



Celina Sabor de Cortázar



## Para la revaloración de los entremeses de Quevedo

Los entremeses de Quevedo han sido poco estudiados por la crítica. Sin embargo es este subgénero teatral un campo apropiado para el ejercicio de uno de los aspectos más talentosos, quizá el realmente genial de su vena de escritor: la representación de una sociedad degradada y de sus tipos característicos en forma caricaturesca e hilarante. Para ello se vale de dos elementos esenciales del grotesco: el retrato y la creación idiomática. Estos elementos, que aparecen en sus obras más representativas, como el *Buscón*, los *Sueños*, *La hora de todos*, el *Discurso de todos los diablos*, y en ese corpus poético-satírico que marca, ya sin disputa, el ápice de su originalidad, encuentran en este género teatral menor un cauce apropiado a su expresión. Sin embargo, durante décadas, la crítica consideró los entremeses de Quevedo como producciones sin importancia. El primero en revalorizarlos fue el hispanista italiano Guido Mancini<sup>128</sup> seguido por Eugenio Asensio<sup>129</sup>.

De su carácter de «relleno» (se representaban entre los actos de las comedias), deriva su nombre, «entremés», palabra que, como «sátira» y «farsa» acusa un origen relacionado con la ingestión. Su tono era obligatoriamente festivo; los personajes, de rango inferior («porque entremés de rey jamás se ha visto», dice Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*); su extensión, breve, lo cual determina la concentración de lo cómico; su finalidad, el deleite. En la segunda década del siglo XVII comienza el auge del «entremés de figuras», es decir, se debilita el argumento para dar lugar a un desfile de tipos característicos de deformidades y extravagancias sociales o morales. Estas «figuras» eran personajes estereotipados, de todos conocidos<sup>130</sup>.

Tampoco rige en el entremés uno de los principios de la comedia española, enunciado por Alexander A. Parker<sup>131</sup>: el de la justicia poética. En el entremés, los ladrones, los adúlteros, los rufianes no reciben castigo alguno. De aquí su amoralidad. Si en la comedia esa justicia poética restituye el orden social y moral y lleva la acción del caos a la armonía, en el entremés el desorden impera hasta el final, y está subrayado por la reyerta y batahola con que suele cerrarse.

En la trayectoria de este género dentro de la literatura española, desde Lope de Rueda, su genial iniciador tan admirado por Cervantes, hasta Quiñones de Benavente, que fija de manera definitiva sus caracteres a través de un centenar y medio de piezas, la personalidad de Quevedo descuella no por la coherencia de las estructuras, no por la riqueza argumental; su valor reside, como hemos dicho, en la creación caricatural de «figuras» y en la creación caricatural del lenguaje.

El *Entremés de Pandurico* y *El médico* que muchos editores, entre ellos Astrana Marín, consideran de Quevedo, <sup>-155-</sup> es evidente que no le pertenecen: nada hay, ni en el tratamiento del tema y de los personajes, ni en la métrica, ni en el vocabulario, que pueda atribuirse a nuestro autor. Tampoco está fehacientemente comprobada la paternidad de *Los refranes del viejo celoso*; sin embargo, James O. Crosby afirma: «*Los refranes*, por sus valores

literarios, bien pudiera ser de Quevedo». En cambio, este mismo crítico considera que «no existe ningún fundamento real para seguir manteniendo la paternidad de Quevedo, cuando menos por ahora» con respecto al entremés *El hospital de los malcasados* que tantas veces le fue atribuido<sup>132</sup>.

Pertenecen indiscutiblemente a Quevedo los siguientes entremeses: *La venta*, *El marión* (2 partes), *El Caballero Tenaza*, *El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *El zurdo alanceador* (llamado también *Los enfadosos*), *Diego Moreno* (2 partes), *Bárbara* (2 partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*.

Los cinco últimos fueron descubiertos por Eugenio Asensio no hace muchos años; estaban incluidos, junto con otros, ya éditos, en un manuscrito existente en la Biblioteca pública de Évora (Portugal). El descubrimiento de Asensio nos es hoy accesible gracias a su utilísimo libro, ya mencionado, *Itinerario del entremés*, donde aparecen editados por vez primera, precedidos de un estudio sustancial. Este descubrimiento de Asensio nos ha permitido el acceso a los tres únicos entremeses en prosa, *Diego Moreno*, *Bárbara*, *La vieja Muñatones*, que justamente por estar en prosa pertenecen, sin duda, a la primera producción entremesil de Quevedo. Los otros, en verso, son evidentemente posteriores, pues a medida que avanza el siglo XVII el entremés abandona la prosa quizás por contaminación con la comedia, que, desde Lope de Vega, se escribe exclusivamente en forma polimétrica.

