

El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University

En el teatro de Quevedo, su genio lírico-satírico-burlesco, famoso en su poesía y prosa, se despliega en un plano tridimensional escénico-gestual como intensificado arte de la risa para un público en vivo. Con la excepción de varias comedias palaciegas –de las cuales solo conocemos *Cómo ha de ser el privado*¹– Quevedo escribe para las tablas teatro breve, llamado así por su reducida extensión, comparada con la de la comedia o del auto sacramental que acompaña. No obstante su brevedad, en general las piezas

¹ Por los Avisos que Fernández Guerra cita, sin páginas ni fecha (Barrera, 1860, p. 313) y que Cotarelo Valledor, 1945, p. 57, dice son de Pellicer, sabemos que, por encargo del marqués de Eliche, yerno del conde-duque, «para festejar los días de la reina» Isabel de Borbón, componen Quevedo, Hurtado de Mendoza y Mateo Montero una comedia «llena de muy donosos chistes que fue representada en el Real palacio, el día 9 de julio de 1925, por los ayudas de cámara, con su correspondiente aderezo de bailes y entremeses». Colabora Quevedo además con Hurtado de Mendoza en otra comedia, *Quien más miente, más medra*, la cual Fernández-Guerra (Barrera, 1860, p. 313) dice escribieron: «en un día, por encargo del conde-duque, para la magnífica fiesta que este dio a los Reyes, la noche de San Juan de 1631, en los jardines del conde de Monte-Rey y del duque de Maqueda próximos al Prado». «Estaba (dice la Relación contemporánea de dicha fiesta, reimpresa por don Casiano Pellicer en su *Origen de la comedia*) poblada de las agudezas y galanterías cortesananas de don Francisco. [...] En muchas comedias de las ordinarias no se vieron tantos sazonados chistes juntos como en esta sola». Según Cotarelo Valledor, 1945, p. 57, esta *Relación* de la fiesta que publica Pellicer al final de su *Origen y progresos del histrionismo* informa que la comedia de Quevedo la representa «la compañía de Manuel Vallejo, excelente cómico, “autor” de título, [...] esposo de la virtuosa María de Riquelme (que dijo la loa)». Sobre *Cómo ha de ser el privado*, de la segunda mitad de la década de los 1620, obviamente para representación palaciega, ver mis dos estudios (Hernández Araico, 1999 y 2000).

cortas en torno a las jornadas de una comedia —loa, entremeses o bailes, y fin de fiesta— en su conjunto rebasan en extensión la cuarta parte del texto dramático principal. Por lo tanto, las compañías interesadas en promocionar sus autos y comedias, se ven obligadas a desarrollar y adaptar continuamente piezas breves². En ese vasto repertorio se difunden tipos originarios de la prosa y poesía burlesca además del teatro menor de Quevedo —como el Escarramán, la dueña y la pedigueña o tomajona³. Y si bien, como el estudio fundamental de Asensio establece, los entremeses de Quevedo desempeñan un papel clave en el desarrollo de este género, mediando entre Cervantes y Quiñones de Benavente, su mérito no se reduce a la invención de esos tipos que se popularizan aun más

² Sentaurens, 1983, pp. 71-72, comparando el número regular de versos en una comedia («unos tres mil versos») y en las piezas breves («una loa unos doscientos, un entremés quinientos, un baile, una mojiganga o una jácara, más o menos ciento cincuenta»), afirma que: «más del cuarto de la duración de la representación está dedicada a espectáculos menores. [...] Esta particular importancia de los entremeses queda aseverada, en el plano cuantitativo, por el hecho de que las compañías cómicas contratadas para los corrales de Sevilla suelen presentar un repertorio en el que los entremeses son dos veces más numerosos que las comedias; y en el plano cualitativo por el hecho de que la obligación de estrenar obras nuevas, de capital importancia para el éxito comercial de las representaciones, también se aplica a los bailes y entremeses».

³ El Escarramán de la jácara quevediana de hacia 1611 surge en el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla* y eminentemente en *El rufián dichoso* de Cervantes (Ver Asensio, 1971, pp. 90-91 y 103-106). Para más información sobre la fama de la jácara sobre Escarramán, ver la edición de Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas*, pp. 250-51) y principalmente la de Bleuca (Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, pp. 261-62) quien afirma: «Debió de componerse hacia 1610-1612 y divulgarse, quizá, en pliego suelto, puesto que en 1612 figura vuelta a lo divino en el raro libro de Gaspar Serato, *Relación verdadera...* (Málaga, 1612)». Según Snell, 1994 p. 175: «Quevedo fue aparentemente el primero en componer una jácara cuyo protagonista, Escarramán, era el nombre de un baile»; pero no da ninguna constancia de la preexistencia del baile. Cabe preguntarse entonces si la mención del baile al final de *La cueva de Salamanca* también alude a la jácara de Quevedo cuando Pancracio pregunta: «¿dónde se inventaron todos estos bailes de las Zarabandas, Zambapalo y Dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán?» (ver Cervantes, *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, p. 824). El hombre afeminado de *El marion* como revés de la dama de la comedia lopesca, se remeda en *Los mariones* de Quiñones de Benavente (ver Asensio, 1971, p. 233). Si todos los críticos reconocen la herencia quevediana de tipos al género entremesil, Chevalier puntualiza otros «paradigmas» entremesiles que no son propiamente quevedescos. Respecto a la comparación del lindo en la prosa de Quevedo y entremeses de Salas Barbadillo y Castillo Solorzano, para Chevalier, 1988, p. 155; 1992, p. 221, no «es concluyente el cotejo». En cuanto a la figura del hablador en varios entremeses, según Chevalier, 1988, p. 155: «no se observa ninguna reminiscencia concreta de Quevedo»; tampoco considera la figura del valentón propiamente quevedesca. En cuanto al entremés, *El caballero de la Tenaza*, cuyo protagonista obviamente se deriva del opúsculo quevediano, *Cartas del caballero de la Tenaza*, y por consiguiente Astrana Marín se lo atribuye a Quevedo, García Valdés, 1985, p. 35, dice que aún queda por consignar; pero Bleuca (Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, pp. 14-15) definitivamente lo descarta del corpus quevediano.

en los entremeses de otros. El logro entremesil quevedesco consiste en una construcción dramática risible muy especialmente barroca donde destaca el artificio teatral mismo.

Este realce escénico de la actuación engañosa de los personajes lo reconcentra Quevedo en sus entremeses, llevándolo más allá de *El retablo de las maravillas*, a tal grado que en este sentido mayormente marca la transición entre Cervantes y Quiñones⁴. Quevedo, empero, explota ridículamente el artificio del teatro como reflejo del interés monetario manipulador que predomina en la vida de la corte y pervierte toda relación entre hombres y mujeres. Sus entremeses representan la sensualidad femenina ridículamente engañosa y la inocencia masculina exageradamente taimada o paciente como juego de disfraces risibles que destacan la hipocresía de todos los valores idealizados en la comedia. Al entrelazar las tres jornadas con tales temas, los entremeses abarcan considerable tiempo de espectadores y actores —exigiendo gran talento de estos. No obstante, la crítica denomina estas piezas «teatro menor».

Así se catalogan los entremeses como arte inferior por su inherente ridiculez o esencia risible; pues como función del cuerpo, la risa se considera a través de la cultura occidental ajena e inferior a la razón y a la trascendencia del pensamiento. Marginada por el cristianismo, la tradición antigua de lo cómico persiste a nivel popular en la tradición carnavalesca⁵. Dicha jerarquización de nuestra cultura explica que los personajes risibles que expresan las necesidades del cuerpo representen sectores socioeconómicamente marginados del poder. Este nivel de representación con su correspondiente lenguaje tradicional se llama por lo tanto «bajo» y, a pesar de (o quizá inclusive por) su popularidad, carece de prestigio estético, como afirma Lope: «aquí se ve que el arte por bajeza / de estilo vino a estar en desprecio»⁶. El teatro breve de Quevedo es, pues, «menor» por su nivel netamente risible o «bajo».

En este género carnavalesco, Quevedo encuentra la forma escénica ideal para burlarse de una creciente hipocresía convencional, a manera de contraste radical o parodia de las fórmulas artificiosas y lugares comunes de la comedia lopesca. El matrimonio, entonces, meta del argumento cómico y punto de partida para el trágico, en el entremés funciona con frecuencia como resorte estructural para los fingimientos ridículos con que la mujer de astu-

⁴ Asensio, 1971, pp. 141-44, traza «la magia equívoca» del teatro en los entremeses de Quiñones de Benavente, relacionándolo en este sentido con Cervantes e incluso Calderón, pero no con Quevedo.

⁵ Para la prohibición de los juegos de escarnio dentro de las iglesias, ver en las *Siete partidas* la Primera partida, título I, ley 11, «Como los clérigos deben... facer las cosas que son convenientes e buenas e guardarse de las otras»; Asensio, 1971, pp. 20-24, traza la evolución carnavalesca del sacristán; además véase Huerta Calvo, 1983b, p. 47; 1988, p. 16; 1990, pp. 113-14; Bajtún, 1974.

⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 74-75.

cia aguzada por la criada engaña a marido y a amantes, algunos de los cuales a su vez también actúan marcadamente. Así pues, en el *Entremés de Diego Moreno y Segunda parte* y en el *Entremés primero de Bárbara y Segunda parte*, las mujeres traman y ejecutan artimañas irrisorias dentro del matrimonio. Por otro lado, Diego Moreno estereotipifica al marido consentidor-cornudo (o «cartujo» por su callada aceptación⁷). Hartacho representa al amante paciente que se beneficia de cómo Bárbara, con marido ausente, engatuzo a otros amantes que, aceptando la paternidad de su criatura, le dan más dinero. Fuera del contexto matrimonial, también se nota un contraste radical con la comedia. Por ejemplo, en el *Entremés famoso «El Marión»* así como en el *Entremés del marido fantasma*, los personajes masculinos representan el reverso ridículo de la medalla del galán de comedia que se encamina siempre a darle la mano a su dama en las bodas del final. En este entremés, Muñoz, escéptico particularmente de la mujer rodeada de otras mujeres, logra evadir el matrimonio con la inspiración de un amigo que primero en un sueño le advierte todos los males de su estado; al final los músicos cantan «alto a casar» (v. 258, p. 82). En *El Marión*, el protagonista hace el papel de dama, cortejado al balcón y sorprendido por su padre, mientras que tres damas a manera de galanes contrincantes riñen por él. En la *Segunda parte del famoso entremés del Marión*, el protagonista «maricote» (v. 14, p. 69), ahora casado, lagrimea por la tiranía de su mujer que, a manera de marido cruel, lo amenaza con repetir latigazos antes de salir con «espada y manto» (v. 60, p. 71). En otros entremeses donde no figura el matrimonio, la mujer aparece risiblemente desprotegida y, si no ansiosa de estafar al hombre, más que dispuesta a enseñar o a aprender cómo. Así pues, los entremeses de Quevedo que entrelazan las jornadas de la comedia, explícitamente se burlan de los ideales que esta convencionalmente promociona.

A diferencia de la comedia lopesca, las breves piezas acompañantes, como género de tradición carnavalesca, no hacen concesión alguna a los valores extra-escénicos. Y lo poco que la censura llegara a expurgar de su texto literario se compensa —como los moralistas suelen quejarse— en movimientos y gestos risibles y hasta lascivos⁸. Carentes de toda retórica idealista-lírica, estos textos de habla callejera-popular se desarrollan kinésicamente con la gesticulación ridícula de los actores para que explote la carcajada del público. Si bien la relación del teatro breve con el carnaval se constata en su producción autónoma precisamente en fiestas de

⁷ Ver Asensio, 1971, p. 188.

⁸ Dice J. Ferrer, «porque no se torna a representar lo que se presenta como lo que mostraron escrito», en su «Tratado de las comedias», en Cotarelo y Mori, 1904, p. 251.

carnaval⁹, de cualquier manera el entremés funciona como contraste ridículo ante el paradigma idealizante de la popularísima comedia lopesca, igualmente bien conocido por los espectadores.

