EUGENIO ASENSIO

ITINERARIO DEL ENTREMÉS

DESDE LOPE DE RUEDA A QUIÑONES DE BENAVENTE

CON CINCO ENTREMESES DE D. FRANCISCO DE QUEVEDO

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA

ESCUELA UNIVERSITARIA
PROFES. EGB. E. G. B.
PAMPLONA
BIBLIOTECA

Δ2.

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

EUGENIO ASENSIO

ITINERARIO DEL ENTREMÉS

Los géneros literarios tienen también su biografía, a veces más azarosa y sorprendente que la de un hombre. Aquí nos ofrece Eugenio Asensio la historia del entremés desde su aparición a su apogeo. El entremés es, qué duda cabe, un género menor, pero no pocas veces de innegable originalidad y valor artístico, pues en él ha quedado la huella de nuestros mejores ingenios. El lector actual lo prefiere a otros géneros empingorotados.

Lo primero que hace el autor es analizar estas obritas en sus elementos festivales y en sus deudas con el chascarrillo y la comedia, base necesaria para deslindar luego su género literario. Las páginas centrales describen los hallazgos e invenciones de sus más eminentes cultivadores: Lope de Rueda, Cervantes, Hurtado de Mendoza, Quiñones de Benavente. Por vez primera son objeto de atento estudio la cronología de las innovaciones, los cambios de técnica, los modos de comicidad, las constantes variaciones de este género en permanente experimentación. Un último capítulo, que aclara la importante contribución, tanto directa como indirecta, de Quevedo, sirve de prólogo a la edición de cinco entremeses inéditos

(Pasa a la solapa siguiente)

manantial
Sancho el Mayor, 11 - Pamplona

ITINERARIO DEL ENTREMÉS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

EUGENIO ASENSIO

ITINERARIO DEL ENTREMÉS

DESDE LOPE DE RUEDA A QUIÑONES DE BENAVENTE

CON CINCO ENTREMESES INÉDITOS DE D. FRANCISCO DE QUEVEDO

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© EUGENIO ASENSIO, 1971.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 6094-1971

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1971.—3553.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PRÓLOGO ... 7

CAP. I. — *El entremés como género literario. Deslinde y elementos* ... 15
Elementos festivales ... 18
El entremés y los géneros contiguos ... 24

CAP. II. — *Lope de Rueda, creador del entremés* ... 41

CAP. III. — *Transformación y florecimiento del entremés de 1600 a 1620* ... 63
Aparición del entremés en verso ... 67
Los entremeses de "Melisendra" y "Los romances" ... 69
Entremés de "figuras". Historia teatral del vocablo ... 77
"El hospital de los podridos" y "La cárcel de Sevilla" ... 86

CAP. IV. — *El entremés, fecundado por la novela. Cervantes* ... 98

CAP. V. — *Los entremeses de Antonio Hurtado de Mendoza* ... 111

CAP. VI. — *Luis Quiñones de Benavente, cima del entremés* ... 124

CAP. VII. — *Quevedo entremesista* ... 178
Algunas modalidades del retrato en Quevedo ... 179
Cronología de los entremeses de Quevedo ... 198
Examen de los entremeses nuevos ... 201
Los entremeses dudosos o espurios ... 222
Los entremeses auténticos ya impresos ... 225
Entremeses "autógrafos" ... 226
Entremeses impresos en el siglo XVII ... 231

Págs.

CONCLUSIÓN 247

APÉNDICE. — *Cinco entremeses inéditos de Quevedo* 253
Nota sobre el manuscrito y la norma editorial 255
Entremés de Diego Moreno (parte 1.ª) 259
Segunda parte del entremés de Diego Moreno 272
Entremés de la Vieja Muñatones 286
Entremés de la destreza 295
La polilla de Madrid 307
Entremés p.ro de Bárbara 338
Segunda parte del entremés de Bárbara 353

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 365

PRÓLOGO

En las grandes bibliotecas de Portugal —como en las de España— no escasean las copias de obras falsamente atribuidas a don Francisco de Quevedo. Por ello no me dio ningún vuelco el corazón cuando al hojear el tomo II del *Catálogo dos manuscritos da Bibliotheca Pública Eborense* de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara (Lisboa 1868) topé en las páginas 136-137 con la escueta mención de siete entremeses ahijados al autor del *Buscón* y contenidos en el tomo que lleva la signatura Cod. CXIV/1-3. Seis de los títulos eran perfectamente nuevos, mientras el séptimo, *La venta,* figuraba entre las obras auténticas desde que su sobrino Pedro Aldrete hizo imprimir *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid 1670). Era improbable que un rebuscador tan tenaz y bien relacionado como Aureliano Fernández Guerra y su continuador Astrana no hubiesen tenido noticia de estas obritas que acaso habían rehusado como bastardas. Sin embargo, como en estas materias nunca está de más la inútil precaución, un día de verano, entre dos trenes, hice alto en la capital del Alentejo y examiné el manuscrito. *Los enfadosos* —una de las piezas— resultó ser la que probablemente el vulgo rebautizó *El zurdo alanceador,* en versión que enmienda algunos yerros de la que Astrana publicó a base de una suelta de Segovia. Los otros cinco títulos: *Diego Moreno, Bárbara, La destreza, La polilla de Madrid, La vieja Muñatones,* no sólo debían ser entregados provisionalmente a Que-

vedo por la resuelta atribución, sin rivalidad conocida, de un manuscrito coetáneo, sino que los rasgos internos respaldaban su derecho de propiedad. Un estudio detenido de *Diego Moreno* —que presenté en la *Hispanic Review* de Filadelfia formando parte del homenaje al eminente investigador y editor de nuestro teatro primitivo Joseph E. Gillet en 1959— confirmó mis presunciones y me animó a publicar estos rasguños de nuestro escritor. Si la edición no ofrecía particulares problemas, la tentativa de fijar la cronología y la originalidad de la producción entremesil de Quevedo estaba erizada de espinosas dificultades. En breves rachas de entusiasmo, cortadas por frecuentes interrupciones, me aventuré en la selva del teatro menor en la época de actividad literaria de Quevedo (1600-1645) percatándome de la confusa oscuridad que lo envolvía.