Ante la necesidad de una exposición ordenada, es preciso organizar estos variadísimos materiales siguiendo un criterio. El primer investigador que se lo propone es Asensio, cuyo -156- criterio es de índole puramente textual, es decir, de crítica externa.

Para la finalidad de este trabajo agrupamos los entremeses de Quevedo en los siguientes ítems:

## 1. LOS CONTENIDOS

### 1.1. *Los temas*

1.1.1. El dinero (*La vieja Muñatones*, *El Caballero Tenaza*, *El niño y Peralvillo de Madrid*).

- 1.1.2. El matrimonio (*El marido fantasma*).
- 1.1.3. El mundo al revés (*El marión*).

## 1.2. *Las figuras*

- 1.2.1. El cornudo (*Diego Moreno*)
- 1.2.2. Otras figuras (*El zurdo alanceador*).

## 2. LAS FORMAS

- 2.1. *La creación idiomática* (*La venta, El zurdo alanceador, El marido fantasma*).

## 3. LAS TÉCNICAS

- 3.1. *Desrealización y deshumanización* (*La ropavejera*).

Por supuesto que en todos los entremeses encontramos, en mayor o menor medida, los caracteres que señalaremos sólo en unos pocos. Pero hemos elegido para ilustrar cada ítem los entremeses más significativos en cada caso.

# 1. LOS CONTENIDOS

## 1.1. *Los temas*

### 1.1.1. El dinero

Tres entremeses recogen especialmente -157- este tema, tan del gusto de Quevedo y cultivado a lo largo de toda su vida: *La vieja Muñatones, El Caballero Tenaza* y *El niño y Peralvillo de Madrid*<sup>133</sup>. El tema del dinero aparece muy tempranamente en nuestro autor: la famosa letrilla «Poderoso caballero es don Dinero» es anterior a sus 23 años, pues figura en las *Flores de poetas ilustres*, primera antología de la poesía española publicada por el poeta Pedro Espinosa en 1605, pero cuya aprobación es de 1603. En ella se incluyen 18 composiciones de Quevedo, algunas de las cuales ponen de manifiesto que su temática satírica y aun las formas expresivas que la sirven estaban ya en sazón en su temprana juventud.

El tema del dinero se encarna en las pedigueñas, pedidoras o pidonas, salteadoras, tomajonas, tomonas o tomascas. Todas las mujeres son diestras

en la sonsaca, en la arrebatña; saben rapar, pelar, desollar, trasquilar, hacer cuartos. El vocabulario es inmenso. Son insaciables para pedir dinero, joyas, entradas a las comedias, vestidos. Jóvenes o viejas, guapas o feas, todas son maestras en el arte de desplumar al hombre. Frente a ellas, el Caballero Tenaza, siempre en guardia, aunque a veces pueda llegar a ser su víctima. La pareja Doña Anzuelo-Don Tenaza crea con frecuencia en la obra de Quevedo una tensión entre ambos sexos que queda sin solucionarse. En su poesía satírica, ni entre los dioses desaparece esta situación: en el soneto «A Apolo siguiendo a Dafne» el poeta aconseja al dios: «si la quieres gozar paga y no alumbres». Y sigue:

«Si quieres ahorrar de pesadumbres,  
ojo del cielo, trata de compralla;  
en confites gastó Marte la malla,  
y la espada en pasteles y en azumbres».

Ni Júpiter se salva; ¿cómo consiguió el amor de Dánae?: -158- convirtiéndose en lluvia de oro<sup>134</sup>.