Según observa Maria Grazia Profeti¹⁰, «la relación mutua entre comedia y teatro breve en el momento de la *performance* [es] fundamental». Y aunque «la ausencia de personajes altos [con]lleva [...] la pérdida del registro lírico, sentencioso, [...] la parodia [de la pieza breve] presupone el nivel alto [de la comedia], que así convive, o mejor dicho, es co-presente». En este sentido, el entremés se ubica al lado de la comedia como el gracioso y demás personajes bajos al lado de los nobles dentro de la comedia misma¹¹. E igual que la figura del donaire en la comedia, los entremeses divierten a todos los espectadores, sea cual fuere su dominio de la cultura oficial y de la tradicional o su limitación a esta. El entremés entretiene y hace reír a todo el público —como insiste Profeti¹².

Para acudir así al gusto de un público masivo, Lope había combinado con genial perspicacia el tono bajo o tradicional con el alto o culto en su comedia e irónicamente llama «bárbaros» a sus modelos que «enseñaron al vulgo a sus rudezas» (vv. 26-27). En la fórmula teatral de Lope con que el teatro comercial llega a su auge, los representantes del poder político-cultural siempre se acompañan con los del cuerpo y de la risa que dan expresión al hambre y a la sed (de preferencia, enófila), al cansancio y al sueño, y a una atracción netamente física hacia el sexo opuesto —con

⁹ En los días de carnaval, se representan «follas de entremeses» (Asensio, 1971, p. 16). Sentaurens, 1983, pp. 81 y 85, señala otros casos de representaciones únicamente de piezas breves —para la visita del embajador inglés en 1631, el nacimiento de Carlos II en 1661 y la víspera de la Inmaculada Concepción en 1666. Para Soons, 1970, p. 424, la importancia de la lectura autónoma del entremés se nota además en la publicación por separado del primero en 1618. Al respecto, ver además Asensio, 1971, p. 68.

¹⁰ Profeti, 1988, p. 34, n. 8.

¹¹ Nótese cómo el protagonista del entremés, igual que el gracioso, se conoce primero por un nombre que lo caracteriza de manera ridícula. Para Alonso Hernández, 2001, p. 51, el nombre de los protagonistas de los entremeses de Quevedo o el título del entremés que aquellos encierran de antemano en una actuación estereotipada —a saber, Diego Moreno o Diego Verdugo, Marión o Polilla— destaca la representación como teatro de marionetas con un efecto supuestamente grotesco. Este crítico no observa el paralelo de nombres semejantes con el gracioso de la comedia a quien nunca se le ha considerado grotesco por su nombre. No cabe duda, sin embargo, que el nombre-apodo designa la inferioridad popular del personaje «bajo» como cosa o mera función física-emocional.

¹² Ver Profeti, 1988, p. 35. En cuanto a los escenarios de Sevilla, Sentaurens, 1983, p. 78, detalladamente matiza cómo las piezas breves sí proliferan al aumentar los espectadores «desventajados en el plano cultural». Por otro lado, en representaciones particulares en salones aristocráticos o burgueses a partir de 1630-1640, «bailes y entremeses aparecen en los programas con la misma frecuencia que en los tablados de los corrales» (p. 84).

excepción de la ocasional pareja rústica de casados que, también por tradición cómica, funciona como resorte de irrisoria desavenencia quejumbrosa. Dicha fórmula lopesca de la comedia «nueva» plantea a los criados y demás personajes «bajos» como incapaces de la expresión sublime o del disimulo retórico-gestual de los héroes con que se codean en escénica «variedad», de la cual, dice Lope, «buen ejemplo nos da naturaleza» (v. 179).

Pero en los entremeses, según recuerda Lope (vv. 70-72) llegan a llamarse «las comedias antiguas» de Lope de Rueda, es «donde está en su fuerza el arte», dice con irónico desafío a la estética clasicista. Pues el dominio absoluto de la risa carnalesca excluye todo nivel culto —«siendo una acción, y entre plebeya gente». Los personajes bajos de la comedia lopesca dominan entonces por completo el discurso del entremés, de tal manera que los actores que hacen esos papeles «menores» protagonizan las piezas breves. Así y todo, el entremés no surge a manera de «esqueje desgajado de la comedia», como Asensio extrañamente lo considera¹³ a pesar de trazar su fondo carnalesco respecto a la figura del sacristán¹⁴. El entremés más bien se desarrolla como ágil unidad hereditaria de una tradición cómica popular que se remontaría a los juegos de escarnio medievales que se prohíben dentro de la iglesia en las *Siete Partidas*. Y si bien esa tradición nos resulta desconocida hoy día¹⁵, se vislumbra en recuerdos de Cervantes¹⁶ una actividad teatral que se reimpulsa con la *commedia dell'arte*¹⁷. La astuta sensibilidad de Lope efectivamente sí desgaja «pasos» de esa tradición cómica combinándola con la comedia latina para formar un «arte

¹³ Asensio, 1971, p. 15. Pensar que Lope de Rueda, según Asensio, deriva o extrae (el germen de) sus pasos de piezas más extensas del todo desconocidas resulta inaceptable. Huerta Calvo, 1988, p. 17, sugiere lo mismo, aunque utiliza el mismo vocablo para indicar el desdén de la crítica hacia el entremés: «ha sido considerado un esqueje menor, casi insignificante, del gran teatro del Siglo de Oro». Asensio quizá se atiene a los tratadistas que equiparan el entremés con el episodio aristotélico (Newels, 1974, p. 155).

¹⁴ Asensio, 1971, pp. 20-24.

¹⁵ Huerta Calvo, 1983b, p. 34, observa: «Qué duda cabe de que la creación del paso por Lope de Rueda había de suponer una tradición inmediatamente anterior en que apoyarse y que en gran medida nos es desconocida».

¹⁶ Ver Cervantes, «Prólogo al lector» en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, pp. 7-9.

¹⁷ Asensio, 1971, pp. 61-62, refiriéndose a los primeros entremeses en verso que se documentan, en la primera parte de *Comedias* de Lope (Valencia 1608; Valladolid 1609), observa lo siguiente: «Los entremeses manuscritos reflejan, a la par que mayor osadía social, mayores oportunidades para la colaboración improvisada del actor, respaldada sin duda por el flagrante ejemplo de la *Commedia dell'arte* que por entonces, gracias a la compañía de Ganasa y Trastullo, triunfaba en España. Al igual que en esta, se celebra el ímpetu sexual de la mujer coronando al viejo o rústico marido. Compite en popularidad con el engaño conyugal la pintura más graciosa que ejemplar de las tretas y hurtos de los ladrones».

nuevo», mezclando niveles de personajes y tonos. He aquí su reconocimiento del entremés como «comedia antigua», el teatro en que Quevedo se ha de especializar.

La única de las piezas menores reconocidas o atribuidas a Quevedo con subtítulo de «comedia antigua»¹⁸ (aunque sea por mero azar editorial) es el entremés *La polilla de Madrid*¹⁹. Nada más lejos, sin embargo, del género renacentista de Lope de Rueda, esta ágil pieza ejemplifica por excelencia el aporte peculiar de Quevedo al teatro breve que, además de la perversión monetaria de la sensualidad²⁰, es la artificiosidad teatral. Bien dice Soons²¹ que Quevedo «cuenta con el aplauso de un público, haciendo “teatro teatral” que no teatro literario». Buen conocedor del mundo de la farándula²², los entremeses de Quevedo se burlan de la sensualidad e interés monetario del todo carente de ética moral en ese mundo de los actores y poetas cómicos que a su vez en el escenario representan ideales sociales falsos. Igualmente sus diálogos entre galán y dama y «Entre Morales y Jusepa» dramatizan una mofa de los engaños que predominan en el ambiente del teatro y de los cómicos²³. Considérese también cómo Quevedo alaba y admira «por el estilo, dulzura, afectos y sentencias» las comedias de Lope, «cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo

¹⁸ Asensio, 1971, p. 307; Quevedo, *Obra poética*, ed. Bleca, vol. 4, p. 111; Huerta Calvo, 1983b, p. 37, señala que «contemporáneos de Lope, como Castillo Solórzano, Salas Barbadillo y el propio Quevedo, [...] subtitularon de comedias antiguas algunos de sus entremeses». De Salas Barbadillo, Newels, 1974, p. 196, cita «Cuatro comedias antiguas que el vulgo de España llama entremeses», incluidas en sus *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (Madrid 1635). Para estas «comedias antiguas» de Salas Barbadillo, véase Cotarelo Mori, 1911, pp. 285-301, y García Valdés, 1985, pp. 48-50; para Castillo Solórzano, ni Cotarelo Mori, 1911, pp. 303-321, ni Newels, 1974, ni García Valdés, 1985, pp. 51-55, dan ninguna referencia a «comedias antiguas».

¹⁹ Para Alonso Hernández, 2001, p. 51, es «el ejemplo más interesante tanto del punto de vista de su extensión como por su complejidad y los varios niveles que comporta de teatro dentro del teatro».

²⁰ Para Huerta Calvo, 1983a, pp. 33-36, la dimensión monetaria de la sensualidad que se observa en *La Celestina* y la prosa picaresca, ingresa en el género entremesil por Quevedo. Ya Cauz, 1966, p. 2166, observa anteriormente que «el móvil subyacente del dinero, que conduce al engaño descarado, sirve de denominador común» en la mayoría de los entremeses; pero no aborda la conexión con la sensualidad.

²¹ Soons, 1970, p. 434.

²² Cotarelo Valledor, 1945, pp. 44-50, detalla las referencias en la prosa de Quevedo a actores y prácticas escénicas.

²³ Estos diálogos con que inicia Astrana Marín, en Quevedo, *Obras completas*, pp. 571-75, la sección de teatro, Bleca los clasifica por separado como poemas satíricos y burlescos y dos específicamente como letrillas burlescas (*Obra poética*, vol. 2, pp. 186-87, nums. 663 y 664), aunque acuerda con Astrana Marín en que una de estas aparece al final del entremés *El Marión*. El diálogo entre Jusepa y Morales, Bleca lo coloca entre sátiras personales (*Obra poética*, vol. 3, 1971, p. 257, núm. 847).

lo bueno»²⁴, mientras que su *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* se mofa de él como «Lope de Vergas» (v. 156). Por otro lado, el marido complaciente que por antonomasia representa su *Entremés de Diego Moreno*, y las mujeres que engañan ya sea a este tipo de marido o al ausente como en su *Entremés primero de Bárbara* y su *Segunda parte*... escenifican los matrimonios de conveniencia mutua en las compañías de actores que el mismo Quevedo ridiculiza en *El buscón*²⁵. Cotarelo Valledor²⁶ subraya cómo, en su novela picaresca, Quevedo alude a los infortunios y a la promiscuidad en la vida de los cómicos.

Habla allí de las astucias de los empresarios para sonsacarse los buenos cómicos unos a otros, y de la habilidad y gracia de algunas faranduleras, hermosas pero no esquivas, punzando la interesada complacencia de sus cónyuges.

Los entremeses de Quevedo ridiculizan, pues, los esquemas y valores idealizados en el nivel culto de la comedia lopesca, incorporando progresivamente la práctica en sí del arte escénico como reflejo del fingimiento que absurdamente sustenta los ideales de su propia sociedad cortesana de espectadores.

En complicada construcción barroca, la actuación escénica ridículamente exagerada por personajes verosímiles o que representan actores semi-profesionales destaca el propósito explícito de derivar ganancia por medio del engaño. El baile y la esgrima-casibaile igualmente requieren un artificio de fingimiento enfocados también en el robo, como se puede ver en *La vieja Muñatonas* y *La destreza*, así como en bailes relacionados a estos entremeses. Difícilmente, entonces, en los entremeses de Quevedo, se puede catalogar de realista o de costumbrista la representación de personajes bajos o agentes de la risa que actúan conscientemente, incluso disfrazándose para engañar o impresionar a otros. Sobre la creación imaginativa que el entremés progresivamente deviene como género y a la cual Quevedo aporta significativamente, Asensio observa lo siguiente:

²⁴ Citado por Cotarelo Valledor, 1945, pp. 45-46, de su *Aprobación de las Rimas de Burguillos*. Citando de la *Aprobación de la veinte y una parte*, también señala cómo Quevedo considera las comedias de Lope «de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos elegantes y entretenidos para la advertencia moral» además de (citando del Prólogo a la *Eufrosina*, Aut. Esp., II, 492) «de espanto por el número demasiado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo».