En punto a cronología hemos de renunciar a la divulgada opinión de que empezó su experiencia teatral en el reinado de Felipe IV, como sostuvo últimamente Astrana Marín, o en los postreros tiempos de Felipe III [1], a la vuelta de Italia. A lo menos los tres entremeses en prosa pertenecen a una época temprana de su vida. Y en punto a originalidad debemos poner en tela de juicio la afirmación de don Armando Cotarelo —que sospecho refleja igualmente la teoría de su padre don Emilio— de que "en el teatro menor sigue los derroteros marcados por Quiñones de Benavente, no sin cierta originalidad" [2]. La comodidad de centralizar en Qui-

[1] Modificando su previa conjetura en la edición de 1932, donde fecha *El caballero de la tenaza* en 1618, escribe en *La vida turbulenta de Quevedo*, 2.ª edición (Madrid 1945), págs. 358-9: "La producción dramática suya, a excepción de las primeras jácaras, arranca de entonces" (es decir, de 1624). Tan poca fe ponía en sus previas fechaciones de *El caballero de la tenaza* y *La venta*, que ni se molestaba en dar las razones de su cambio de frente.

[2] Armando Cotarelo, *El teatro de Quevedo* (Madrid 1945), pág. 10 (es tirada aparte del *Boletín de la Real Academia española*, tomo XXIV, cuaderno CXIV).

ñones las invenciones entremesiles, construyendo en el teatro menor una personalidad pareja a la de Lope en el teatro mayor, ha enturbiado toda la historia del entremés durante la época fecunda de renovación formal y enriquecimiento temático, cuyos jalones podemos fijar entre 1600 y 1620. Para su gloria no necesita usurpar méritos ajenos, ni aparecer como acreedor de Quevedo.

Los enemigos de don Francisco le negaron todo menos su talento de entremesista. El autor, o autores, de *El tribunal de la justa venganza,* en 1635, fustigaba su presunción de brillar en más altas zonas, confinándolo a la bajeza del entremés: "Le [parece] puede correr el palio en lo heroico, en lo lírico, en lo trágico y en lo cómico con cuantos insignes varones honraron a la antigüedad y han florescido y florescen en nuestro siglo, siendo lo más agudo que ha producido su ingenio el friísimo cuanto bien silbado entremés de *Caraquí me iré* y otros semejantes a éste, que no es otro su ingenio" [3]. Elogio emponzoñado, pero elogio, pues cabe tomar como involuntario tributo lo que plumas infamadoras y pedantes inflados tildan como bajeza. Su distinción en este campo debía ser voz común, ya recogida páginas antes en el mismo libelo: "Lo más que él puede ufanarse (que otros lo tuvieran por afrenta) el haber hecho el rufianesco romance 'Ya está metido en la trena', el friísimo entremés *Caraquí me voy,* y la lasciva letrilla 'Cuchilladas no son buenas', que hasta esto llega la mayor extensión de su ingenio" [4].

Teatro menor no significa teatro inferior. Sin rebasar el marco de un género casi improvisado, unas veces parasitario de la alta literatura, otras veces vehículo de visiones primitivas e imaginaciones

---

[3] Francisco de Quevedo, ed. Astrana Marín, *Obras completas,* t. II, *Verso* (Madrid 1932), pág. 1.110. Cito la prosa y los entremeses por la edición de Astrana en su primera y más esmerada impresión. De los versos poseemos ahora una edición incomparablemente mejor, la de José Manuel Blecua (Barcelona 1963), que utilizaré.

[4] Quevedo, *Obras completas,* II, págs. 1.105-6.

arquetípicas, siempre ligado a la actualidad fugaz, las piececitas de Quevedo le hacen merecedor a un puesto honorable en la procesión de los innovadores: Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente. Y su importancia crecerá si, dejando a un lado su directa aportación teatral, tomamos en cuenta el nuevo enfoque del hombre, la cantera de tipos que surgiendo en sus juguetes cómicos y en los *Sueños* pasaron las lindes del entremés y contribuyeron a darle nueva vida.

Si consideramos la corta estima en que tenía sus entremeses y los ajenos —entre ellos los de Benavente, de quien se guasea en *La Perinola*—, bien puede aplicárseles la lamentación de su amigo Joseph Antonio González de Salas en las *Prevenciones al lector* que antepuso al *Parnaso español con las nueve musas castellanas* (Madrid 1648), donde salvó para la posteridad lo más granado de don Francisco: "Summo dolor causa el referirlo, no fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos que conocieron muchos". Por ello no siento empacho en salvar estos restos del gran naufragio y gastar tantas páginas en valorizar y situar escritos que a muchos parecerán livianos y de escaso fuste. Pues, desde la mera perspectiva literaria, sospecho que el entremés ha de embelesar a un lector sin prevenciones jerárquicas más que las novelas pastoriles, sobre las que cada año ve salir doctos volúmenes. La facilidad de resbalar de los pastores a la historia de las ideas literarias y filosóficas es casi tan grande como la tentación de resbalar del entremés a la pintura de la sociedad que lo aplaude y alimenta. He resistido esta tentación procurando limitarme al horizonte literario. El lector pensará —no sin razón— que el panorama preliminar ha crecido con exceso y que los entremeses se han convertido en apéndice. No fue ésa mi intención: fui víctima de las circunstancias, del deseo de esclarecer los años primaveriles del entremés.

Para indagar lo que don Francisco de Quevedo aporta al entremés, para otorgarle con visos de justicia patentes de invenciones

determinadas, urge conocer la fortuna y vicisitudes del género durante la primera mitad del siglo XVII. Exigencia imposible de realizar si previamente no esbozamos un rápido inventario de los materiales, fórmulas y convenciones que había heredado de Lope de Rueda y sus seguidores.