En las *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, obra juvenil escrita entre 1600 y 1606, se dan consejos para «guardar la mosca y gastar la prosa», como se dice en el largo título. Esta temática no es, por supuesto, creación de Quevedo; se encuentra contemporáneamente en otros autores, tanto españoles como italianos. Las *Epístolas del Caballero de la Tenaza* que circularon manuscritas durante muchos años, se popularizaron, y el personaje pasó a ser un bien mostrenco. Quevedo se plagia a sí mismo, casi 20 años después, en el entremés titulado *El caballero Tenaza*, donde aprovecha no sólo el tipo sino muchas expresiones y situaciones de su obra de juventud. En el entremés aparece la pareja Doña Anzuelo-Don Tenaza; Anzuelo, tapada, quiere sacarle dinero o alhajas a Tenaza; éste le pide que descubra el rostro: «córrele al frontispicio el cortinaje». La repetición y el paralelismo de situaciones, que caracterizan esta pieza, conllevan la comicidad; es un elemento de la comedia

del arte incorporado por los entremesistas como recurso para provocar la risa. La tensión no se resuelve de ninguna manera: por un lado Anzuelo y sus Niñas pidiendo; por otra Tenaza y sus Niños negando. Y así hasta el final.

*El niño y Peralvillo de Madrid* presenta mayor interés. Ante todo, el personaje, ese Tenaza niño, tan sabio a su muy corta edad. Decidido a marchar a Madrid, su madre le aconseja sobre cómo debe cuidarse de los sablazos. A esta introducción sigue el cuerpo del entremés que (aunque no hay indicaciones escénicas) suponemos que ocurre en el camino a la Corte. Esto da lugar al encuentro del niño con una serie de tipos, comenzando por el amolador Juan Francés. Juan Francés toma ahora el papel de la madre; avariento como buen gabacho, le explica que Madrid es un Peralvillo<sup>135</sup>, donde las mujeres asaetean a los hombres y los deshacen en cuartos:

-159-

«Y de ese Peralvillo que ahora lloras,  
los cuadrilleros son estas señoras,  
que con dacas buídas  
y tomas penetrantes,  
si no los asaetean  
los ajoyan, y piden, y tiendean»<sup>136</sup>.

Y comienzan a pasar las víctimas: Alonso-Alvillo, asaeteado con varas de medir, medidas de sastre y tijeras; Diego-Alvillo, rodeado de ollas y pucheros y asadores; Cosine-Alvillo, lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos; y finalmente Antonio-Alvillo, lleno de carteles de comedias y papelones de confituras. Son los ajusticiados, asaeteados por las pedigüeñas, que los han empobrecido a fuerza de exigir regalos: vestidos, comilonas, pedidos de dinero, entradas a los patios de comedias. Estamos aquí en un terreno simbólico, en que los atributos de los personajes representan, por sí solos, la causa de su despojo por parte de las mujeres. ¡Qué lejos el sabroso realismo de los entremeses cervantinos, de perfección dramática insuperable! Pero en Quevedo, ¡qué desbordante fantasía, qué poder de dramatizar

visiones, qué capacidad para corporizar conceptos ingeniosos! Las acotaciones escénicas, contradiciendo la práctica general, son en este entremés sumamente significativas; Quevedo recurre a una técnica del retrato que usará en los *Sueños* y en su poesía satírica especialmente, y que recuerda la usada por Arcimboldo: la técnica del retrato compuesto<sup>137</sup>. Y para coronar todo este simbolismo, en el final aparece el símbolo que los comprende a todos: una bolsa vacía (la «bolsicalavera») sobre dos huesos de muerto. El epílogo, pese a la ausencia de indicaciones escénicas, pareciera suceder ya en Madrid: -160- tres mujeres quieren la bolsa del niño, que se resiste, declarándose el Santo Niño de la *Guarda* (no de la Guardia). Un canto final, entonado por las mujeres, resume la situación:

«Pues que da en no darnos  
este muchacho,  
bien será que le demos  
todas al diablo.  
Niño de mis ojos,  
haz cuando lloras,  
para ti pucheros,  
para mí ollas».

(p. 569ab)

### 1.1.2. El matrimonio

Tema viejo como la misma institución del matrimonio, ha sido pasto de los satíricos de todos los tiempos. Quevedo, que lo cultiva desde su juventud, comienza inspirándose en la Sátira VI de Juvenal para evolucionar luego especialmente hacia los logros verbales, en los cuales se manifiesta su eficacia inigualable. Por supuesto que no se trata de uniones pacíficas y felices, sino de los, al parecer, ineludibles desastres que el matrimonio acarrea especialmente al hombre. Frente a la mujer lúbrica, despótica, gastadora, intemperante, charlatana, amiga de vecinas, una notable galería de maridos sufrientes desfila

por sus páginas satíricas: el cornudo (los hay de varias clases, desde el que ignora su triste situación hasta el orgulloso de su «cornudería»), el martirizado por la suegra, el viejo casado con niña, el tardíamente arrepentido, el hastiado. Otros tipos marginales son objeto de su atención: el casamentero, la alcahueta, la dueña.