²⁵ Respecto al *Entremés de Diego Moreno*, ver el excelente estudio de De Pretis, 1982; para la burla del matrimonio en los entremeses ver el de Chauchadis, 1980, y específicamente en los de Quevedo, ver el libro ya clásico de A. Mas, 1957; para la relación matrimonial del autor de comedias con su mujer actriz y otras maniobras suyas, en *El Buscón*, ver libro 3, capítulo 9 (ed. Arellano, pp. 225 y ss.).

²⁶ Cotarelo Valledor, 1945, p. 49.

A pesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desahoradas fantasías²⁷.

Para apreciar entonces la complejidad de la construcción entremesil de Quevedo incumbe evitar la errónea etiqueta de realismo. Apremia más bien precisar en qué consiste y cómo funciona la representación escénica, la distorsión risiblemente exagerada de una supuesta realidad.

Si bien el teatro en general —la comedia lopesca en particular y aún más su evolución a través del siglo diecisiete— se caracteriza por la escenificación del auto-engaño y el fingir entre diversos personajes, el teatro breve quevediano no solo acude irrisoriamente a esta dinámica sino que destaca el arte escénico en sí, el disfraz, y la representación misma. Su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas, como traslado al escenario de su genio lírico-satírico-burlesco en poesía y prosa, resulta consustancialmente teatral, destacando con gustosa risa el artificio mismo del teatro como profesión. La comicidad satírica quevedesca de gran despliegue visual en poesía y prosa²⁸ cobra cuerpo entonces en esas piezas de risa y burla explícitamente para la representación.

Asensio ha explicado que, como «Teofrasto del hampa cortesana»²⁹, Quevedo delinea figuras de la corte —el «tipejo estrambótico», «el personaje que tras ostentosa apariencia esconde mezquina realidad»³⁰ —incorporando también la tradición de los padres de la iglesia sobre el disfraz de los vicios. «Quevedo, al reflexionar sobre este natural doblez de la conducta, se percata de la intensa teatralidad del vicio»³¹, según se nota en el *Marco Bruto*:

Ninguno ve la cara de su pecado que no se turbe [...] Para introducirse en la voluntad [...] se pone caras equívocas con las virtudes. Es el pecado grande representante: hace con deleite de quien le oye infinitas

²⁷ Asensio, 1971, p. 33.

²⁸ Ver Orozco Díaz, 1982.

²⁹ Asensio, 1971, p. 184. Respecto a la teatralidad de la figura, Asensio, 1971, p. 183, observa lo siguiente: «Quevedo —que en la *España defendida* menciona a [Isaac] Casaubon el protestante— debió de leerle con entusiasmo, y meditar la sugestión latente en las palabras del humanista de que muchísimas cosas en Teofrasto eran afines a la poesía, en especial a la escénica y cómica, por la forma de expresar las costumbres». Sobre Casaubonus, Newels, 1974, p. 154, observa lo siguiente: «Hasta el siglo XVI no se empieza a hacer de nuevo la distinción entre la satírica poesía escénica y la épica [...]. La definición precisa de los dos géneros distintos tuvo que esperar hasta 1605, en que Casaubonus escribe su *De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira*».

³⁰ Ver Asensio, 1971, p. 189.

³¹ Asensio, 1971, pp. 180-81.

figuras y personajes, no siendo alguno dellos. Es hijo y padre de la hipocresía³².

Este engaño y duplicidad que llevan al hombre a fingir son bien conocidos sobre todo en la prosa satírica-burlesca de Quevedo donde destaca la máscara de esta hipocresía extraliteraria en situaciones casi entremesiles, ya que varios de sus entremeses se alinean estrechamente a escenas sueltas de los *Sueños*, o la *Vida del Buscón*³³. En efecto, los entremeses de Quevedo así como sus otras piezas de teatro breve —bailes, loas, jácaras y letrillas— destacan la artificiosidad de la hipocresía y el engaño, sobre todo en las relaciones sexuales-sensuales con intención de lucro monetario. Pero plasmar la risa en las tablas implica mucho más que un diálogo cargado de agudeza apoyado en un narrador.

Las figuras de la prosa quevediana no se trasladan, pues, a los entremeses por medio de un lenguaje que no se ajusta a la representación escénica, según Cabañas³⁴ erróneamente insiste. Incluso en el *Entremés de los enfadosos*, de hecho carente de todo conflicto, donde cada uno de los parlamentos de las cuatro figuras que comparecen ante el juez andrógino³⁵ enmarca un artificioso juego verbal, el lenguaje exageradamente lúdico de los cinco personajes se teatraliza por la visualización de la vestimenta, la gesticulación y los movimientos ridículos del juez, del calvo, del «casi caballero», de la pedigüeña exhibidora de sus manos, y de la cien-veces-doncella. La elaboración teatral del lenguaje quevedesco en los entremeses se nota claramente en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* donde la imperante burla de los refranes se da escénicamente con un desfile de figuras teatralmente más complicado que el del *Entremés de los enfadosos*. Cada refrán o frase trillada del viejo celoso que le menciona un personaje tradicional a su joven mujer enamoradiza súbitamente convoca su aparición en el escenario; pues el amante escondido sale a actuar o dirigir con gran agilidad y con vistosos disfraces la representación de esas figuras de cada expresión tradicional del viejo, con fin de ridiculizar su didactismo vulgar. Este entremés que Bleuca acepta como quevediano «con muchas reservas»³⁶ ofrece la mejor muestra de cómo el lenguaje del autor del *Sueño de la muerte* se transforma en teatro³⁷.

³² Asensio cita de las *Obras completas*, ed. Astrana Marín, vol. 1, p. 617.

³³ Asensio, 1971, pp. 192-97.

³⁴ Cabañas, 1991, p. 291.

³⁵ La acotación que lo introduce señala la ambigüedad cómica de su aspecto: «Sale Pentona qu'es el Juez, con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruero más corto, sombrero de verdulera. Figura ridícula» (Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 124).

³⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 15.

³⁷ Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 12-13, donde Bleuca observa al respecto: «Como inédito y autógrafo lo publicó Astrana Marín, pags. 573-580, pero James

En otras piezas, su arte escénico entremesil construye el diálogo de tal extensión y modulación que determina ciertos movimientos de los actores dentro de los parámetros del mundo de la comedia al revés. En el entremés que por un lado parodia la comedia y por otro destaca gustosamente sus técnicas y mecanismos, Quevedo acude a una sátira escénica, gestual-actorial, donde la duplicidad humana se eleva exponencialmente a un complejo plano de fingimiento. Acude además a la actividad teatral de actores en sí, como en *El retablo de las maravillas* de Cervantes, para destacar toda la hipocresía en torno al espectáculo social de la corte.

A diferencia de Cervantes que indudablemente influye sobre Quevedo, al escritor cortesano no le interesaría comerciar con autores de compañía para promover sus propios entremeses³⁸. Su teatro —tanto comedias como piezas breves que (recuérdese) además de entremeses incluyen loas, jácaras y bailes³⁹— Quevedo lo

O. Crosby, actual poseedor del manuscrito, ha demostrado que tampoco es autógrafa, pero dada las concordancias que se encuentran con el *Sueño de la muerte* y por sus valores literarios “bien pudiera ser de Quevedo” [Crosby, 1967, p. 77]. Eugenio Asensio [p. 227] llega a decir que en la segunda parte Quevedo se ha plagiado a sí mismo elevando al tablado los fantasmas folclóricos por él evocados en el *Sueño de la muerte*. Pero E. Asensio había leído una versión “autógrafa” y supongo que, discretamente impresionado, no se le ocurrió pensar que ese entremés, aunque ingenioso, y con motivos archiquevedescos, pudiera ser de otro autor. El problema es de muy difícil solución, porque la lengua tampoco es muy quevedesca. Yo lo incluyo con todas las reservas posibles, esperando que algún estudioso demuestre de quién es».

³⁸ Según Urrutia, 1982, p. 174: «Si Quevedo hubiera buscado el aplauso del público y verse felicitado a la salida de un corral —como afirmaba Cotarelo Valledor— hubiera insistido en la escritura de comedias. [...] No era muy factible volcar el genio satírico en la comedia y, por ello, se decidió por los entremeses». Ver, para la referencia, Cotarelo Valledor, 1945, pp. 41-42, donde dice este que «siempre ejerció el teatro fascinadora atracción sobre la gente de letras» porque «en ninguna otra forma logra el poeta gozar más directamente los halagos del triunfo ni el homenaje del aplauso. [...] No supo sustraerse a esta fascinación don Francisco de Quevedo». Que Quevedo no puede ser ajeno al placer de recibir felicitaciones de un público por sus piezas breves, no significa que comercia con ellas escribiéndolas para los corrales.

³⁹ El libro ya clásico de Mancini, 1955, pp. 18-20, después de referirse a las comedias, jácaras, diálogos y bailes, resume «Nel quadro generale della produzione chevedesca gli *entremeses* non sono, dunque, un tentativo isolato, così come lo era stato l'esperimento teatrale di Cóngora» (p. 18). Habría que considerar además las letrillas, como R. Jammes, 1983, pp. 97-98, sugiere recordando que González de Salas había incluido dos letrillas (donde personajes-tipos de teatro, galán y dama, se baten a manera de esgrima retórica sobre el amor vs. interés monetario) «en la *Musa quinta (Terpsicore)*, la cual, como dice en su estilo bastante enrevesado, “canta las poesías que se cantan y bailan, esto es letrillas satíricas, burlescas, y líricas, jácaras y bailes de música interlocución”. Y si Jammes, 1983, p. 98, n. 13, reconoce la duda de que todas las letrillas se bailaran, la edición de Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas*, vol. 2, 1952, p. 572, n. 1) que incluye esos dos diálogos al principio del apartado para el teatro de Quevedo, indica que dos años antes de que González de Salas los incluyera entre las letrillas burlescas en *El Parnaso español*, el segundo diálogo aparece impreso en

escribe para producciones palaciegas, igual que su amigo y colaborador Hurtado de Mendoza con el *Miser Palomo*, entremés en verso y el primero en publicarse solo⁴⁰. Exitosamente risibles, las piezas breves de Quevedo igualmente pasarían después a los corrales por copias de actores y memorillas, como sugieren el manuscrito de Évora que Asensio edita así como otras pobrísimas ediciones⁴¹. En principio destinado para montajes de palacio, el teatro breve de Quevedo evita el «tono realista, costumbrista» que los entremeses en general van perdiendo a la vez que adoptan el verso⁴². En los entremeses de Quevedo destacan la experiencia teatral misma como reflejo más expresivo de la monetariamente interesada falsedad social que gran parte de su arte literario pretende ridiculizar. El teatro breve quevediano destinado para ocasiones palaciegas a su vez va a animar e inspirar otras piezas como *El examinador Miser Palomo* de Hurtado de Mendoza⁴³— entremés representado el 10 de octubre de 1617, con *El caballero del sol* de Vélez de Guevara en las suntuosas fiestas que el duque de Lerma obsequia a Felipe III y a su corte⁴⁴.

Cádiz en 1646, al fin del *Entremés famoso El Marión. De don Francisco de Quevedo, Primera y segunda parte*. Tal ubicación al final de un entremés de una de las letrillas-diálogo entre personajes de comedia —las cuales Bleuca incluye no en el tomo de teatro sino entre «Poemas satíricos y burlescos» (*Obra poética*, vol. 2, 1970, num. 663 y 664, pp. 186-88), señalando también que la segunda (p. 187) aparece al final de una edición del entremés de *El Marión*— apunta a su intencionada ejecución en baile al cantarse en el escenario. Otros diálogos burlescos en forma de sonetos que Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas*, vol. 2, 1952, pp. 572-74) cataloga como teatro y Bleuca (*Obra poética*, vol. 2, núm. 582, pp. 45-46; núm. 586, pp. 48-49) como poemas satíricos constituyen verdaderos mini-entremeses apoyados en los movimiento y gesticulación de actores.

⁴⁰ Asensio, 1971, p. 68.

⁴¹ Asensio, 1971, pp. 206-207, observa que «el manuscrito es copia de copias», con «ortografía lunática»; Bleuca (en Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 15) agrega que «el manuscrito está, a ratos, copiado bárbaramente» y que la ortografía y rimas comprueban «la procedencia de copistas». Fernández Guerra (de la Barrera, 1860, p. 312), dice sobre el *Entremés famoso El Marión, primera y segunda parte*: «Un memorilla detestable hubo por desgracia de dictar estos dos entremeses, y diéronse a la estampa de tan lastimosa manera, que no hay medio de reproducirlos mientras no parezcan los originales».