Una somera reseña de la bibliografía esencial sugiere la apremiante necesidad de emprender, por cuenta propia, nuevas pesquisas. Don Emilio Cotarelo, hace más de medio siglo, desbrozó la historia del teatro menor imprimiendo más de 350 piezas anteriores a 1650 precedidas de un dilatado prólogo, inmenso depósito de materiales insuficientemente trabajados. En él nos brinda un registro descriptivo de autores y obras mayores y menores, sin cribar el grano de la paja, sin distinguir entre la mediocridad y la genialidad, sin fijar la cronología y variaciones de cerca de dos siglos de producción entremesil: le viene pintiparado aquello de que los árboles no dejan ver el bosque. Baste apuntar que Francisco de Avellaneda o Juan Vélez de Guevara, dos epígonos meramente ingeniosos, ocupan mucho más lugar que don Pedro Calderón y don Francisco de Quevedo, no más que porque el autor en sus pesquisas por parroquias y archivos tuvo la suerte de hallar noticias inéditas de ambos. La ausencia de bibliografía final, para la que Cotarelo poseía copiosos subsidios y destinaba el último volumen no salido a luz, deja en la sombra problemas de atribución y cronología [5]. Su educación literaria le inducía a exagerar el valor de las obras como pintura de una sociedad, como cantera de noticias y alusiones. Con todo, sin el socorro de su obra amazacotada no podríamos dar un paso. Entre los estudiosos posteriores que esclarecieron aspectos y fases del entremés, hemos de nombrar dos norteamericanos: William S. Jack y William S. Hendrix.

[5] *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI.* N. B. AA. EE. (Madrid 1911): dos tomos que designaremos con la sigla COTARELO, seguida a veces del número que las piezas llevan en su colección.

Jack, discípulo de J. P. W. Crawford, en su disertación sobre *The Early Entremés in Spain: the Rise of a Dramatic Form* (Philadelphia 1923) ilumina zonas antes oscuras: la nomenclatura, el deslinde del género, las relaciones con la comedia primitiva, las condiciones escénicas y sociales, el perfil de varios entremesistas menores. La parte final en que se asoma a la historia a partir de 1600, me contenta poco; menos todavía el criterio estético y teatral que le arrastra, por ejemplo, a rebajar el valor dramático del teatro menor de Cervantes. Gracias a su estudio se perfila con mayor nitidez la evolución del género durante el siglo XVI. William S. Hendrix en su libro *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama* (Columbus 1925) explora un campo más reducido: el de los tipos cómicos que campan en comedias y entremeses del XVI, y el de las trazas cómicas o artificios ordinariamente utilizados. La antigüedad y constancia tradicional de los personajes y los recursos queda irrebatiblemente demostrada en esta monografía bien documentada, pero de ambiciones modestas y de construcción poco rigurosa. Mientras acabo de redactar este libro viene a mis manos una disertación alemana, la de Helmut Heidenreich, *Figuren und Komik in den spanischen "Entremeses" der goldenen Zeitalter* (München 1962), que revela un dominio nada común de la bibliografía y los problemas del teatro menor. Estudia con seguridad de pormenores y de conceptos generales los entremeses como reflejo de la realidad española y del gusto colectivo. Aunque la parte primera —el entremés como visión de una sociedad y sus tipos— haya tenido un desarrollo mayor, la parte final que estudia la comicidad de las situaciones y del lenguaje (págs. 173-215) me parece más interesante porque plantea cuestiones específicamente literarias. La riqueza de observaciones y aciertos marginales desborda del marco, quizá estrecho, del plan.

Ninguno de estos trabajos dispersa la oscuridad que envuelve los cuarenta primeros años del siglo XVII, ni marca los hitos cronológicos de las invenciones, ni atribuye a sus autores los descu-

brimientos teatrales, ni atiende al delicado juego de tradición y novedad o al permanente intercambio del entremés con los géneros literarios confinantes. Reina la mayor desorientación sobre la crisis de crecimiento que levantó el entremés a plena dignidad literaria. La modestia de un género menor que los contemporáneos no estiman digno de la historia, la falta de documentación precisa nos condena a dejar en una discreta penumbra muchos aspectos. Pero aun con temor de errar, apoyándome en la evidencia interna a veces respaldada por escasos jalones de fechas, intentaré trazar un itinerario provisional que me ayude a situar a Quevedo como autor de entremeses.

Capítulo I

EL ENTREMÉS COMO GÉNERO LITERARIO. DESLINDE Y ELEMENTOS

Esqueje desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda, ha medrado como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó. La misma cercanía le incitaba ya a remedarla, ya a contrastarla en un inevitable juego de atracción y repulsión. Momentos hubo en que el entremés influyó sobre la pieza principal a la que transformó en comedia de figurón. Mudados los papeles, el público toleraba los exaltados vuelos dramáticos, los lances de amor y honor en gracia al descanso cómico en que la musa echaba pie a tierra y se humanizaba en los intermedios. Si hemos de creer al prologuista de la *Jocoseria* de Luis Quiñones de Benavente (Madrid 1645), "el autor que tenía una mala comedia, con ponerle dos entremeses de este ingenio le daba muletas para que no cayese, y el que tenía una buena, le ponía alas para que se remontase" [1]. Nunca el género menor se hizo enteramente independiente y fue presentado aparte del mayor,

[1] Luis Quiñones de Benavente, *Jocoseria,* edición de Cayetano Rosell (Libros de antaño, Madrid 1872), t. I, pág. XIX.

como no sea en las llamadas "follas de entremeses" que se representaban principalmente en los días de carnaval [2].

