón, Madrid, Castalia.
- Hauser, A., 1998. *Historia Social de la Literatura y el Arte desde la Prehistoria hasta el Barroco*, Madrid, Debate.
- Haverbeck, E., 1985. «Orígenes y características del entremés». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Universidad Austral de Chile, 11, 53-60.
- Hernández Araico, S., 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*. Revista de Investigación quevediana, 8, 228.
- Hernández Fernández, M., 2006. *El Teatro de Quevedo*, Departamento de Filología Hispánica de la U. B., www.thesisenxarxa.net/tesis_ub/available/pdf (Fecha de acceso: mayo 2011).
- Huerta Calvo, J., 1983. «Cómico y femenino bureo (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)» *Criticón* 24, 36-54.
- , 1985. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Taurus.
- , 1995. *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el Teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 107.
- , 2000. «Preliminares a un viaje entretenido». Revista *Insula* 639/640. Universidad Complutense de Madrid. Abril- Mayo, 3-5.
- Jammes, R., 1980. «La risa y su función social en el Siglo de Oro» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS. 3-11.
- , 1967. *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et fils. 42-43.
- Jauralde Pou, P., 1983. «Circunstancias literarias de los Sueños de Quevedo», *Edad de Oro*, II. 119-126.
- , 1987. *Francisco de Quevedo. Obras festivas*, Madrid, Castalia, 15-28.
- , 1998. «Enmiendas ideológicas al Buscón» en *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 2, 1998, 87-103.
- , 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 488-493.
- , 2007. *Francisco de Quevedo. Antología poética*, Madrid,

Espasa Calpe, 16.

- Juárez Almendros, E., 2010. «El persistente fantasma de la vieja madre en el *Buscón*». *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 14, 55-68.
- Kristeva, J., 1969. «Le mot, le dialogue et le roman», en *Recherches pour une Sémanalyse*, París, Seuil.
- , 1970; "Une poétique ruineé", prólogo de *La Poétique de Dostoievsky de M. Bakhtín*, París, Seuil.
- Lázaro Carreter, F., 2000. «Quevedo: la invención por la palabra». *Insula* 648. Universidad Complutense de Madrid. Diciembre, 3-6.
- , 1974. «El arte nuevo y el término entremés» en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.
- , 1966. *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra.
- León, Luis de Fray, 1980. *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe, 14-38.
- Lida de Malkiel, M. R., 1962. *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Lida, R., 1958. «Quevedo» en *Letras Hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económico, 108.
- , 198. «El Buscón I y II» en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 289.
- López Castellón, E., 1986. *Francisco de Quevedo. El Buscón*, Madrid, Felmar.
- López Pinciano, A. 1596. *Philosophía antigua poética*,
http://books.google.com/Philosophia_antigua_poetica_del_doctor_A.
(Fecha de acceso: marzo 2012).
- Maestro, J. 2007. «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo». *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 12, 79-105.
- Mata Caballero, J., 2007. Quevedo y Jáuregui frente a frente en *Sobre Quevedo y su época: actas de las jornadas, 1997-2004*. Homenaje a Jesús Sepúlveda / ed. Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla, 151-183.
- Marañón. G., 1969. *El Conde Duque de Olivares*, Madrid, Espasa Calpe Austral.