El entremés ofrecía un campo interesante para desarrollar esta temática. Entre las piezas que nos han llegado, sólo dos están directamente relacionadas con el tema: *El marido fantasma* y *Diego Moreno* que no trataremos en este apartado pues lo reservamos para el de «figuras».

*El marido fantasma* es interesantísimo por la mezcla de sátira y visión. Muñoz, el galán, que teme casarse por miedo -161- a los parientes de su mujer, habla con su amigo Mendoza sobre el asunto: «Vusté perdió linda ocasión en Eva», comenta el amigo en el diálogo inicial. Muñoz se duerme y, en sueños, su amigo Lobón, recién casado, le revela las amargas matrimoniales. «Suegras tienes las voces», le dice Muñoz en el diálogo onírico; y más adelante: «Encalabrinas con hedor de yerno». La escena visionaria se completa, pues Lobón se ve rodeado de mujer, suegra, suegro, casamentero, dueña y criadas; todos exigen, todos ordenan, todos piden. Lobón ruega a Muñoz, como un poseído: «Sácame de la suegra que padezco». Al despertar, Muñoz se decide por la soltería, pero Lobón reaparece, ahora en la vigilia, ya viudo, con su traje de luto:

«Unas pocas de tercianas  
con ayuda de un doctor,  
me quitaron a navaja  
la esposa persecución».

Y aconseja a su amigo el matrimonio, pues sólo a este precio se puede gozar del deleite de enviudar. Porque *matrimonio* comienza con *matri* "madre", y acaba en *monio* "demonio". Mediante un ingenioso juego de palabras, la



disociación, descompone el vocablo en dos elementos, de donde casarse es aguantar a una «madre demonio», es decir, a la suegra. La tensión cómica, servida por una creación idiomática extremada, ha ido en aumento hasta culminar en el cinismo final, Este tipo de viudo feliz ya ha sido cultivado por Quevedo: en *El mundo por de dentro* (1612) se presenta un cortejo que acompaña el entierro de una mujer; el viudo, cargado de lutos, con el sombrero calado hasta las narices, arrastrando «diez arrobas de cola» va pensando, entre fingidos dolores, en cómo sustituir a la difunta<sup>138</sup>.

### 1.1.3. El mundo al revés

Este tema, caro al Barroco, llega a alcanzar caracteres angustiosos en la literatura -162- sería, inclusive en la de Quevedo<sup>139</sup>. Todo está subvertido: el orden, la moral, la tabla de valores, la naturaleza misma. Este asunto constituye el motivo central de *La hora de todos*, desde el pórtico olímpico con que se abre la obra. Pero en el entremés esta temática se aligera de toda trascendencia y muestra el plano ridículo de dicha subversión. Ilustran este tema los entremeses *El marión* y *El zurdo alanceador*, cuyo análisis reservamos, como se ha dicho, para otro ítem.

*El marión*, entremés doble, en prosa, es una hilarante presentación del tipo del marión, es decir, el marica, el afeminado<sup>140</sup>. Don Costanzo, el marión, asume dos papeles: el doncello y el malmaridado. El entremés, dividido en dos breves partes, dedica cada una a un aspecto. La primera parte, una escena de calle y ventana, presenta, en la noche, a don Costanzo en la reja, rechazando sucesivamente los requiebros y regalos de sus tres pretendientas: Doña María, Doña Bernarda y Doña Teresa; ésta, inclusive, ha llevado músicos para darle una serenata. Don Costanzo teme que aparezca su padre. Cuando las mujeres han sacado las espadas para batirse a duelo por el «doncello», la escena es interrumpida por la presencia del progenitor, que pregunta por «la honra» y amenaza con mandar a un convento a su hijo si el honor familiar se hubiera visto mancillado. Ante las protestas de don Costanzo y las afirmaciones de las tres mujeres, todo se calma. Baile final.