El carácter distintivo de un género literario se va revelando paulatinamente en su historia, a lo largo de la cual, mediante variadas transmutaciones, va buscando su identidad y posibilidades. Los primeros preceptistas no sienten necesidad de delimitar un género nunca mencionado por Aristóteles o los italianos, y se contentan con subrayar su rasgo más saliente: el confinarse a la esfera jocosa y a personas de rango inferior. Cuando en 1616 Ricardo de Turia lo confronta con la triunfante comedia creada por Lope de Vega —aquella convivencia de drama, lirismo y narración a la que Francisco de la Barreda llamaba "orbe perfecto de la poesía"—, glorifica la pasión por la variedad de los españoles que "en aquel breve término de dos horas querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos (dexando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora)" [3]. Si la concentración cómica es la nota esencial del entremés, no ha de extrañarnos que nada menos que Lope de Vega —que en la comedia nueva mezcló reyes y plebe, risa y llanto— le hallase afinidades con la comedia de los preceptistas y explicase por esta fidelidad al precepto, que ordenaba separar lo trágico y lo

---

[2] Estas "follas" eran representadas incluso ante la corte, como puede verse en N. D. Shergold and J. E. Varey, "Palace performances of seventeenth-century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XL, 1963, página 242. De esta modalidad apenas si sabemos algo: el *Diccionario de autoridades* define "folla" como "junta y mezcla de cosas diversas, sin orden ni concierto, sino mezcladas y entretexidas con locura, chacota y risa".

[3] El texto de Francisco de la Barreda en M. Newels, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro* (Wiesbaden 1959), págs. 34 y 155. El de Ricardo de Turia en H. J. Chaytor, *Dramatic Theory in Spain* (Cambridge 1925), págs. 43-8. Ahora en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid 1965), págs. 192 y 151.

cómico, la denominación que a veces se le aplicaba de "comedia antigua":

> *De donde se ha quedado la costumbre*
> *de llamar entremeses las comedias*
> *antiguas, donde está en su fuerza el arte,*
> *siendo una acción y entre plebeya gente*
> *porque entremés de rey jamás se ha visto* [4].

Como se ve, nadie sentía la urgencia de definir con rigor un género fluido y a la vez claramente diferenciado por su función de provocar la hilaridad de los circunstantes en los intermedios o a la entrada de comedias y autos. No conozco definición precisa anterior a la que nos brinda el *Diccionario de autoridades* en 1732: "Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio". Por tanto comicidad de un matiz específico, jocoso o burlesco, sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite. Esta falta de ambiciones morales explícitas indignaba a José de Cavalieri Pazos, el primero que en su prólogo a los de Cervantes ha hecho un demorado estudio de ellos. Confrontándolos mentalmente con las comedias neoclásicas de su época, las cuales eran un púlpito y escuelas de modales y costumbres, los relega a una especie de infierno literario junto con la *Celestina* y las farsas francesas, llamándoles en común "una imitación exagerada de las acciones ruines y palabras chavacanas de alguna persona para mover la risa del vulgo inculto, depuesta toda mira de instruir deleitando" [5]. El parentesco del entremés con la farsa ha llevado a muchos extranjeros y algunos españoles a calificarlo de "farsa abreviada". Pero

[4] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Morel-Fatio (*Bulletin Hispanique* 1901), versos 68-72.

[5] *Ocho entremeses de Miguel de Cervantes* (Cádiz 1816), pág. 81 del *Rasguño* preliminar.

si algunos de ellos admiten esta calificación, en conjunto no conviene a una variedad teatral tan movediza y experimental, tan desligada de los modos y tradiciones de la farsa francesa o italiana [6].

ELEMENTOS FESTIVALES

Las formas dramáticas centrales —comedia, tragedia, auto religioso— han brotado de un rito. En qué medida el origen afecta a la esencia constituye un tema debatido. Según algunos influenciados por la antropología o el folklore, como Paolo Toschi, el rito no solamente crea las formas, sino que las continúa vitalizando y dando fuerza casi mágica [7]. A la órbita de estas ideas se sintió atraído un tan eminente conocedor de nuestro teatro primitivo como Joseph E. Gillet, el cual, movido —y a veces creo que descaminado— por R. Stumpfl y O. Hoefler, en el tomo final de su grande obra sobre Torres Naharro, entrevé tras ciertos rasgos de sus comedias la pervivencia de usos festivales, arraigados en secretas ceremonias y asociaciones de sabor pagano [8]. En cam-

[6] Emilio Cotarelo, *ob. cit.*, en su vasta introducción, tan opulenta en datos como pobre en criterios estéticos y conceptos generales, parece identificarlo con "farsa breve". W. S. Jack, *ob. cit.*, p. 60, le censura la indecisión con que hablando de Sánchez de Badajoz escribe: "La *Farsa del matrimonio* es un entremés dilatado: todos los personajes son ridículos; y del mismo carácter participan las farsas del *Molinero*, de la *Hechicera* y de la *Ventera*". Con arreglo a esta definición —o falta de definición— toda la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* editada por Rouanet (4 vols., Barcelona 1901) estaría salpicada de entremeses.

[7] Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (Roma 1955).

[8] Torres Naharro, Bartolomé de, *Propalladia and other Works of B. de T. N.*, ed. Joseph E. Gillet, IV vols. (Bryn Mawr, Pennsylvania 1943-51 los tres primeros). El vol. IV, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, edited, transcribed and completed by Otis H. Green (Philadelphia 1961). Véase, en este último volumen, el índice s. v. "magic", "rites", etc. El Prof. Green, que con ejemplar abnegación ha ultimado la obra incompleta, no enuncia estas teorías en la parte por él colaborada.

bio, Bertolt Brecht opina que "si el teatro nació del culto, eso quiere decir que al apartarse de él se convirtió en teatro: de los misterios tomó, no la misión cultual, sino pura y simplemente el deleite y pasatiempo".

El que ciertos investigadores, encandilados por la novedad, hayan exagerado la importancia artística de supervivencias ambiguas, no debe llevarnos a ignorar o menospreciar los sentimientos y actitudes arcaicas soterrados en el teatro de eras civilizadas. Usanzas remotas, precristianas se mantienen, más o menos cristianizadas, en autos arcaicos, bailes escénicos. El baile del "villano" que Lope introduce en *San Isidro labrador de Madrid,* fundiendo poesía nueva y viejos ritos agrarios, actualiza la vida del trigo desde la siembra a la siega, correspondiendo punto por punto, como si hubiese sido forjado por un falsario, a la descripción del arte entre los primitivos dada por Cristopher Caudwell [9]. Para Caudwell la poesía originariamente tenía como misión el hacer medrar las cosechas, ya que el hombre de la tribu, sin la fantasía poética que anticipa el granar y entrojar de las mieses, no habría afrontado las rudas tareas necesarias para convertir esa visión anticipada en realidad. Podemos sospechar que tales ritos, reanimados por el artista, poseen una eficacia poderosa haciendo vibrar instintos y resortes primigenios.