⁴² Ver Asensio, 1971, p. 66.

⁴³ Aunque Chevalier, 1992, p. 220, no rebate del todo esta observación de Asensio, parece cuestionarla.

⁴⁴ Uno de los cronistas de las fiestas de Lerma, Pedro de Herrera documenta «un entremés de don Antonio de Mendoza, en que con mucha agudeza se satirizaron en donaire por diferentes figuras diversas inclinaciones y costumbres de gente cortesana» (según Asensio, 1971, p. 114, que cita incorrectamente de Alenda y Mira, 1903, p. 250; las referencias a las fiestas de Lerma, Alenda y Mira las hace en las pp. 186-88 y no incluye ninguno de los comentarios citados por Asensio en ningunas de las seis relaciones que resume y que yo no he podido consultar directamente, pero sí indica que las fiestas se llevaron a cabo del 7 al 23 de octubre de 1617 (p. 187), o que (p. 186) «dieron principio las fiestas el 6 del mismo mes por la noche, habiendo durado hasta el viernes 20» y que, aparte de la real familia,

En este entremés, de más importancia histórica que valor artístico, su gordo protagonista sugiere el personaje del refrán que Quevedo celebrara ya en una letrilla⁴⁵. Además, fácilmente se asocia con la prosa satírica de Quevedo el desfile de tipos «buscavidas» y su correspondiente serie de dichos con que comparecen ante Miser Palomo en el mesón donde instala su tribuna⁴⁶. Miser Palomo burlescamente lanza epigramas contra los «que pulula[n] en torno a la nobleza cortesana, remedándola, divirtiéndola o explotando sus flaquezas»⁴⁷. Junto con el desfile de figuras que desplaza el reflejo de la actualidad callejera, la rima para rematar latigazos epigramáticos y el diálogo último en romance octosílabo como transición a la letra final para canto y baile marcan la evolución del entremés de prosa a verso y el desplazamiento de la anécdota costumbrista-realista, entre 1605 y 1620 –fechas en que respectivamente se publican los primeros entremeses en verso y el último en prosa⁴⁸. Al año siguiente de estrenarse en los festejos de Lerma, el *Miser Palomo* es el primer entremés en publicarse solo, con fin de resistir a los memorillas en Valencia después de haberlo representado diecinueve veces, explica el prologuista⁴⁹.

Entre los entremeses de Quevedo que Asensio descubre en el manuscrito de Évora⁵⁰, uno ya publicado anteriormente, *La venta*,

«muchos y señalados sujetos concurrieron, contándose entre ellos el poeta don Luis de Góngora».

⁴⁵ Quevedo, *Obra poética*, núm. 644: «Yo me soy el rey Palomo / yo me lo guiso y yo me lo como». Lógicamente la letrilla quevediana se podría haber cantado con gran gestualidad en algún momento de la misma fiesta teatral palaciega.

⁴⁶ Ver Asensio, 1971, pp. 115-17.

⁴⁷ Ver Asensio, 1971, p. 116.

⁴⁸ Asensio, 1971, pp. 67 y 69, explica la transición de prosa a verso en los entremeses, señalando que, entre los cinco incluidos en las *Comedias* de Lope (1605, Valencia), uno está escrito en verso mientras que en la tercera parte de las *Comedias* de Lope (Barcelona, 1612), hay tres en verso. Por otro lado, los entremeses de Cervantes (1615), prueban la competencia entre prosa y verso. Todavía en 1617, en la séptima parte de las *Comedias* de Lope aparecen dos entremeses en prosa. Pero después de reimprimirse el *Miser Palomo* dos veces (1619 y 1620), no se publican más entremeses en prosa, solo dos de Salas Barbadillo destinados a la lectura.

⁴⁹ Asensio, 1971, p. 68.

⁵⁰ En el manuscrito de la Biblioteca de Évora, se encuentran tres escritos en prosa (*Bárbara*, *Diego Moreno*, de dos partes cada uno, y *La vieja Muñatones*) que Bleuca acuerda (Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 15) «parecen ser los más primitivos»; estos no solo son anteriores a 1618-1620, según Asensio, 1971, p. 200, sino que podrían remontarse hasta antes de la publicación del primer entremés en verso que se publica en 1605 con las *Comedias* de Lope impresas en Valencia (Asensio, 1971, p. 67). Además Asensio descubre otros dos entremeses inéditos de Quevedo, escritos en verso, el *Entremés de la destreza* y *La polilla de Madrid*, que Asensio, 1971, pp. 200-201, considera «compuestos hacia 1624» por «datos conocidos sobre los actores que los representaron». Bleuca en Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 15, opina sobre el descubrimiento de Asensio: «Aunque no puede ponerse la mano en el fuego para garantizar una atribución, y más entremeseril, en este

se asocia con el *Miser Palomo* por la fecha de posible composición, el ambiente de huéspedes, y entre estos, la comparecencia de actores —un gracioso en *El Miser Palomo* y el autor Guevara con su compañía en *La venta*. La atribución al Quevedo entremesista de costumbrismo, especialmente en este entremés de *La venta*⁵¹, simplifica su complejidad de dramaturgo barroco, disminuyendo el logro de su construcción de un texto teatral. En esta pieza, la artificiosidad risible de un motivo ya progresivamente estilizado en la literatura burlesca⁵², se introduce con una seguidilla y se acentúa

caso, tanto por los temas, lengua y estilo, cuanto por la autoridad del código (donde además se encuentran otros auténticos ya publicados [*La venta* y *Los enfadosos*]) sí los podemos ahijar a don Francisco sin demasiadas complicaciones, al menos hasta que se demuestre que no son suyos». Entre los entremeses anteriormente propuestos como quevedianos por Fernández Guerra en el *Catálogo bibliográfico* de Cayetano Alberto de la Barrera y por Astrana Marín en su edición de 1932, Blecua, en Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, pp. 10, 12 y 14-15, con ayuda de E. Asensio, de H. Bergman y de J. O. Crosby afirma que «quedan, por lo tanto, en pie, los [seis] entremeses siguientes [...]: *Niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *La venta*, *El Marión*, y *El zurdo alanceador*; mejor titulado ahora *Los enfadosos*. Con muchas reservas, [...] añadido al final el *Entremés de los refranes del viejo celoso*». Si Crosby prueba que ni este ni el *Famoso entremés del Hospital de los mal casados* son autógrafos, Blecua (p. 10), siguiendo las dudas de Asensio, dice sobre el segundo «también me resisto a aceptarlo como de Quevedo».

⁵¹ Asensio, 1971, p. 231, afirma que «*La venta* es la única pieza de Quevedo esencialmente costumbrista». Para Buendía, 1965, p. 365: «*La venta*, con sus típicos personajes de posada [...] es un cuadro de costumbres. [...] El lenguaje corresponde debidamente al ambiente [...] con los personajes aludidos, muy característicos del lugar y de la época». Para García Valdés, 1985, p. 36, *La venta* es: «un gracioso cuadro costumbrista [donde] el ambiente y los tipos responden a los de cualquier venta de la época. La realidad de las precarias condiciones de las ventas de camino y la rapacidad de los venteros llegaron a ser tópicos en la literatura. A ello se deberán sin duda, las semejanzas que se encuentran entre el entremés de Quevedo y *El reloj y genios de la venta*, entremés de Calderón» (subrayado mío). De hecho, se trata de un motivo literario que progresivamente se va estilizando; Quevedo mismo ficcionaliza «la maldita venta de Viveros» en *El Buscón* (libro 1, capítulo 4; ed. Arellano, pp. 84 y ss.) además de metaforizar el motivo de la venta en una letrilla (*Obra poética*, vol. 2, ed. Blecua, 1970, p. 153): «Toda esta vida es hurtar / no es el ser ladrón afrenta / que como este mundo es venta, / en él es propio el robar». Curiosamente, en esta letrilla también acude a los apellidos Hurtado y Ladrón de Guevara (vv. 19 y 26). No precisamente «de epígrafe», como Asensio, 1971, p. 231, sugiere, pero sí como pieza acompañante cantada en algún otro intervalo de la misma fiesta teatral coincide muy bien esta letrilla con el entremés de *La venta*.

⁵² Al respecto observa Quevedo, *La venta*, ed. Huerta Calvo, p. 163, equivocando alegoría por analogía: «El espacio de la venta viene a caracterizar numerosas obras literarias de los Siglos de Oro y también diversos géneros, asociados al cronotopo novelesco del camino: la novela picaresca, el *Quijote*, los entremeses. Con un sentido alegórico utiliza este espacio dramático Quevedo en *La venta*». Para la imagen del mundo como mesón o venta, véase a Maravall, 1990, pp. 319-20. Considérese además la «Jácara de la venta» de Quevedo mismo (*Obra poética*, ed. Blecua, vol. 3, núm. 863, pp. 342-44) que igual que la letrilla

con los nombres animalizados de los protagonistas⁵³. El estudiante, prototipo entremesil ya bien establecido⁵⁴, además contribuye al artificio escénico que se destaca al final con la entrada de Guevara y su compañía de actores, como si se les presentara a manera de loa entremesada. Pero su aparición recalca los engaños con que el ventero estafa a sus huéspedes y, por otro lado, las tretas del ventero destacan el engaño con que el autor ha sonsacado a los actores para emplearlos en su compañía, la cual a su vez entretiene al público con un gran engaño escénico. El final del entremés con una jácara de Quevedo mismo evade el remate tradicional de palos que critica en otros lugares⁵⁵ a la vez que destaca una creación estética-sensual propia.

El baile o celebración final restaura provisionalmente un orden de manera semejante a las bodas de la comedia lopesca y el gusto por dicha restauración explicaría una creciente musicalización del género entremesil. Aunque Quevedo se burla de que los entremeses terminen en palos o en música, en los suyos va a optar por el final regocijante y más ordenado del baile⁵⁶. El prestigio artístico literario cortesano de Quevedo, junto con la publicación de los entremeses de Cervantes, habrá influido sobre la preferencia por la conclusión en canto y baile⁵⁷, de mayor exigencia que los palos en

podría haber acompañado al entremés homónimo en otro intervalo de alguna comedia.

⁵³ Cauz, 1966, p. 2167.

⁵⁴ Cervantes recoge la tradición memorablemente en su entremés *La cueva de Salamanca* (eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, 1987, pp. 812-25).

⁵⁵ Cotarelo Valledor, 1945, p. 45; citando de *Aut. Esp.*, pp. 45, 346 y 501, señala las siguientes tres referencias de Quevedo a la manera de finalizar los entremeses. En *Visita de los chistes*, Quevedo critica el final de la comedia en bodas como peor que el del entremés en palos, «porque son palos y mujer». En el *Buscón*, ruega Quevedo que dejen los entremeses de terminar en palos; por otro lado, en el *Entrometido* se mofa de que terminen en «barbería, guitarricos y cántico». Asensio, 1971, p. 21, (citando de *Obras completas*, ed. Astrana Marín, vol. 1, pp. 143, 191, y 215) señala otros pasajes en la prosa de Quevedo donde se burla del final de los entremeses en palos o en baile. En *El alguacil endemoniado* se burla «de los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses». En *El sueño de la muerte*, doña Fáfula presume de haber convencido al mal poeta de su marido de concluirlos a palos. En el *Discurso de todos los diablos*, el poeta de los pícaros critica las fallas de los entremeses «deshonrando mujeres, afrontando maridos [...], acabando con palos o con músicos, que es peor».

⁵⁶ El único que termina en palos es el *Entremés de los refranes del viejo celoso*, el cual Bleuca «con muchas reservas» atribuye a Quevedo. La acotación después del verso final (v. 268) de esta pieza indica que «andan todos a porrazos, con matapecados, con que dan fin al entremés» (p. 146). Para el fondo carnavalesco de este curioso trasto, ver Asensio, 1971, pp. 21-22.