La segunda parte es una escena de interior. Don Costanzo se ha casado con Doña María y sufre las exigencias y golpes -163- que ella le propina, más las amenazas de devolverlo a la casa paterna. Él prefiere acogerse a un convento, pero exige la dote, que ella ha gastado en el juego. Ante el ruido de la reyerta acuden los vecinos. Doña María se dispone a partir, no sin antes requerir a la criada la espada y el manto, el broquel, el sombrero y la linterna, pues volverá muy tarde. Mientras tanto, él quedará hilando en la rueca. Salen los músicos. Doña María ordena a don Costanzo, que cree estar preñado, que baile. Y él contesta, como una sumisa malcasada: «Es muy justo / obedecerla en todo y darle gusto».

La primera parte del entremés parodia, en sus expresiones y circunstancias, la comedia de capa y espada, con la doncella requerida, el padre cuidadoso de la honra familiar, el amago de duelo, en fin, la capa y la espada. Dentro del espíritu jocoso, la caracterización es sustancialmente moral, pues no se alude a aspectos físicos.

Si creemos a la literatura de la época, el afeminamiento del varón preocupaba a moralistas y satíricos. La pérdida de las antiguas virtudes viriles está presente en Quevedo, y a veces muy en serio, como en su *Epístola satírica y censoria* al Conde de Olivares (1624), cuando pide al valido de Felipe IV que reprima el vicio, la molición, el gusto por sedas y perfumes en los caballeros cortesanos, tan distintos de aquellos rudos soldados que forjaron la grandeza española.

## **1.2. Las figuras**

La técnica del retrato adquiere en Quevedo caracteres de singular maestría. Con pocos rasgos fantasiosos e hiperbólicos crea figuras inconfundibles, verdaderas caricaturas, en las que entran en consideración tanto los aspectos físicos como los morales, los gestos y actitudes.

Desde los escritos satíricos menores de su época juvenil, especialmente su *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, Quevedo ha cultivado el retrato satírico y grotesco; y pasando por la inolvidable estampa del Dómine Cabra, del *Buscón* (Quevedo tiene 23 años), llega hasta las figuras surrealistas -164- de los *Sueños*, del *Poema de Orlando*, de *La hora de todos* y de la poesía satírica y burlesca. Quevedo ha pintado, así, una estupenda galería de tipos. En los entremeses ha dado mucha mayor importancia a los aspectos morales que a los físicos. Y es obvio que así sucediera, pues éstos estaban a la vista de los espectadores. Las indicaciones escénicas y las acotaciones sobre presentación de los personajes son inexistentes o sumamente escuetas, excepto en *El niño y Peralvillo de Madrid*, por tratarse de «tipos» se dejaba a la imaginación del actor, y sobre todo del espectador, lo referente a los rasgos exteriores.

Elegimos dos entremeses para ilustrar la presentación de figuras: *Diego Moreno* y *El zurdo alanceador*.

### 1.2.1. El cornudo

En *Diego Moreno*<sup>141</sup>, «su más perfecto entremés en prosa» según Asensio, se delinea de manera admirable el tipo del marido consentidor, manso y aprovechado, que retribuye las ventajas económicas que le proporciona el buen talle de su mujer, con una actitud «comprensiva»: aquel toser fuertemente al entrar en casa, aquel salir a tomar fresco cuando llega el candidato, y aquella expresión, para alertar a su mujer, que en voz bien alta y a manera de estribillo repite al poner la llave en la cerradura de la puerta: «Yo soy c'abro», no son más que algunas de las formas en que este tipo de «cornudo» (Quevedo, como hemos dicho, los hace desfilar en su obra satírica, clasificándolos en especies) contribuye al bienestar económico de su casa. Si la figura de Diego Moreno era tradicional, como el mismo Asensio ha demostrado<sup>142</sup>, no hay duda de que es Quevedo quien fija definitivamente el tipo, que a partir de él entra en la literatura culta de la época, y en la suya propia, como se puede apreciar en el *Sueño de la Muerte* (1622) donde el personaje aparece al final de un desfile de personillas pertenecientes al mundo de la literatura oral y la paremiología -165-

(la «Visita de los chistes», como llamará a este sueño en la versión reformada de 1631).