¿Habrá igualmente en los entremeses rasgos borrosos de ceremonias gentílicas o precristianas, personajes y acciones oscuramente cargados por el auditorio de significaciones simbólicas? Aunque sea el entremés género literario segregado por otro género literario, destinado a un público de ciudad y urbanizado por Lope de Rueda que relega los pastores al ámbito de los coloquios, lleva sin embargo

[9] El "villano" puede leerse en Lope de Vega, *Poesías líricas,* ed. de J. F. Montesinos, *Clás. Cast.* (Madrid 1926), t. I, págs. 176-79. La teoría de Caudwell en *Illusione e realtà* (Torino 1950), págs. 39-43, cuyo original inglés no me es accesible: un comentario en Stanley E. Hyman, *The Armed Vision* (New York 1948), pág. 177.

al plano dramático rastros y reliquias de una comunidad más ligada a la naturaleza, las estaciones y el calendario. En su repertorio recoge unos tipos y un espíritu cómico enraizados en la celebración cristiana del Corpus y la pagana del Carnaval. Pues si el simple o loco campea en el séquito de Carnaval por toda Europa, el sacristán es personaje obligado en las castizas representaciones del Corpus español a las que aporta la usual rechifla del estado, costumbres y saberes clericales que las fiestas del obispillo, el *Festum asinorum* o *Stultorum* habían difundido por todo el Occidente. No podremos establecer el puente histórico, pero sí la semejanza de actitudes, la comunidad de espíritu irreverente hacia la lengua sacra, el sermón pedante, la liviandad de la gente de iglesia.

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber —que nos recuerda la de los pastores de Juan del Encina en la *Égloga de Antruejo*—, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada.

Un oscuro contacto con el Carnaval parece denunciar el azote —látigo o bastón— que acostumbraba a formar parte del atuendo del simple o loco. Una copiosa iconografía demuestra que, en varias especies, lo usaban los *sots* de la escena francesa a fines del XV y comienzos del XVI, igual que los *zani* de la *Commedia dell'arte* italiana: Arlequín, Polichinela, etc. [10]. El azote del *simple* español —con el que en el desquite final aporrea a los restantes personajes y remata la pieza entre el estruendo y algazara— recibe el curioso nombre de *matapecados* (COTARELO, entremeses 16, 305 y otros). En el número 269 la acotación terminal reza: "Le aporrean con vejigas o matapecados de pergamino". En cambio, el número 16 distingue el azote que se empuña y el matapecados

[10] Gustave Cohen, *Enciclopedia dello spettacolo,* t. 5.º (Roma 1958), s. v. "farsa", col. 43; Paolo Toschi, *ob. cit.,* págs. 204, 210, 216.

que lo remata: "Saca Lorenzo un látigo con un castigapecados y anda a porrazos tras todos". Ni el mismo Quevedo, pese a sus repetidas rechiflas de tal convencionalismo, se libera del hábito. La contradicción entre su teoría y su práctica nos desliza la sospecha de que se trataba de un accesorio y un acto poco menos que ritual. En *El alguacil endemoniado* se guasea de "los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses"; en *El sueño de la muerte* pinta a Doña Fáfula, mujer de un mal poeta, ufanándose de que ha desavezado a su marido de concluirlos a palos; en el *Discurso de todos los diablos* pone en boca del poeta de los pícaros las tachas del género que medra "deshonrando mujeres, afrentando maridos..., acabando con palos o con músicos, que es peor" [11]. Sin embargo, cuando el autor de *Los sueños* ha de componer entremeses, las usanzas consuetudinarias se imponen a su reflexión, y tanto en *El hospital de los malcasados* como en *Los refranes del viejo celoso* el inevitable matapecados aparece al final para ahuyentar al alguacil o a las personificaciones de los dichos y refranes.

Testimonio de la hermandad de lo sacro y lo profano que impera en nuestro tablado es el que los sacristanes, herederos del simple en la función de hacer reír, adoptasen el matapecados más o menos disfrazado de hisopo. En una interesante censura del entremés manuscrito *La sombra y el sacristán,* datada en 1691, el censor inquisitorial Juan de Rueda insiste en que "Los sacristanes no salgan con bonetes ni Ysopos que llama el entremés matapecados" [12]. La fusión del chirimbolo carnavalesco con el objeto sacro se aclara a la luz del *Diccionario de autoridades,* tomo 4.° (Madrid 1734), s. v. *hyssopo*: "Un palo corto y redondo a manera de cetro, en cuya extremidad se pone un manojo de cerdas. En

[11] Quevedo, *Obras completas,* t. I, *Prosa* (Madrid 1932), págs. 143, 191, 215.

[12] Edward M. Wilson, "Calderon and the Stage-censor in the Seventeenth Century", *Symposium,* 1961, págs. 165-84, especialmente 178-81.

las iglesias ricas son de plata". Era, por tanto, el hisopo diferente de los metálicos hoy usados, y se parecía a la *marotte* de los bufones o locos franceses y al *foolswhip* de los ingleses. Su designación de matapecados o castigapecados cobra plena significación si en los festivales de Carnaval —o en los del Corpus con sus mascarones y figurones— le asignamos un papel en la ritual eliminación del mal, personificado por dragones, tarascas, Judas u otras mil metamorfosis de la víctima expiatoria [13].