⁵⁷ En vez del «crescendo final que resuelve la acción en refriega y aporreo» (Asensio, 1971, p. 62), concluyen ya en canto y baile dos entremeses manuscritos, *El platillo* y *Los negros*, ambos con rúbrica de Simón Aguado y fechados en Granada en 1602 (núms. 59 y 60, Cotarelo y Mori, 1911, vol. 1, pp. 231-35). Los ocho entremeses que Cervantes publica junto con sus comedias en 1615 terminan

cuanto a su estilización kinésica-gestual y mucho más divertida para los espectadores por su dinámica musicalidad. Recuérdese que ya terminan en canto y baile el *Entremés primero de Bárbara* y *Segunda parte del entremés de Bárbara* (pp. 26-28 y 35-36), el *Entremés segundo de la vida de Diego Moreno* (pp. 55-56), y *La vieja Muñatonos* (p. 62) –los tres entremeses de Quevedo que Bleuca considera los «más primitivos»⁵⁸ por estar escritos en prosa, y que, por la misma razón, Asensio considera posiblemente anteriores a 1605 pero definitivamente no posteriores a 1620.

Al final de *La venta*, se nota el contexto palaciego y el realce teatral mismo de los entremeses de Quevedo, por su graciosa burla de apellidos cortesanos-teatrales, como el de su ocasional colaborador, el susodicho Hurtado de Mendoza⁵⁹:

GRAJAL	Seor Corneja, al seor Guevara démosle la cena y será calidad [¿caridad?], si se repara, pues seremos ladrones de Guevara.
ESTUDIANTE	En esta pobre choza todos somos hurtados sin Mendoza ⁶⁰ .

Si Asensio⁶¹ fecha *La venta* entre 1616 y 1619, cuando se puede documentar la actividad teatral de Pedro Cerezo de Guevara⁶², autor de compañía que entra al final del entremés, cabe especular que *La venta* se representara probablemente para las mismas fiestas de Lerma que duran dos semanas en octubre de 1617, o quizá en torno a otro festejo cortesano de esas fechas. El juego de palabras parece mofa de una especie de robo o hurto por parte de Guevara a Mendoza o a otros por parte de los cómicos, incluso de los espectadores. La alusión a «ladrón de Guevara», por otro lado, bien

en canto y baile. La danza final de *El retablo de las maravillas* se combina con una escena de palos. Gran efecto habrá tenido sobre Quevedo precisamente este entremés cervantino donde habrá disfrutado el artificio teatral que da forma a toda la pieza para ridiculizar la hipocresía social en torno a la limpieza de sangre.

⁵⁸ Ver Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 15.

⁵⁹ Sobre la relación de Quevedo con Hurtado de Mendoza, ver Davies, 1983, p. 20.

⁶⁰ Quevedo, *La venta*, ed. Huerta Calvo, vv. 208-13.

⁶¹ Ver Asensio, 1971, p. 232.

⁶² Según Asensio, 1971, p. 232, el «único Guevara que sabemos estuvo al frente de una compañía, perdiéndose luego su rastro». Bleuca en Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 84, apunta la sugerencia y agrega que la edición de *La venta* en *Entremeses nuevos de diversos autores* (Zaragoza, 1640) indica «Representole Avendaño», quien «se independiza de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo el 11 de enero de 1619, y al año siguiente figuraba como autor de comedias» (Pérez Pastor, 1901, pp. 168 y 186).

podría ser una burla hacia Vélez de Guevara mismo⁶³ ya que en las fiestas de Lerma y en alguna otra, Vélez de Guevara, además de dramaturgo, habría tenido que hacerlas de director de su comedia y quizá hasta de actor⁶⁴.

Sobre *El caballero del sol*, de hecho, Valbuena Briones⁶⁵ aclara que en Lerma, los criados del duque de Lerma ponen la comedia. Shergold⁶⁶, citando de las relaciones de Herrera y de Fernández de Caso, explica que las dos semanas de fiestas en Lerma incluyen un «entremés satírico» de Hurtado de Mendoza, unos espectáculos dirigidos por Mira de Amescua⁶⁷ y dos entremeses —uno de ellos sobre una boda fingida, y otro sobre «amateurs teatrales»⁶⁸. ¿Podrían ser estos entremeses de Quevedo, aquel quizá el *Entremés primero de Bárbara* o *El marido fantasma* y este *La venta*, alguna versión de *La polilla de Madrid*⁶⁹ o el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* que menciona burlescamente a «Mira de Mosca» (v. 155)?

El contexto palaciego del teatro breve de Quevedo se reafirma aun más con su entremés *El zurdo alanceador* o *Los enfadosos* «cuya fecha conocemos con plausibilidad», dice Asensio⁷⁰. Como su primera impresión de 1628 indica que: «Representole Amarilis en Sevilla», afirma Asensio que «podemos precisar la fecha y circuns-

⁶³ El conde don Vela Ladrón, señor de la casa de Guevara, era hijo de Nuño Ladrón, tío del protagonista en la comedia de Vélez, *El Conde don Pero Vélez*. Para el desdén de Quevedo hacia Vélez de Guevara, cristiano nuevo en busca de apoyo cortesano, ver Davies, 1983, p. 25; además, ver la siguiente referencia a un Vélez —a manera de lugar y, por lo tanto, bien desdeñoso físicamente— al finalizar en germanía casi ininteligible la (jácara) *Relación que hace un jaque de sí y de otros*, «En Vélez, a dos de marzo, / que, por los putos de allá, / no quiere volver las ancas, / y no me parece mal» (*Obra poética*, ed. Blecua, vol. 3, p. 309). Por otro lado, Quevedo expresa su admiración por Vélez en la *Perinola* (*Obras festivas*, ed. Jauralde Pou, p. 211): «deje las novelas a Cervantes, y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros».

⁶⁴ Para Vélez de Guevara como actor en sus propias comedias palaciegas, ver Peale, 1997, pp. 48-49 y Hernández Araico, 1995, p. 191.

⁶⁵ Valbuena Briones, 1983, pp. 40-41, cita de P. de Herrera, *Traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, fols. 29-33.

⁶⁶ Shergold, 1967, pp. 255-58.

⁶⁷ Sobre Mira de Amescua, Quevedo incluye una graciosa burla llamándolo «Mira de Mosca» en su entremés *Niño y Peralvillo de Madrid* (v. 155) donde también se mofa de Lope, aludiendo a él como «Lope de Vergas» (v. 156).

⁶⁸ Shergold, 1967, p. 258.

⁶⁹ Según Asensio, 1971, p. 221, los nombres apuntados a un lado del de los protagonistas de *La polilla de Madrid* en el manuscrito de Évora que él edita se refieren a dos actores que se documentan en 1624 en la nómina del autor de compañía Morales Medrano; concluye que, por lo tanto, este entremés «sería» de esa época. Sin embargo, hay que pensar que el texto podría ser bastante anterior y que el manuscrito se refiere a las producciones con los actores de esa temporada de 1624. Bien podría ser entonces *La polilla de Madrid* ese entremés en las fiestas de Lerma, sobre «amateurs teatrales».

⁷⁰ Asensio, 1971, p. 238.

tancias» a principios de 1624, en la jornada de Andalucía que Felipe IV y su séquito (que incluye a Quevedo) emprenden después de partir el príncipe de Gales, al romperse los tratos de la boda con la infanta (según se trasluce en *Cómo ha de ser el privado*). Por ser cuaresma, no hubo en Sevilla entretenimientos teatrales sino en el Bosque de Doña Ana, del duque de Medinasidonia, donde las compañías de Tomás Fernández y Amarilis agasajaron al rey el sábado y domingo 16 y 17 de mayo, según la *Relación* de Bernardo de Mendoza⁷¹. Concluye Asensio:

Sin que sea posible asentarlos con certeza, es muy probable que *El zurdo alanceador* se estrenase este fin de semana, y que la visión regocijada de los imitadores de la nobleza o hacia caballeros de la Corte, hubiese sido compuesta para los grandes cortesanos⁷².

En celebraciones cortesanas como estas de Andalucía en 1624, las de Lerma en 1617, o las del cumpleaños de la reina en 1625, los entremeses de Quevedo probablemente se combinarían con otros de distintos dramaturgos y también con otras piezas breves suyas.

Considérese que sus letrillas, jácaras y bailes son, si no sus primeros textos de teatro menor, sí de extensión literaria más reducida que los entremeses y más expuestos a la censura moralista por los movimientos lascivos que implican. Los bailes de Quevedo, como parlamentos o diálogos kinésicos-musicales, están concebidos para un espectáculo coreográfico de conflicto risible manifiesto en canto de exagerada gesticulación sensual⁷³, y así constituyen teatro. Ana María Snell observa que:

Los diez *Bailes* de Quevedo desarrollan en varias escalas metafóricas y en términos germanescos el conflicto entre los sexos, con énfasis especial en la rapacidad femenina y el valor del dinero⁷⁴.

Coinciden, pues, los bailes de Quevedo exactamente con la temática y la intencionalidad burlesca de sus entremeses. Si en sus orígenes de «género inestable» el entremés aprovecha «todas las formas asimilables de divertimento» como la música y los bailes⁷⁵, estos a su vez se distinguen por expresar el conflicto en movimien-

⁷¹ Asensio, 1971, p. 239, n. 44, cita de Alenda y Mira, 1903, núm. 848, p. 242: «A la noche se representó una comedia sumptuosa por el aparato, admirable por la grandeza del asunto y propiedad de la representación, y *entretendida por los bailes y entremeses*» (énfasis mío).

⁷² Asensio, 1971, p. 239.

⁷³ Snell, 1994, p. 174, observa que: «Quevedo nunca parece aludir al baile en lo que tiene de gracia, ritmo o forma de movimiento, y los que describe son esencialmente informes, espasmódicos o violentos».

⁷⁴ Snell, 1994, p. 175.

⁷⁵ Ver Asensio, 1971, p. 40.

to coreográfico y con diálogo cantado. En este texto del baile afirma Caballero Fernández-Rufete «se observa un uso masivo de las formas estróficas típicas de toda la música vocal profana del barroco español —en concreto de la copla de romance y la seguidilla— en detrimento de las silvas, frecuentes en el entremés»⁷⁶. Por la extensión literaria más reducida de su texto, varios de los bailes de Quevedo parecen embriones, resúmenes o ecos coreográficos de algunos de sus entremeses⁷⁷. Evidentemente un baile quevedesco que se asemeja temáticamente a un entremés, a pesar de la precedencia cronológica de la composición de una u otra pieza, puede funcionar como cierre a este, o coincide estrechamente con él precisamente por aparejarse en otro intervalo teatral de una misma comedia.

Considérese cómo el entremés quevediano *La destreza* —que a manera de loa entremesada comienza con alabanza a tres compañías, denotando así un contexto de fiesta palaciega⁷⁸— termina con un baile de Quevedo publicado por separado con el título de *Las estafadoras*⁷⁹. Además, el baile *Las valentonas y destreza* que alude a «la destreza verdadera» y «la herida [...] de la faltriguera»⁸⁰ igualmente coincide con el tema del entremés donde la esgrima representa la estilización del robo. Si el entremés *La destreza* parecería una burla del enemigo capital de Quevedo, don Luis Pacheco de Narváez, que escribe un par de libros sobre esgrima⁸¹, Astrana Marín⁸² cree que el baile de *Las valentonas y destreza* (que él prefiere titular *Baile de las Armas*) igualmente «se escribió para

⁷⁶ Caballero Fernández-Rufete, 2002, p. 26.

⁷⁷ Caballero Fernández-Rufete, 2002, p. 26, señala que en los bailes «deberían de tomarse en consideración las numerosas repeticiones de versos, estrofas y estribillos, además del hecho de que la dicción poética en el entremés es mucho más ágil y rápida que el canto». Afirma también que: «A la hora de describir el baile dramático se ha puesto de manifiesto reiteradamente su extensión más reducida respecto al entremés. Aunque es cierto que el número de líneas suele ser menor, [...] en mi opinión, su entidad como intermedio teatral no es en absoluto menor que la de los entremeses contemporáneos». Incumbe aclarar, sin embargo, que otros bailes, sin duda dramáticos también, probablemente serían, por lo menos a veces, más breves ya que se incluyen al final de un entremés. Snell, 1994, pp. 174-75, equipara la extensión de los dos tipos de baile al observar que «dos *Bailes* y las *Jácaras* tenían en común el aparecer como finales de entremés o entre actos de comedia».

⁷⁸ Recuérdese que los festejos palaciegos ocupan por lo menos las dos compañías de los teatros comerciales. Asensio explica que la de Morales Medrano, la de Avendaño, y la de Prado representan en Madrid entre 1623-1624; mientras que las actrices aludidas en el texto se asocian con la compañía de Prado en 1624.