### 1.2.2. Otras figuras

Como desfile de tipos, no ya estudio de uno solo, merece citarse *El zurdo alanceador*<sup>143</sup>. Este entremés es precioso más por la creación idiomática (es el más importante en este sentido) que por sus valores dramáticos, ya que su estructura es deshilvanada, mera superposición de cuadros en los cuales, a partir de la palabra, se proyecta la figura.

Desfilan en *El zurdo alanceador* los distintos tipos de calvos, las viejas afeitadas con «caras nietas» sobre «la caraza agüela», la pedigüeña manoteadora, perfilada ya en el *Buscón*, el zurdo don Bonzales, también zambo, el hacia-caballero que explica sus paseos por el Prado y la Carrera, sus maneras de montar a la jineta y a la brida, sus incursiones por la plaza de toros como alanceador cobarde. Y finalmente la prostituta Doña Lorenza, que «ha sido cien doncellas en diez años»<sup>144</sup>.

Pero es la palabra la que crea, en realidad, el espacio escénico y sus personajes; es la palabra la que puebla el escenario. Así, la fuerza cómica del entremés es inseparable de su contexto lingüístico, del cual veremos en seguida algunas muestras.

## 2. LAS FORMAS

### 2.1. La creación idiomática

Es el elemento más destacado de la creación burlesca y satírica de este escritor. A varios siglos de su producción, la distancia nos permite valorar esa obra desde puntos de vista puramente estéticos, desligada ya de las circunstancias históricas, personales o -166- sociales que la vieron nacer. Por esto cobra incesantemente interés, pues esta obra representa conjuntamente no sólo una visión particular del mundo, sino también el hallazgo de una lengua capaz de representar esa visión.

La necesidad de Quevedo de crear palabras y expresiones deriva de su potente conceptismo, de su poder admirable de sintetizar, a veces en una palabra sola, un pensamiento complejo y hasta una concepción moral. Además, su visión grotesca, deformada, degradada del mundo y del hombre, conforma una nueva realidad, que sustituye a la realidad sensible que todos conocemos. Esta nueva realidad requiere una lengua nueva.

En los entremeses, no en todos, pero sí en muchos, se manifiesta esta necesidad, que resuelve mediante la formación de un lenguaje de efectos cómicos, logrado en el léxico, mediante la creación de nuevos vocablos y nuevas expresiones que amplían y enriquecen los campos semánticos. Hemos hecho un recuento de las nuevas voces y frases adverbiales, de las formaciones mediante apareamiento de núcleos y modificadores que en la realidad resultan imposibles. Tres entremeses se destacan por esta creación: *La venta*, *El marido fantasma* y especialmente *El zurdo alanceador*. En este entremés, al referirse a los calvos, se despliega en abanico una familia de palabras que constituyen, por sí mismas, un campo de significación: calvinos, calvanos, calvísimos calvudos, antojicalvos, chúrrete-calvete; la calva es una «coronilla en cueros», y los calvos son «perros chinos». Hay distintos tipos de calvas: calva Anás, calva Herodes, calva Judas; hay calvas lucias «teñidas con ribete». Entre los distintos tipos de calvos está el que nunca se saca el sombrero: por eso es «gorra eternal», «gorra fija», «gorra perdurable», «regatón de gorra», «bonete sempiterno»; lleva la «calva a oscuras»; nunca saluda para no descubrirla, y por esto lo califica de «estreñido de sombrero», etc.

Por su parte, las viejas son, en este mismo entremés, «niñas pintadas y añadidas», «carreteras del tiempo»; disimulan su calvicie con «guedejas en pena», es decir, con pelucas hechas con cabello de difuntas; a estos rizos hay que decirles -167- misas. De noche, la «vieja orejón encamisada» se pone «sobre caraza agüela cara nieta», es decir, la mascarilla de afeites. En *La ropavejera* la vieja «habla con muletas» y «calza las encías / ... / con dientes de alquiler, como las mulas» ("usa dientes postizos"). En *La venta* hay colchón

«... que en dos instantes  
*pasa a chinche* a una escuadra de estudiantes»;

y la Grajal es moza

«que, con dos miraduras delincuentes,  
*pasa a pestaña* infinidad de gentes»;

calcadas ambas expresiones sobre el modelo *pasar a cuchillo*.