- Maravall, J. A., 1972. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- , 1975. *La cultura del barroco como concepto de época*, Barcelona, Ariel.
- , 1982. «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (Una revisión)», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la 11 Academia Literaria Renacentista*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 69-131.
- Martínez, M. J., 1997. *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Université de Toulouse.
- , 2000. «Esta locura que veis: el entremés del s. XVII». *Insula* 639/640. Universidad Complutense de Madrid. Abril- Mayo, 5-8.
- Mas, A., 1957. *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans la oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano-Americanas.
- Menéndez Pidal, R., 1940. *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe.
- Molho, Maurice, 1985. *El Pícaro Nuevo, Hispanic Issue*, 199-222.
- Nolting Hauff, I., 1974. *Visión, Sátira y Agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Pauls, A., 1980. «Tres aproximaciones al concepto de parodia». *Lecturas críticas*. Año 1, Nº 1, Buenos Aires, UBA, 7-14.
- Parker, A., 1976 «Aproximaciones al drama español del Siglo de Oro» en Manuel Durán y Roberto González Echeverría (eds.) *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Gredos, Madrid, 330-357.
- Pavis, P., 2000. *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Pérez Lasheras, A., 1994. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el Siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 139-182.
- Pozuelo Yvancos, J. M., 2000. «Quevedo y la retórica». *Insula* 648. Universidad Complutense de Madrid. Diciembre, 9-11.
- , 2002. *Quevedo. Antología poética*, Madrid, Coleccionables, XXXIV- L.
- Profeti, M. G., 1992. *La vil quimera de este monstruo cómico*, Università degli Studi di Verona, Kassel, Edition Reichenberger.
- Quevedo, Francisco de, 2007. *Antología poética* (Pablo Jauralde Pou, Ed.) Madrid, Espasa Calpe.
- , 1981. *El Buscón*, (Enrique López Castellón, Ed.)

- Madrid, Felmar.
- , 1987. *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, (J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Ed.) Madrid, Cátedra.
- , 1987. *Obras festivas*, (Pablo Jauralde Pou, Ed.) Madrid, Castalia.
- , 1993. *Prosa festiva completa*, (Celsa Carmen García Valdés, Ed.), Madrid, Cátedra, (Letras hispánicas, 363).
- , 1991. *Los sueños*, (Ignacio Arellano, Ed.) Madrid, Cátedra.
- Rodriguez, E. y Tordera, A., 1983. *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*. Londres, Tamesis Books, 38.
- , 1985. «El texto espejo de textos: la creación escénica como montaje» en *La escritura como espejo de palacio*, Pfannkuchstr, Edición Reichenberger, 35-39.
- , Poesía Burlesca. I Romances. Estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano. www.cervantesvirtual.com (Fecha de ingreso: 22 de agosto de 2012).
- Romanos, M., 1982. «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) publicadas por Giuseppe Bellini, vol. II, Roma, Bulzoni Editore.
- , 1982. «La composición de las figuras en *El mundo por dentro*», *Letras*, VI-VII, 178-84. www.cervantesvirtual.com (Fecha de acceso 16.09.2008).
- Rozas, J. M., 1976. *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad Española de Librería.
- Romera Navarro, M., 1935. *La perceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid. Yunque.
- Rubio Arquez, M., 2006. «De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*», *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 10, 287-296.
- Sabor de Cortazar, C., 1968, *La poesía de Quevedo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 59.
- , 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.
- , 1987. «Lope o la multiplicidad de estilos» en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 171-196.
- Schwartz, L., 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 1980) publicadas por Giuseppe Bellini, vol. II, Roma, Bulzoni Editore.
- , 1984. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus.
- , 1985. «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El*

- Crotalón y los Sueños de Quevedo*», *Lexis*, 9, 209-227.
- , 1987. *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa.
- , 1998. «Quevedo y sus contemporáneos» *La Perinola*. Revista de Investigación quevediana, 2, 63-86.
- , 2004. «La sátira de Quevedo y su recepción» en *Quevedo y la crítica*. www.cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/introduccion (Fecha de acceso: abril 2012)
- Tinianov, Y., 1970. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1968, «El hecho literario», tomado de «Il fatto letterario» en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dédalo libri . Traducción para la Cátedra de Teoría y Análisis literario “C”: Rosalía Mirinova. Revisión: Jorge Panesi.
- Ubersfeld, A., 1989. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- , 2004. *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Valladares Reguero, A., 2007. «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez» en *Sobre Quevedo y su época: actas de las jornadas, 1997-2004*. Homenaje a Jesús Sepúlveda / ed. Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla, 185-214.
- Vega, Lope de, F., 2006. *El Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, (Enrique García Santo-Tomás, Ed.) Madrid, Cátedra.
- Vila, Juan Diego, «Aquella ministra de el demonio Celestina: el fantasma de Celestina en la manualística de sujeción femenina del siglo XVI». bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/.../TEX_6_6_2006_pag_129_141 (Fecha de acceso: marzo 2012).
- Vitse, M., 1980. «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón* 11, 5-142.
- , 1981. «Góngora, poète rebelle» en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d’Or*, Toulouse, Université de Toulouse-le Marail, 71-81.
- Vossler, K., 1933. *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- Yndurain, D., 1982. «Contradicciones en la obra de Quevedo», Homenaje a Quevedo. Academia Literaria Renacentista, 11, Salamanca, Universidad de Salamanca, 476-481.

www.cervantesvirtual.com/obra/contradicciones-en-la-obra-de-quevedo/.