⁷⁹ Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, núm. 874.

⁸⁰ Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, núms. 865 y 866.

⁸¹ Luis Pacheco de Narváez (Asensio, 1971, p. 219), quien denuncia a la Inquisición cuatro libros de Quevedo, escribe *Libro de las grandezas de la espada* (Madrid 1600) y *Las cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza* (Madrid 1608) y otros tratados o manualitos para la esgrima.

⁸² Quevedo, *Obras completas*, ed. Astrana Marín, p. 578, n. 1; p. 581, n. 1.

mortificación del [mismo] maestro de esgrima y enemigo de Quevedo». Para Asensio, esta pieza coreográfica reafirma el gusto de Quevedo por «el baile con las posturas de esgrima [...] para representar el duelo de los sexos»⁸³. Incumbe subrayar, sin embargo, la fuerte posibilidad de un acompañamiento escénico de estas piezas, dada la coincidencia temática del robo estilizado en coreografía de esgrima que enlaza ambos el entremés *La destreza* y su baile final *Las estafadoras* con el baile *Las valentonas y destreza* (para Astrana Marín y Asensio, *Baile de las Armas*).

Por otro lado, en el baile «Los valientes y tomajonas»⁸⁴ la familia de bailes viejos personificados como herederos de los personajes del hampa comienza con *Escarramán* «gotoso y lleno de canas» (vv. 97-98)⁸⁵ y concluye con «las *Valientas* y *Santurde* / en el baile de las *Armas*» (vv. 119-120), con lo cual «nacido nos ha un bailito / nacido nos ha un bailón». Este, en el lenguaje de germanía en un romance del cual Quevedo «casi copia literalmente el comienzo»⁸⁶, se refiere a un rufián que va a instruir a sus hermanas en el arte de sacar dinero. Ya en el entremés *La vieja Muñatonas* se da el tema del arte de pedir dinero en metáfora de danza. Como este está escrito en prosa, probablemente sería anterior a 1620 y cabe especular si el baile y el entremés se llegan a aparejar escénicamente a fines de esa década o si el entremés da pie posteriormente a la composición del baile que presenta a Escarramán ya como viejo.

Por otro lado, en el entremés *La ropavejera* que concluye con un baile sobre el baile ya viejo conocido como «Rastro»⁸⁷, el personaje que dialoga con la protagonista lleva el nombre del baile «Rastrojo». Este se menciona y de hecho se semipersonifica para describir sus movimientos en otro baile autónomo de Quevedo mismo, *Cortes de los Bailes*, el cual a su vez trata de la vejez de los bailes⁸⁸:

⁸³ Asensio, 1971, p. 221.

⁸⁴ Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, núm. 865.

⁸⁵ Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, p. 352. Blecua fecha este baile «como posterior a 1613-1615», ya que, según él, la jácara del Escarramán de Quevedo en que se basa el baile del mismo nombre «debió de componerse hacia 1610-1612». No obstante, el baile basado en la jácara de Quevedo goza de más de medio siglo de popularidad, pues todavía en 1663, según Blecua (Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, p. 262; cita de Paz y Mélia, *Salas españolas*, vol. 1, p. XXXIII), en cierta información del Santo Oficio se observa que «asimismo se cantan jácaras, y el Escarramán, y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia, reducidas a lo divino, con el mismo aire, quiebros y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes».

⁸⁶ Snell, 1994, p. 176.

⁸⁷ Véase la edición de *La ropavejera* de I. Arellano y C. García Valdés (2001, p. 35, n. 133); para otras referencias a este entremés que serán de esta misma edición solo se indicarán los versos.

⁸⁸ Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. 3, núm. 869.

Hoy la trompeta del Juicio
de los bailes de este mundo
al Parlamento los llama
que en Madrid celebra el Gusto.

[...]

Ya por la imperial Toledo,

[...]

el *Rastro viejo* y *Rastrojo*
amenazan con los bultos.

[...]

Dígalo *Rastrojo*,
que de valiente,
a puñadas come,
y a coces bebe. (vv. 1-4; 29-32, 37-40)

Y si este baile, *Cortes de los Bailes*, trata sobre la revitalización de los bailes, en el final bailado de *La ropavejera*, la protagonista (indica la acotación) «va limpiando con un paño las caras a todos» los personajes-bailes mientras los músicos comentan, «¡Qué acciones tan extrañas! / Estaban ya con polvo y telarañas» (vv. 138-139). *Cortes de los bailes* calza temáticamente, pues, con el final de *La ropavejera* anticipando o prosiguiendo al entremés cronológicamente o complementándolo quizá como pieza acompañante entre las jornadas de la misma comedia. Por otro lado, en el baile al final del entremés y el de las *Cortes* destacan el artificio técnico del baile y la urgencia de su novedad como parte de la representación breve. Los bailes de Quevedo que se compaginan con algunos de sus entremeses comparten así el relieve del artificio de la representación engañosa.

En ambos tipos de pieza breve destacan los artificios del texto dramático principal de la comedia que interrumpen planteando su reverso risible. La burla de los valores idealizados en las tres jornadas que entremeses y bailes acompañan constituye su propósito principal. Subrayando el artificio teatral, los entremeses, además de incluir un baile al final, a veces van a incorporar momentáneamente compañías de actores verídicas pero, con mayor regularidad, personajes que arman todo un montaje de palabrería engañosa.

Este fingimiento retórico siempre en risible lenguaje callejero en los entremeses de Quevedo, además musical coreográfico en sus bailes, reviste la conducta escénica de los protagonistas en obvia actuación a manera de disfraz, más que evidente para los receptores que explotan en carcajada ante la ingenuidad de los personajes engañados. A veces el engaño conlleva una vestimenta que desmiente o contradice ridículamente los sentimientos auténticos del personaje. Así, en la *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, las «bravas tocas de viudas» (acotación entre vv. 36-37, p. 48) que llevan Justa y su criada Gutiérrez les pesan y cansan junto con

toda la actuación de duelo que evidentemente han tenido que aparentar antes de salir a la escena. En *El marido fantasma*, Lobón «aparécese lleno de luto»⁸⁹, es decir, con largo capuz negro, en desplante ridículo como Violín en *Como ha de ser el valido*⁹⁰. Pero en vez de fingir burlescamente venir de su propio entierro como este, Lobón se alegra de haber enviudado y de haberse librado de la esposa, «en negro descanso» con «dulcísimo capuz»⁹¹. En otros casos, la indumentaria fantásica consiste en un verdadero disfraz, en el sentido de que algún personaje lo revela a los espectadores o a otros personajes para subrayar la ventaja de la apariencia engañosa respecto a una realidad extraescénica, para ridiculizar su desventaja en la misma, y para burlarse de o embaucar a otros personajes explotando su candidez.

Tales disfraces en el teatro breve de Quevedo destacan el teatro mismo como diversión especialmente peculiar a una sociedad donde impera el engaño. En los romances que Astrana Marín identifica como loas⁹², de acuerdo con las observaciones de González de Salas⁹³, el disfraz de la mujer vestida de hombre denota una celebración por parte de Quevedo de la obvia indumentaria escénica como signo visual del fingimiento ridículo tanto en las convenciones literarias como en las extraescénicas. En *La ropavejera*, la protagonista del título elabora ropajes de juventud para viejos, no de paño sino de artificiosa adaptación a diversas partes del cuerpo mismo de sus clientes; «retacillos de personas» (p. 24) vende, «pues los cuerpos humanos son de punto / como calza de

⁸⁹ Ver Arellano y García Valdés, 1997, p. 64, acot. v. 231.

⁹⁰ Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. 4, p. 191, vv. 765-802.

⁹¹ Ver Arellano y García Valdés, 1997, p. 64, vv. 233 y 235.

⁹² Ver Quevedo, *Obras completas*, ed. Astrana, pp. 599-602. Blecua (en Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, pp. 72 y 164) no discrepa con Astrana Marín de que estos romances sean loas recitadas por Jerónima de Burgos, a quien llamaban «la Roma». Sin embargo, Blecua no los incluye en el volumen de teatro. El romance núm. 768 claramente precede y anuncia, como González de Salas aclara en *El Parnaso español*, según Astrana Marín observa (Quevedo, *Obras completas*, p. 600, n. 1), la comedia de Tirso, *Amores y celos hacen discretos*, impresa en 1627. Blecua (Quevedo, *Obra poética*, 1971, vol. 3, p. 72) sí aclara que la comedia «ya en 1615 la representaba Pedro Valdés en Sevilla». Según Cotarelo Valledor, 1945, p. 53, «dos, por lo menos, de sus romances son indiputables loas, ambas ofrecen algunos versos comunes y ambas fueron declamadas por la misma histrióna en hábito de hombre». Cotarelo Valledor, 1945, p. 54, además observa que «la obra de Tirso se representó en Sevilla, por la compañía de Pedro Valdés, en 1616, según parece, con que esta será la fecha de la loa». La célebre Jerónima de Burgos era esposa de Pedro Valdés, y (nos recuerda Cotarelo Valledor, 1945, p. 55) muy amada de Lope, quien escribió para ella *La dama boba*. Hay que notar que la intervención de Jerónima de Burgos en la loa demuestra que los actores en este tipo de pieza podrían ser los actores principales de la comedia, a diferencia del entremés donde los papeles protagónicos los representan los graciosos de la comedia.

⁹³ Ver Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. 3, num. 768, pp. 72-76; y núm. 787, pp. 164-66.

aguja» (vv. 13-14). Primero señala fuera del escenario en «aquella cazuela» (v. 18) y «a mano izquierda» (v. 20), incorporando así entre su clientela a posibles espectadores extratextuales. La ropavejera disfraza de juventud a viejos que de manera ridícula quieren disimular la edad y por eso dice:

Ya en el mundo no hay años
pues aunque el tiempo a averiguallos venga,
no hallará en todo el mundo quien los tenga (vv. 110-12).

Así pues el espacio teatral que se abre hacia un posible público extratextual desde un principio del entremés se extiende hasta abarcar la totalidad del ambiente social extraescénico en torno a personajes y espectadores. La burla del afán de disfrazar el avance de la edad se aplica entonces a todo ser humano.

En el *Entremés de los refranes del viejo celoso* y el *Entremés del Niño y Peratvillo de Madrid*, Quevedo presenta un desfile de disfraces obviamente exagerados que a manera de caricaturas duplican el artificio teatral configurado para la burla del viejo celoso refranero y para la advertencia del ya sobre-precavido *Niño*⁹⁴. En esta teatralidad escénica de personajes disfrazados con indumentaria estrambótica destaca el engaño de la ilusión dramática de toda la composición que culmina en la dinámica fantasía de los palos o el baile. En el *Entremés de los refranes del viejo celoso*, Rincón vestido de «capigorrón», galán de la joven dama Justa (vestida «de gracia-sidad») casada con el vejete refranero, se esconde cuando este llega y se las arregla para representar, junto con su cómico compinche y la dama, el personaje de cada refrán que el viejo recita. En este entremés la transformación teatral del lenguaje hablado (que ya hemos observado antes) implica el empleo espectacular de disfraces ridículamente obvios para todos menos el vejete refranero. Por eso Rincón tranquiliza así a Justa anunciando la representación que se propone escenificar: «Tente, Justa, no más, que ansí yo viva, / qu'en tu marido mi remedio estriba, / pues con ardides, tretas y ademanes / han de ser mis terceros sus refranes» (vv. 50-53). Cuando el vejete, pues, maldice a su mujer como «Justa del diablo» (v. 97), Rincón inicia el desfile de figuras que las expresiones trilladamente populares del viejo van a invocar al escenario

⁹⁴ Asensio, 1971, p. 234, observa que el Niño «en el dúo con su madre [antes de partir a la corte], exhibe la misma sabiduría que la vieja sobre los únicos riesgos que la Corte ofrece; los de las mujeres que tratan de apoderarse de la bolsa». Y por eso subraya *ingenuo* para referirse irónicamente a este personaje supuestamente infantil. Alonso Hernández, 2001, p. 44, observa al respecto: «Uno se pregunta si se trata realmente de un Niño o de un adulto, viejo, que se finge niño». Asensio, 1971, p. 233, ve en este «Niño de la Guarda» un vocero o altavoz de Quevedo, tal como Muñoz en *El marido fantasma*.

de la casa de la pareja. Sale vestido de diablo, «con botarga colorada y un cohete encendido en la mano» (acotación entre vv. 97 y 98). Con el siguiente refrán del viejo que alude a Caláinos, sale disfrazado de tal, «de francés, a lo gracioso» (acotación entre vv. 107 y 108) un personaje nuevo hasta ahora no mencionado, claramente compañero capigorrón de Rincón. Al escaparse los dos junto con Justa, se deduce (ya que el texto no lo estipula) que ellos tres representan los demás personajes que cada refrán invoca. Y por eso el vejete reconoce a su mujer entre los personajes que se acumulan al final para darle de palos. Rincón resulta así autor de compañía que, aparte de representar el primer papel de diablo y otros no estipulados, efectivamente dirige «las tretas y ademanes» de los otros personajes, imaginativa y rapidísimamente creando sus disfraces.