Podríamos seguir enumerando diversas manifestaciones lingüísticas de originalidad innegable, que revelan la agudeza, el extremado ingenio de su autor. Y que hacen, a veces, tan difícil la comprensión de estos textos, algunos de los cuales figuran entre los más complejos de la literatura española.

### 3. LAS TÉCNICAS

#### 3.1. *Desrealización y deshumanización*

Uno de los caracteres atribuidos al subgénero del entremés es el del realismo; mejor dicho, el del costumbrismo. Personajes generalmente urbanos, tipificados por cierto, pero inmersos en lo cotidiano. Nada de esto en Quevedo, cuyas piezas se caracterizan por una marcada desrealización. Ya hemos dicho cómo *El marido fantasma* pertenece en parte a la literatura visionaria, que Quevedo lleva a su culminación en los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*. Este carácter de deshumanización y desrealización opone los entremeses de Quevedo a todos los del Siglo de oro; es característica casi constante en todos ellos, pero sobresale en *El marión*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid* y *La ropavejera*. Este entremés es, a nuestro entender, la pieza más significativa -168- en este sentido. Propone una visión alucinante: la vieja no vende ropa, es «ropavejera de la vida». Vende pedazos de cuerpos humanos, a los cuales también remienda:

«Yo vendo retacillos de personas,  
yo vendo tarazonas de mujeres,  
yo trastejo cabezas y copetes,  
yo guiso con almíbar los bigotes.  
Desde aquí veo una mujer y un hombre  
-nadie tema que nombre-  
que no ha catorce días que estuvieron  
en mi percha colgados,  
y están por doce partes remendados».

Después de un diálogo introductorio entre Rastrojo y la vieja, en el que ella da cuenta de su condición («soy calcetera yo del mundo todo...»), sigue el cuerpo del entremés y el epílogo que lo cierra. El cuerpo del entremés consiste en el desfile de los que van a comprar: a) Doña Sancha alquila una dentadura «que no ha servido sino en una boda»; b) Don Crisóstomo busca dos piernas y tintura para pelo y barbas; c) la Dueña Godínez quiere casarse y pide que se la rejuvenezca, cosa que se logrará hirviéndole la cara en dos lejías; d) Ortega, el capón, pide dos dedos de bozo y elementos para aparentar virilidad, por lo cual la vieja lo manda al vestuario de los gallos; e) Doña Ana, que dice no tener

todavía 22 años, atribuye a melancolía el haber perdido los dientes, el tener mordiscadas las facciones, etc., y la vieja promete remudarle la cara.

En el epílogo los músicos piden a la vieja que remiende los bailes viejos, como el rastro, zarabanda, rastrojo, etc. Salen los bailarines y la vieja les va limpiando las caras con un paño.

Esta obrita risueña tiene un trasfondo inquietante y complementa una de las técnicas del retrato muy cultivadas por Quevedo: el retrato humano formado por elementos no extrahumanos, sino humanos, pero cambiados de lugar y sin conexión los unos con los otros. El intercambio de partes -169- del cuerpo produce, como en el caso de los elementos extrahumanos, un efecto monstruoso. Si somos capaces de visualizar este tipo de retrato, asistiremos a una metamorfosis aterradora. Aquí, además, subyace el tan mentado tema de la hipocresía, la simulación de lo que no se es ni se tiene: el capón que quiere parecer viril, la vieja que quiere rejuvenecerse, la desdentada que alquila los dientes; hasta las piernas de don Crisóstomo no le pertenecen. ¿En qué consiste la realidad de la figura humana? Recurso surrealista el de Quevedo, que en otras obras llega a resultados admirables, como en el *Sueño del Juicio Final*, cuando los muertos que resucitan para presentarse ante el tribunal del Juicio buscan sus miembros y facciones para constituirse nuevamente.

¿A qué apunta Quevedo con sus entremeses? Al mismo blanco al que apunta el resto de su obra satírica y burlesca: la representación de su peculiar visión del mundo y de los hombres. El mundo es un teatro y nosotros somos las figuras. Hipocresía, ilusión, mentira. La vieja imagen a la que Calderón dio forma definitiva y magistral en su auto famoso, está también en Quevedo. En su *Epicteto traducido* (1634), dice en el capítulo XIX:

«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»<sup>145</sup>.



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