El sacristán prosperó en el teatro menor a la sombra de los autos sacramentales. Con la mira de regodear al vulgo, para quien toda fiesta religiosa necesita su contrapeso de bullanga y hasta de irreverencia, el teatro religioso fue salpicado de escenas jocosas que endulzaban la píldora doctrinal, la teología versificada: así ocurre en los autos llamados de Rouanet o *Códice de autos viejos.* La intrusión cómica rebajaba la dignidad de la alegoría o de la historia sagrada tanto que no ha de extrañarnos el que se intentase otra solución: la de separarla en los entremeses que precedían y seguían al auto, disociando las burlas de las veras. En estas piezas de contorno llegó a ser personaje predilecto el sacristán. Quiñones de Benavente ha aludido a esta costumbre en *Los sacristanes burlados* (COTARELO, núm. 265), donde el sacristán Taravilla zahiere a su colega Zaranda:

Sacristán de los autos solamente,
pues sois de tabla en día semejante
tarascas, sacristanes y gigantes,
y el autor te sustenta doce meses
porque haya sacristanes de entremeses.

Los dos entremeses que, según exigen los contratos, solían escoltar a cada auto, eran la parte más aplaudida por el pueblo menu-

[13] COTARELO, prólogo, pág. CLVI, aventura, sin documentarlo, la peregrina explicación de que "quizá sería arma de los disciplinantes".

do, sin que la devoción impidiese saborear la anécdota en que se reía, si no a costa del sacerdote, intangible por los cánones de Trento, a costa de sus adláteres y prolongaciones. El sacristán, peldaño inferior del edificio eclesiástico, hacía de cabeza de turco. Léo Rouanet observó ya que cumplía la misión de encauzar y desvirtuar la sátira anticlerical tan floreciente hasta mediado el siglo XVI: "Les sacristains jouaient dans les 'entremeses' un rôle analogue à celui des moines dans nos vieilles farces" [14]. COTARELO, sin mencionar su acreedor, recoge y amplía: "Puede suponerse que representa mitigado el personaje clérigo o fraile de los cuentos de la Edad Media, y de las farsas italianas, españolas, portuguesas y francesas del siglo XVI" [15]. Luego, con acierto, cita la interesante estrofa de la *Danza de la muerte,* donde ya asoma un sacristán donjuanesco rondador y saltaparedes, digno antecesor de los que pueblan los entremeses:

Don Sacristanejo de mala picanna,
ya non tenés tiempo de saltar paredes,
nin de andar de noche con los de la canna
fasiendo las obras que vos bien sabedes:
andar a rondar vos ya non podedes,
nin presentar joyas a vuestra señora... [16].

La misma sensualidad le atribuye el Introito que precede al *Diálogo del nascimiento* de B. Torres Naharro [17]. El indecente *Entre-*

[14] L. Rouanet, *Intermèdes espagnols du XVI.e siècle* (Paris 1897), página 34, nota.

[15] COTARELO, prólogo, págs. CIII-CIV.

[16] La versión de la *Danza* impresa en Sevilla 1520 —que Amador de los Ríos transcribe en su *Historia de la literatura española,* t. 7.º (Madrid 1865), págs. 507-540— varía en el verso 5.º: "andar e ruar vos ya non podedes".

[17] Torres Naharro, *Propalladia and other Works,* ed. by J. E. Gillet, t. 1.º (Bryn Mawr 1943), págs. 261-4. Un comentario en el tomo 4.º *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance* ya citado, págs. 53, 552.

més sin título (COTARELO, núm. 17) lo pinta repasando, para poder ordenarse de misa, la gramática de Nebrija, vulgarmente apodada el *Antonio,* y aplicando a sus aventuras non santas las reglitas en latín, particularmente aquella tan sobada por posteriores entremesistas que empieza "femina masque genus" [18]. Tras el esfuerzo de Cervantes en *La guarda cuidadosa* por vitalizarlo, el sacristán se estanca para siempre en la pedantería galante, o en las macarrónicas contiendas con sus colegas. Aunque mera criatura de tablado, sin la menor corporeidad, prolifera en los tiempos de Felipe IV, particularmente en las piezas de Benavente que como por apuesta presenta y singulariza en *De los órganos y de los sacristanes* (COTARELO, núm. 272) la friolera de cuatro sacristanes enamorados.

Fuera de estas leves supervivencias cada vez más ahogadas por la creciente literatización del género, sería difícil descubrir en nuestras piezas rasgos específicos sugerentes de ritos o ceremonias paganos o cristianos.

El entremés y los géneros contiguos

El entremés nace con algún retraso. Entrando a saco en los géneros viejos, se apropia sin reparo motivos y enfoques, modalidades escénicas, gracias verbales, fundiendo estos elementos en una fórmula de indiscutible originalidad.

Tomashevski ha comparado acertadamente los géneros literarios con los dialectos lingüísticos:

> No existen géneros literarios reductibles, como los conceptos matemáticos, a una diferencia única. Cada gé-

[18] A título de curiosidad observaré que Musorgski en la conocida romanza *Panis piscis* presenta a un seminarista enamorado de la hija del pope ruso repasando igualmente las reglas de la gramática latina, mientras piensa en su amada.

> nero es un fenómeno viviente, histórico, que presenta conjuntamente un sistema de diversos rasgos, los cuales, en débil medida, se condicionan mutuamente. Es un dialecto *sui géneris* caracterizado por notas peculiares. Cada dialecto posee un léxico propio —es decir, ofrece muchos vocablos característicos—, una pronunciación peculiar, una estructura gramatical, una entonación suya. La noción de dialecto es bastante sólida. No obstante, ni un solo dialecto posee límites precisos. Cada rasgo tiene su zona de difusión. Los límites de estas zonas —isoglosas— a veces coinciden, las más veces divergen [19].

Las isoglosas de un género literario como el entremés penetran hondamente en los géneros vecinos. Las analogías temáticas —como en lingüística los hechos de vocabulario— son de importancia secundaria. Con el mismo mármol se elabora la estatua sacra que se venera y la losa que se pisa. Las analogías formales son, igual que en las lenguas el sistema morfológico y sintáctico, las notas decisivas, las únicas que ponen en tela de juicio la individualidad.

El entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática. De la literatura oral o escrita, es decir, de la facecia, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica, la descripción de tipos y ambientes, toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera. De la comedia se apropia, además de un almacén de asuntos, inspiraciones y modelos de forma o estilo. La historia del entremés, género secundario, exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación. Frente

---

[19] Boris Tomashevski, *Stij i iazyk* (*Verso y lengua*) (Moscú 1959), págs. 11 y sigs.

a la comedia, de la que empieza siendo un simple esqueje trasplantado, siente una creciente necesidad de especializarse y diferenciarse en tonalidad y fórmulas.

Ejemplifiquemos primero sus analogías con los géneros no dramáticos: son llamativas, pero no esenciales.

La facecia —dicho o anécdota graciosa— suele vivir en nivel folklórico. Poggio Bracciolini, abreviador papal, le presta a mediados del siglo XV las alas del latín humanístico, brindando con su *Liber facetiarum* un modelo insuperable y un libro de cabecera que, en el original o en versiones y arreglos vulgares, hace por toda Europa las delicias de doctos e indoctos. Larga serie de imitadores y rivales trataron, a su zaga, de elevar a dignidad literaria los chascarrillos y dichos buenos. Entre nosotros Juan de Timoneda, en su *Sobremesa y alivio de caminantes* (1564) y en *El buen aviso y portacuentos,* puso en circulación una muchedumbre de anécdotas y cuentecillos jocosos, sacados de los más diversos manantiales, que a su vez serían fuente de los entremesistas. Sería tarea prolija enumerar los entremeses que a estas populares compilaciones recurrieron en busca de un incidente cómico o de una cadena de episodios. Para nuestro objeto importa únicamente destacar la honda transformación que los elementos narrativos experimentan al pasar al tablado. Cotejamos un chascarrillo de la segunda parte de *El portacuentos* con su desarrollo escénico en *Los habladores,* piececita a menudo atribuida a Cervantes. Escribe Timoneda:

> Un soldado, hallándose sin blanca y muerto de hambre, entróse en un bodegón pidiendo que le diesen de comer. Asentado, diéronle en la comida cuanto pidió. Acabado que hubo y contado con el huésped, tomóle de la mano en apartado y díxole:
>
> —Señor, ¿cuánto se paga por una cuchillada en esta tierra?

Respondió el huésped:

—Según la condición de las personas: cuchilladas hay de diez y de veinte y de treinta ducados.

En esto dixo el soldado sacándose una daga que traía:

—Tome, señor huésped, y déme una de treinta ducados, y páguese de la comida, y volverme ha lo demás, que, en verdad, no tengo blanca.

Oída la gracia respondió el huésped:

—Andá con Dios, hermano, que no estó en parescer de volveros nada [20].

La narración, con una economía avara de motivos interiores o gestos visuales, está disparada hacia el efecto final. Abstracto es el perfil del huésped o bodeguero, sin nada que le caracterice. La suspensión, por el gesto de apartarse el soldado para secretear, y la equívoca conversación se resuelven de un modo inesperado y gracioso. El soldado, en vez de ofrecerse para dar una cuchillada, solicita se la den. La escasa vivacidad del diálogo, la falta de vida interior de los interlocutores, quita brillantez a la facecia, como si Timoneda dejase los necesarios desarrollos al lector y futuro narrador. *Los habladores,* a modo de prólogo, remoza esta facecia dándole relieve y movimiento. Para dar pie a la cómica petición de Roldán el hablador, sustituye el neutral bodegonero por un vengativo caballero Sarmiento que con su previa conducta salva la plausibilidad y refuerza la absurda lógica. El diálogo rápido y variado refleja, además de los hechos, las reacciones íntimas de los interlocutores: la rencorosa complacencia de Sarmiento que entrega al procurador doscientos ducados en pago de una cuchillada que ha dado a su enemigo; la irónica satisfacción del procurador que le felicita como si acabase de hacer una caridad cristia-

[20] Juan de Timoneda, *Obras,* ed. de Eduardo Juliá (Madrid 1947), t. 1.º, pág. 371.

na; la perplejidad de Roldán, el pobre hidalgo que, no prestando fe a sus oídos, se cerciora junto al procurador de la realidad de tan prodigiosa conducta. Roldán, por fin, entre aspavientos de cortesía y contoneos ceremoniosos, se llega al caballero Sarmiento y le endilga su lógica petición:

> ROLDÁN. — Señor mío, yo soy un pobre hidalgo, aunque me he visto en honra. Tengo necesidad, y he sabido que vuesa merced ha dado docientos ducados a un hombre, a quien había dado una cuchillada; y, por si vuesa merced tiene deleite en darlas, vengo a que vuesa merced me dé donde fuere servido: que yo lo haré con cincuenta ducados menos que otro.
>
> SARMIENTO. — Si no estuviera tan mohíno, me obligara a reír vuesa merced. ¿Dícelo de veras? Pues venga acá: ¿piensa que las cuchilladas se dan sino a quien las merece?
>
> ROLDÁN. — Pues ¿quién las merece como la necesidad? ¿No dicen que tiene cara de hereje? Pues ¿dónde estará mejor una cuchillada que en cara de un hereje? [21].

La vivacidad de las réplicas, la variedad de movimientos interiores que deben revelarse y tomar cuerpo en los ademanes de los actores, el ritmo ondulante de la conversación metamorfosean el pobre material narrativo en visión corpórea y regocijada.

No sólo los chascarrillos de Timoneda, sino alguna de las consejas y cuentos románticos reunidos por él en su *Patrañuelo* pasó del plano sentimental al jocoso y se convirtió en entremés chocarrero. La romántica patraña novena, la única que Menéndez y Pelayo estimaba original y que sin embargo desciende de ante-

[21] *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, ed. de Dámaso Alonso (Madrid 1936), pág. 40.

cesores árabes e italianos [22], ha suministrado las escenas últimas del grosero *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 21). Las semejanzas argumentales son palpables: mujer que huye de casa llevando objetos valiosos; desconocido que, en la noche, hace la señal convenida y suplanta al galán recibiendo por equívoco dama y objetos. Pero las exigencias del entremés transforman la novelesca aventura de Ceberino en una obscena historieta con sacristán seductor, criada ladrona, ama en celo, bobo y cuernos. La originalidad argumental carece de importancia, pues la esencia del entremés consiste en su modo de enfoque. La óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor.