En el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*, Juan Francés que sale «de amolador, con su carretón» funciona igual que Rincón a manera de autor de comedias que llama al escenario personajes disfrazados ridículamente con fin de aleccionar al astuto Niño sobre los peligros que le aguardan en la corte. Los personajes comparecen cargados de objetos que denotan su manera de haber perdido su dinero, según indican las acotaciones (pp. 98-99): «Sale atravesado de varas de medir, medidas de sastre y tijeras, Alonso» (acotación entre vv. 96 y 97); «Aparécese, rodeado de ollas y pucheros y asadores, Diego» (acotación entre vv. 116 y 117); «Aparécese lleno de procesos, escribanías, y plumas en el cabello y las manos, Cosme» (acotación entre vv. 128 y 129); y «Aparécese lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, Antonio» (acotación entre vv. 148 y 149). Los tres primeros hacen comentarios sobre el oficio o la situación en la que mujeres los han hecho sobregastar a tal punto que han empobrecido. El último aparece disfrazado de caricaturesco arrendador de corral que alude a problemas con actores y espectadores que lo han arruinado, según lo presenta Juan el «amolador»:

JUAN	El pobre Antonio-Alvillo, fue galán de extraña tema, asaeteado de dulces, de aposentos y comedias. La nunca vista le saja, astillas le hace la nueva, si escribe Mira de Mosca, si escribe Lope de Vergas.
ANTONIO	Si vuelan los <i>Antecristos</i> , con mi dinero se vuelan; si baja Luisa de Robles, mis pobres cuartos me cuesta. No quiere subir Vallejo,

y por ver cómo se queda,
de miedo de las tramoyas
antecristo barbinegra,
pago aposento y confites
si la silban por las fiestas;
si hay hedor, pago el hedor,
que aun no aprovecha que hiedan (vv. 149-68).

De la alusión burlesca a complicaciones ocasionadas por las comedias de Mira de Amescua y de Lope, el diálogo pasa a recordar el costoso escándalo de *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón⁹⁵.

El estreno de esta comedia, aparte de los huevos podridos que los enemigos del novohispano traen al corral, también resulta objeto de burla por la gran osadía de Luisa de Robles que se lanza a volar por una maroma ante la cobardía del autor Manuel de Vallejo que no se atreve a tirarse por la tramoya⁹⁶. El diálogo alude al costo que estos percances ocasionan y continúa con las observaciones del Niño sobre la división de la compañía de dos valencianos que —siguiendo la pauta burlesca del tema del anticristo— «se sueltan / con todo el Juicio final, / resurrección y trompeta; / pues para los dos hermanos / dos juicios habrá por fuerza» (vv. 175-78)⁹⁷. Así pues, el desfile de disfrazados estrambóticos ha culminado con el arrendador de corral que, víctima de los cómicos, negociantes venáticos e inestables, y de un público tanto burlesco como exigente, padece una pérdida de dinero tan grande que inmediatamente después «descúbrese una bolsa vacía encima de dos huesos de muerto» (acotación entre vv. 196 y 197). Juan el amolador, auténtico director de escena, explica el risible descubrimiento mortífero-monetario así:

Esta que miras al cabo
triste bolsicalavera,

⁹⁵ Ver Primorac, 1993.

⁹⁶ Blecua cataloga un poemita de Quevedo sobre el mismo asunto entre sus «sátiras personales» (Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, núm. 848, p. 258), señalando su discrepancia con el epígrafe que hace a Luisa de Robles mujer de Vallejo, y a que, según Crosby, 1967, pp. 127-28, este se encuentra casado con otra en 1623, cuando se estrena *El Anticristo*. Además apunta Blecua que: «el episodio da, a su vez, origen a cierto soneto de Góngora cuyo epígrafe reza: “A Vallejo, autor de comedias, que representando la de *El Antecristo* [sic] y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles”» (Ver Góngora, *Obras completas*, ed. J. e I. Millé y Jiménez, p. 570).

⁹⁷ Asensio, 1971, pp. 233-34, no cree que aluda el entremés a la representación de *El Anticristo* que Cotarelo Valledor, 1945, p. 75, asigna a 1618. Por la referencia a estos hermanos valencianos, autores de comedia, fecha el entremés alrededor de 1622 e igual parece pensar Blecua al citarlo en su introducción del entremés (p. 95), sin percatarse de su propia nota al poemita de Quevedo sobre la cobardía de Vallejo (Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, 1971, p. 258), donde indica que *El Anticristo* se estrena en 1623, apoyándose en la autoridad de Crosby.

notomía de las lindas,
 esqueleto de las feas,
 es la bolsa condenada,
 que, cercada de culebras,
 está en los eternos dacos,
 ardiendo en uñas eternas (vv. 197-204).

Con esta visión que la pobreza del arrendador de corrales precede, los cómicos y los espectadores burlescos que lo arruinan quedan equiparados con las pedigüeñas que salen inmediatamente después a acosar al Niño y dar final al entremés con canto y baile. En este entremés así como en *Los refranes del viejo celoso*, la serie de disfraces se exagera hasta convertirse en teatro de máscaras que a su vez destaca el arte escénico como prototipo del engaño. La serie de máscaras en estos dos últimos entremeses, aunque con distinto propósito, constituye el mismo recurso teatral: un desfile de figuras carnavalescas que, según Asensio⁹⁸ habría de evolucionar en la mojiganga de años futuros⁹⁹.

En estos dos entremeses se ha observado claramente el personaje que Alonso Hernández¹⁰⁰ llama «intermediario» o «director escénico». Y si no solo estos sino también otros entremeses de Quevedo exhiben una obvia construcción de dos pisos¹⁰¹, este personaje, como hemos visto, se responsabiliza de construir esa segunda etapa o de armar el segundo momento. En primer lugar, se da en el entremés quevediano una exposición o planteamiento en términos supuestamente «realistas» ya que dos personajes, sin fingir aun, abiertamente planean un engaño o befa —aunque con retórica enormemente artificiosa y por lo tanto inverosímil. En segundo lugar, se da el montaje de esa burla o engaño hiperbólico ante personajes increíblemente ingenuos. En este segundo nivel de actuación se acentúa la artificiosidad escénica —por ejemplo en los entremeses de *Bárbara*, *Diego Moreno*, *El marido fantasma*, y sobre todo *La polilla de Madrid*. En todos estos casos aparece un personaje consejero-director que a Alonso Hernández¹⁰² le parece producir un teatro grotesco de marionetas.

⁹⁸ Asensio, 1971, pp. 226 y 229.

⁹⁹ Para Alonso Hernández, 2001, p. 45, el desfile de figuras es «formidable ejemplo del grotesco popular», e igualmente considera (p. 49) grotesco la exageración en los personajes de los demás entremeses. Para un estudio comprensivo de lo grotesco en la poesía y prosa de Quevedo, véase Iffland, 1978.

¹⁰⁰ Alonso Hernández, 2001, p. 51.

¹⁰¹ Soons, 1970, p. 434, señala «dos “momentos” que exhiben algunos de ellos». Asensio, 1971, p. 228, observa que son «edificios de dos pisos» *Los refranes del viejo celoso* y *El hospital de los mal casados*, a pesar de que considera (p. 230) la posibilidad de que este no sea de Quevedo. Bleuca (p. 10) se resiste a aceptarlo como de Quevedo.

¹⁰² Alonso Hernández, 2001, pp. 50-51.

Pero la acción rápida y concentrada del entremés requiere un diálogo inicial para plantear inmediatamente el problema y plantear su solución engañosa que se procede luego a poner en práctica. La inmediata aplicación del plan propuesto por el personaje-consejero de hecho convierte a este en director o autor de comedias pero sin efecto grotesco alguno de un posible manipulador de marionetas humanas. Pues la rapidez del género recorta la capacidad introspectiva del personaje principal que se mueve a instancias de su interlocutor-director cuya función dramática es precisamente mover al protagonista a la acción u observación aleccionadora —como en el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* y en el de *Los refranes del viejo celoso*. Después de este segundo momento que se prolonga más que el primero por constituir la doble actuación de central diversión en el entremés, a veces incluso con disfraces obvios, de repente se da la solución de una continuidad abierta que resuelve provisionalmente el conflicto en baile, con letra burlesca en forma de letrilla o jácara¹⁰³. La estructura del entremés como parodia de la comedia también resulta entonces igualmente tripartita —con exposición, complicación, y una resolución lúdicamente repentina. La comedia termina en bodas y el entremés en baile, recalando así para los espectadores que se hallan en la artificiosa diversión del teatro, muy aparte de la realidad social cotidiana de controles y amenazas. El espectador del siglo XVI y XVII está, pues, muy consciente de estar viendo teatro, una ficción escénica lúdica, precisamente porque el mismo espectáculo, y sobre todo el teatro menor, se lo recalca.

En *La polilla de Madrid* se logra excelsamente este realce del artificio teatral que los entremeses de Quevedo despliegan ridículamente subrayando la perversión monetaria de la sensualidad que convierte a los personajes en actores. Desde el primer momento o piso del edificio entremesil, los personajes rufianescos salen obviamente disfrazados para una actuación ya medianamente tramada. Desde un principio aparecen en papeles de escudero y de dueñas, dirigidos por la supuesta hija y hermana de las que hacen el papel de estas. Con tal cortejo, la ingeniosa joven, «picarona sobrada» (v. 16), pretende hacerse pasar por una de esas «señoras de lugares» (v. 11) ante galanes que vienen a regalarle joyas, telas, y dineros para una comedia que les ha hecho creer va a poner en esa casa de comediantes. No se aclara qué pretexto ha dado la dama fingida para convencer a sus galanes adinerados de que prepara dicha representación. Basta con las instrucciones burles-

¹⁰³ Para Amezcua, 1981, p. 25, el baile final que bruscamente detiene el transcurrir de los entremeses quevedianos en sí resulta provocador, dejando sin desenlace alguno lo que pide resolución. Como «sitio por excelencia del carnaval», el baile demuestra para Amezcua «lo más contestatario de la ideología» de Quevedo.

cas que muy dramáticamente les da a sus familiares de cómo se muevan y hablen aparentando ser criados de dama rica, junto con la gesticulación ridícula que incita en ellos, para que explote en satisfecha carcajada el receptor de este entremés. Con un «Ensayemos primero todo el paso» (v. 35), practican cómo han de fingir que necesitan dinero y materiales para los disfraces y escenario de una supuesta comedia que aun no acuerdan sobre qué ha de tratar. Por eso, planeando cómo robar más eficazmente a los galanes donantes, dice la pícara directora: «En lo de la comedia estemos todos» (v. 95). Así pues, todo el primer piso de esta construcción entremesil, en sí ya presenta a los personajes como obvios actores que, disfrazados, ridículamente intentan adoptar un papel que aun no dominan.

El segundo piso de actuación comienza al llegar las primeras visitas, un ingenuo galán dadivoso acompañado de un astuto conocedor de pedigüños, quien comenta burlescamente sobre el aspecto engañoso de estos y sobre la inocente generosidad de aquel. Astutamente expresando carencias para los disfraces de «el negro ensayo de la comedia» (vv. 204-205)¹⁰⁴, los pícaros disfrazados de escudero y dueñas preceden a su ama doña Elena, alias «la Pava», que «sale en hábitos de hombre» (v. 212) ya que supuestamente van a hacer «estas señoras y otras damas / una comedia [...] toda entre mujeres» (vv. 209-10). El efecto revelador de su traje masculino con que luce las piernas, sin embargo, reconcentra la seducción de sus ricos galanes. Después de despojar a una serie de visitas adineradas, la gran actriz Elena y sus compinches que ha dirigido con gran eficacia despiden a esos nobles sucesivamente para poderse escapar antes de que vuelvan a ver el ensayo. Elena le ha explicado a uno de los últimos engañados que «el dueño de la casa es gran persona, / ha sido comediante y cada día / está ensayando fiestas de alegría; / y han de hacer el entremés y el baile» (vv. 349-52). El segundo piso del entremés se complica entonces más porque al desaparecer los farsantes, entra este «güesped» o autor con los regidores de alguna aldea tratando de convencerlos del mérito de su pieza *El robo de Elena*.