(Fecha de acceso julio 2012).

Zamora Vicente, A., 1979. *¿Qué es la picaresca?* Buenos Aires, Editorial Columbia.

Indice

Prefacio	1
Capítulo I - Contexto histórico-cultural	8
1. Rasgos de época	9
2. La vida, la obra	13
3. Quevedo y la dramaturgia breve	18
Capítulo II - El entremés del siglo XVII	22
1. Acerca del entremés barroco	22
2. Preceptiva de la obra dramática corta	27
3. Delimitaciones del género	35
4. Influencia de la novela picaresca y de la tradición celestinesca en el entremés	40
5. Acerca de la risa áurea y sus funciones	45
6. Quevedo entremesista	55
Capítulo III – Figuras, configuraciones y desfiguraciones	61
1. <i>Entremés de la vieja Muñatones</i> , (1618-20)	63
2. <i>Entremés de la destreza</i> , (1624)	68

3. <i>Entremés de Diego Moreno. Primera parte y Segunda parte del entremés de Diego Moreno, (1618-20)</i>	75
4. <i>Entremés primero de Doña Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara, (1618-20)</i>	80z
5. <i>Entremés de La polilla de Madrid (1624)</i>	87
Capítulo IV – Discurso satírico. Agudeza verbal	94
1. <i>Entremés de la vieja Muñatones, (1618-20)</i>	102
1.1. Cosmovisión Masculina:	
1.1.1. Las mujeres: peligrosos objetos de deseo	102
1.1.2. La dueña	106
1.2. Cosmovisión Femenina:	
1.2.1. El oficio de la sonsaca	109
1.2.2. Las víctimas de sus artimañas	111
1.3. Un punto de vista coincidente: el escarnio a los representantes del orden público.....	113
2. <i>Entremés de la destreza (1624)</i>	117
2.1. Cosmovisión Femenina:	
2.1.1. Autorretrato de la pidona	118
2.1.2. La dueña	120
2.1.3. La dueña desde la construcción de Vicenta	121
2.1.4. El oficio de la sonsaca	123
2.1.5. Las víctimas de sus artimañas	125
2.1.6. El alguacil y el escribano: cómplices que aparentan autoridad	126
3. <i>Entremés de Diego Moreno. Parte primera y Segunda parte del entremés de Diego Moreno, (1618-20)</i>	128
3.1. Cosmovisión Masculina:	
3.1.1. Caricatura del cornudo	129
3.1.2. El matrimonio	131
3.2. Cosmovisión Femenina:	

3.2.1. Caricatura del cornudo	132
3.2.2. El matrimonio	134
4. <i>Entremés primero de Bárbara y Segunda parte del entremés de Bárbara, (1618-20)</i>	135
4.1. Cosmovisión Masculina:	
4.1.1. Caricatura del Cornudo	135
4.1.2. El matrimonio	137
4.2. Cosmovisión Femenina:	
4.2.1. Caricatura del Cornudo	138
4.2.3. El matrimonio	140
4.2.4. El embarazo fingido	141
5. <i>Entremés de la polilla de Madrid (1624)</i>	142
5.1. Cosmovisión Femenina:	
5.1.1. La falsa nobleza	143
5.1.2. Los onomásticos hipócritas	145
5.2. Cosmovisión Masculina:	
5.2.1. La falsa nobleza	145
5.3. La parodia de la tradición clásica	146
6. Quevedo autor satírico	148
Capítulo V – Reescritura e intertextualidad: presencias constantes más allá del género	160
1. Cuestiones de datación	163
2. Cuestiones de género	164
3. Cuestiones ideológicas	166
4. <i>El Buscón</i> y sus alcahuetas	168
5. Presencias constantes más allá del género	179
Conclusiones	189
Bibliografía	194