Los pícaros ladrones han estado actuando disfrazados muy convincentemente como preludio a una representación que no ha de darse; ahora se va a hacer teatro ridículamente fantasioso que contrasta con la representación anterior de un latrocinio dirigido

¹⁰⁴ Citando esta frase, J. Amezcua, 1981, p. 22, señala que en *La polilla de Madrid* y en las dos partes de *El Marión*, de *Bárbara*, y de *Diego Moreno*, «de lo que se burla el autor no es de la vida cotidiana del XVII, sino de la convencional codificación del género de la comedia». Sin embargo, Amezcua concluye que «lo específicamente quevedesco» no se encuentra ni en estos ni en sus otros entremeses —aunque quizá en *El zurdo alanceador*, *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*, propone Amezcua, 1981, p. 25, sin explicación alguna se «podrá encontrar rasgos más propiamente quevedianos».

y no sufrido por una Elena. Con la «muestra de representantes» (v. 415) que el «güesped» autor ofrece a los regidores se da una breve escena burlesca donde, antes de salir «Héctor [el] troyano» (v. 428), tres soldados ridículos discuten sobre cómo «a Elena la robó Pares y nones» (v. 427). Cuando autor y regidores admiran al «buen personaje» de Héctor (v. 429), interrumpen las visitas que regresan a ver el ensayo de doña Elena. Como estos engañados no pueden creer que la dama regalada se haya desaparecido junto con dueñas y escudero, equiparan el suceso de su estafa con la ficción del teatro:

D. LORENZO	¿Es paso de comedia?
D. ALEJO	Antes sospecho que el paso ha sido de entremés de robo.
D. GARCÍA	Yo en aqueste entremés he hecho el bobo (vv. 439-41)

De esta manera queda igualado el engaño de los dos niveles de representación hasta con un mismo título, *El robo de Elena*. La canción con que se pasa a la tercera parte final del entremés surge de la carta que la Pava ha dejado con el autor para desengañar a los nobles dadivosos que regresan a ver el ensayo de la comedia que han patrocinado con joyas y dinero. Aclarando la función activa y no pasiva de Elena en ese robo, la canción en este caso no da lugar a un baile, de tal manera que no se agrega otro nivel de representación a una estructura ya bastante compleja.

Entre los dos montajes que forman el segundo piso del entremés y que la canción final equipara, obviamente la actuación del robo no literario se presenta mucho más convincente. En esta primera representación, supuestamente fuera de las tablas, una astuta manipulación dirigida con mucha gracia y provecho por una actriz muy talentosa se proyecta como verídica. En el segundo nivel, un autor intenta engatusar a unos patrocinadores con unas figuras divertidísimas pero increíblemente ridículas en una burla del motivo clásico del rapto de Elena de Troya. Irónicamente en esta pieza ni figura la mujer pasiva del título mientras que la actriz que adopta el papel de Doña Elena ha dirigido y montado una gran actuación.

En la complejidad teatral de este segundo piso de *La polilla de Madrid*, con dos niveles de representación, se observa claramente cómo Quevedo explota la metáfora del teatro para destacar la mentira estafadora que predomina en las relaciones entre hombres y mujeres. Si a través de sus entremeses se nota el realce del artificio del teatro para recalcar la metalización en estas relaciones, *La polilla de Madrid* con magistral imaginación subraya el papel de la actriz-primeradama como la maestra del engaño en esa perversión

monetaria de la sensualidad. En vez de encarnar la sublimidad del nivel alto de la comedia, la cómica por excelencia no es más que una gran pícara ladrona que despoja a los nobles que se ciegan ante su gran atractivo físico. Pero sin criticarla, los entemeses de Quevedo celebran su actuación de un plan de estafa, pues con gran astucia y gesticulación expresiva da lugar al entretenido engaño de los increíblemente ingenuos. No se trata del «predominio del punto de vista de la mujer»¹⁰⁵ ni de su «triumfo» en las tablas como compensación o «válvula de descarga»¹⁰⁶. El entremés quevediano elogia festivamente el arte mismo de la actriz que, con seductivo despliegue sensual engatusa a inocentes dentro y fuera del escenario; pues gracias a sus provechosos despojos, se lleva a cabo una divertida representación.

Esta rapacidad de la mujer-actriz se festeja a través de las piezas breves quevedescas como resultado de gran ingenio e imaginación así como razón principal de un espectáculo risible. Tal admiración de Quevedo por la energía escénica de la actriz explica el enfoque en el disfraz de la mujer-vestida-de-hombre en su loa con que Jerónima de Burgos, la Roma, se luce a la vez que se mofa de la hipocresía social circundante. También se nota en la repetida alusión de Quevedo a la audacia de Luisa de Robles que se lanza por la tramoya cuando el autor Vallejo no se atreve en *El Anticristo*. Tal celebración burlesca del teatro mismo bajo el liderazgo de la mujer ingeniosamente audaz constituye la marca distintiva del teatro breve de Quevedo. El escenario invisible en una aldea de *El retablo de las maravillas* y el actor paradigmático de *Pedro de Urde-malas* se transforman en los entemeses, loas y bailes de Quevedo en tinglados urbanos escénicamente muy complejos que dirige la mujer prototipo-de-actuación-escénica. Y aunque Asensio¹⁰⁷ por un lado niegue que Cervantes haya modificado el rumbo del entremés y por otro, observa en Quiñones de Benavente «la ufanía mimética»¹⁰⁸ y «la pasión barroca por el disfraz»¹⁰⁹, Quevedo media entre los dos precisamente por su realce festivo de la actuación ágilmente eficaz de la mujer. La insistencia en la risible represen-

¹⁰⁵ Huerta Calvo, 1988, p. 28.

¹⁰⁶ Esta última frase es de M. G. Profeti (García Lorenzo, 1988, p. 121) en el «Coloquio» en torno al «predominio del punto de vista de la mujer» (pp. 118-121) donde Huerta Calvo le rebate a Pilar Cabañas muy acertadamente: «La presencia de la mujer en el entremés es casi más determinante que la presencia en la comedia. Y no hay más que acudir a los moralistas [...] que] no se refieren a los actores, se refieren a las mujeres; no se refieren a los papeles masculinos, se refieren a los femeninos. Hay toda una femineidad que no es feminista, o lo que se entiende modernamente como feminismo, pero que está latente en el género y es evidente».

¹⁰⁷ Asensio, 1971, pp. 109-10.

¹⁰⁸ Asensio, 1971, p. 142.

¹⁰⁹ Asensio, 1971, p. 143.

tación engañosa que la mujer como actriz dirige y monta a costa de inocentes e ingenuos distingue el arte nuevo quevedesco de hacer ridículos en las tablas. Ante una riqueza inagotable de recursos de la risa con que los entremeses de Quevedo dan realce al artificio del teatro, sirvan tales observaciones primerizas por parte de una casi-quevedista que se arrima a la corte de las nobles amistades de siempre —del «cofrade que ha sido y es de la carcajada»¹¹⁰— si no de prolegómenos, definitivamente de lego-pro-menos.

¹¹⁰*Memorial pidiendo plaza en una academia, con las indulgencias concedidas a los devotos de monjas* (*Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, p. 101).

BIBLIOGRAFÍA

- Alenda y Mira, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnalescas en los entremeses de Quevedo», *Foro hispánico*, 19, 2001, pp. 41-53.
- Amecua, J., «El negro ensayo de la comedia» —notas sobre los entremeses de Quevedo», *Thesis, Nueva Revista de Filosofía y Letras*, 3, 10, 1981, pp. 22-25.
- Arellano, I. y C. C. García Valdés, «El entremés *El marido fantasma*, de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, 41-68.
- Arellano, I. y C. C. García Valdés, «Entremés de la ropavejera, de Quevedo», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 25-38.
- Asensio, E. *Itinerario del entremés; desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Astrana Marín, L., «Notas a “Jácaras”» y «Teatro-diálogos, bailes, loas, entremeses», *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2, pp. 249-74 y 571-649.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barra, 1974.
- Barrera, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- Buendía, F., «El entremés», en *Antología del entremés*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 9-86.
- Buendía, F., «Francisco de Quevedo y Villegas», *Antología del entremés*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 361-68.
- Caballero Fernández-Rufete, C., «Baile dramático», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 25-29.
- Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.
- Cauz, F., «Un Quevedo poco conocido», *Boletín cultural y bibliográfico*, 9, 11, 1966, pp. 2166-2169.
- Cervantes, M. de, *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos, 1904.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly y Bailliere, 1911, 2 vols., NBAE, 17 y 18.
- Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Académica Española*, 24, 1945, pp. 41-104.
- Chauchadis, C., «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e. colloque du Groupe d'Etudes su le Théâtre Espagnol. (Toulouse 31 janvier-2 février 1980)*, Paris, CNRS, 1980, pp. 165-83.
- Chevalier, M., «Caricatura quevediana y figuras del entremés», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro*

- 1987), ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 149-61.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Crespo Matella, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Davies, G. A., «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. G. Peale, Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 20-38.
- De Pretis, G., «Forme spettacolare e comiche nel *Diego Moreno* di Francisco de Quevedo», en *Ecdotica e testi ispanici (Atti del congresso nazionale della associazione di ispanisti italiani; Verona, 18-20 giugno, 1981)*, Verona, ILLS, 1982, pp. 201-21.
- García Lorenzo, L., *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- García Valdés, C. C., «Francisco de Quevedo y Villegas», *Antología del entremés barroco*, ed. C. C. García Valdés, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 33-45.
- Hernández Araico, S., «Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 187-96.
- Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania*, 82, 1999, pp. 461-71.
- Hernández Araico, S., «Pintura y estatismo teatral en la comedia *Cómo ha de ser el privado*», *Ínsula*, 648, 2000, pp. 30-32.
- Huerta Calvo, J., «Cómico y femenil bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro», *Criticón*, 24, 1983a, pp. 5-68.
- Huerta Calvo, J., «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y perspectiva de la investigación», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983b, pp. 23-62.
- Huerta Calvo, J., «Estudio preliminar» en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-80.
- Huerta Calvo, J., «Poética de los géneros menores», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 15-31.
- Huerta Calvo, J., «Risa y eros; del erotismo en los entremeses», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 113-23.
- Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque*, Londres, Tamesis, 1978, 2 vols.
- Jammes, R., «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-118.
- Mancini, G., *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1955.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1957.
- Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

- Orozco Díaz, E., «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-54.
- Paz y Mélia, A., *Salas españolas, o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Impr. y Fundación de M. Tello, 1890.
- Peale, G. C., (ed.), *El conde don Pero Vélez y don Sancho el deseado*, Fullerton, Cal State Fullerton Press, 1997.
- Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Primorac, B., «Las luchas literarias y el estreno de *El Anticristo* de Alarcón», en *El escritor y la escena*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 167-75.
- Profeti, M. G., «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro» en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.
- Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2.
- Quevedo, F. de, *Obra poética. Poemas satíricos y burlescos*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970, vol. 2.
- Quevedo, F. de, «Jácaras» y «Bailes», en *Obra poética. Poemas satíricos y burlescos*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, vol. 3, pp. 259-408.
- Quevedo, F. de, *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4.
- Quevedo, F. de, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981.
- Quevedo, F. de, «Entremés de la venta», en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 163-71.
- Sentaurens, J., «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?» en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 67-87.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Snell, A. M., «El lenguaje de los bailes de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 171-79.
- Soons, A., «Los entremeses de Quevedo. Ingeniosidad lingüística, y fuerza cómica», *Filologia e letteratura*, 16, 1970, pp. 424-39.
- Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 173-85.
- Valbuena Briones, A., «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. G. Peale, Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51.
- Vega, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. de José Prades, Madrid, CSIS, 1971.