La *Celestina,* en lo que podríamos llamar el piso de los criados, y la novela picaresca en todo su ámbito han fecundado el entremés. M. Bataillon asigna a Rojas el mérito de "inaugurar en prosa el verdadero diálogo cómico, más ágil, más vivo que la conversación ordinaria" [23]. De "breve entremés" califica la escena en que Celestina y Sempronio, ante la puerta de Calixto, y para que éste les oiga, rompen en fingidas protestas de adhesión y fidelidad hacia el galán que de mutuo acuerdo van a desplumar. "Entremés... en entendant par là un divertissement scénique plutôt élémentaire, mettant aux prises des personnages bien stylisés" [24].

---

[22] El arabista Enrico Cerulli, *Il Patrañuelo di Juan Timoneda e l'elemento arabo nella novella italiana e spagnola del Rinascimento* (Roma 1955), págs. 83 y sigs., muestra que está tomada directamente del *Mambriano,* obra del Cieco da Ferrara, y mediatamente de fuentes árabes.

[23] Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* (Paris 1961), pág. 80.

[24] *Ibidem,* pág. 93.

La obra de Rojas ha influenciado el teatro y la novela doblemente. Primero como cantera de tipos, situaciones y motivos, como realidad privilegiada que se ambicionaba remedar y variar. Segundo —y es la lección más trascendental— como acicate de creaciones análogas, como prueba fehaciente de que el roto y el maleante podían ser materia de una brillante literatura cuyos repertorios se encontraban no en las librerías, sino en la plaza y el mercado, aguardando el observador que los cogiese y transfigurase. El antihéroe valía tanto como el héroe. Del mundo inferior, del subsuelo de la sociedad saltaban a plena luz del arte criaturas amasadas de vileza, concupiscencia y engaño, no como mero coro de los amos, sino ocupando con aplomo el centro del tablado. Esta incitación ha sido más fértil en resultados que la simple imitación. Sin que por ello quitemos importancia a la deuda que el entremés ha contraído al heredar de Fernando de Rojas, mediata o inmediatamente, un arsenal de gracejos, motivos, tipos. De los motivos el más fecundo y ejemplar ha sido el motivo del honor en la infamia, de la simulación del pundonor en medio de la deshonra. De los tipos, el más teatral ha sido el del fanfarrón arrufianado y perdonavidas, valiente de embeleco que echa roncas en la taberna y en la plaza para desinflarse cuando le plantan cara. Mucho menos explotable en el corto espacio del entremés era el tipo de la alcahueta cuya complejidad reclamaba una vasta intriga. Y a pesar de eso, con el censo de las tías y terceras emparentadas con Celestina se podría poblar una plazuela. Hasta en *El viejo celoso* de Cervantes ha rastreado Menéndez y Pelayo el paso de la vieja alcahueta. La novela picaresca comparte con el entremés el condominio de la capa inferior de la sociedad donde campean los instintos primarios. Ambos géneros pintan con morosa insistencia al necio chapado frente a su burlador, el hambre inmortal, el miedo y el hedor del miedo. Hubo entre los dos trueque de inspiraciones, si bien el florecer temprano y la excelsa calidad del *Lazarillo* permitieron a la novela arrancar con ventaja,

más tarde mantenida por el *Guzmán* y el *Buscón*. Baquero Goyanes ha compilado sin rigor cronológico, ni afán por puntualizar deudas y créditos, un copioso material sobre los tipos cómicos en que coinciden: capigorrones hambrientos, estudiantes bromistas, venteros que dan gato por liebre, habladores irrestañables, hidalgos muertos de hambre e hinchados de vanidad, médicos matasanos, poetas chanflones, damas busconas y otras variedades de bobos, hampones y maleantes [25]. Las coincidencias derivan unas de la común humanidad que retratan, otras del prestigio de la novela picaresca o de las piezas de Lope de Rueda, otras —y es lo que aquí nos toca recalcar— de la fuente común folklórica de procedencia escrita u oral. Si se les estudia desde ese ángulo, es decir, como engarce de incidentes y chistes, nos sorprende la importancia de sus deudas con la facecia. Bataillon, descontento con la visión del *Lazarillo* como fruto de la observación o como invención de su autor, ha mostrado que una parte cuantiosa del relato consiste en "développement et combinaison d'historiettes folkloriques" [26]. Demostración preciosa, aunque no pretenda agotar al *Lazarillo* ni defina sus cualidades esenciales. Lo mismo se podría comprobar analizando ciertos entremeses de Quiñones de Benavente, por ejemplo *El remediador*. *El retablo de las maravillas* incluye una celebérrima facecia de Poggio, la CCIII o *Chiste del médico que daba al azar las recetas*, popularizada ya por Mateo Alemán [27], y aquí desviada por Quiñones que la aplica festivamente a las sentencias que el alcalde villano lleva en la pretina y reparte como palos de ciego. Semejante recurso de composición no elimina la radical elaboración mediante la pintura del ambiente y lenguaje de la época, ni la adecuación de hechos y comportamiento a los

---

[25] M. Baquero Goyanes, "El entremés y la novela picaresca", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. 6.º (Madrid 1956), 215-246.

[26] Marcel Bataillon, prólogo a la edición bilingüe de *La vie de Lazarillo de Tormes* (Paris 1958), pág. 46.

[27] *Guzmán de Alfarache*, parte 1.ª, libro 1.º, cap. 3.

personajes que los actualizan. Pintura y adecuación someras, pues el peso, la primacía de la risa imponen al entremés una técnica muy diversa de la marcha sosegada, el comentario reflexivo de la novela. La novela picaresca es un monólogo del protagonista, unitario en su tono y en su punto de vista dependiente de la persona del narrador. El entremés, contraste de hablas diferentes, combate de intereses y puntos de vista requiere diversos artificios unificadores: secuencia de incidentes encadenados y escalonados que desemboquen en un final animado o desfile de interlocutores en presencia de un glosador que con sus comentarios fabrica el marco, alejándolos y prestándoles la unidad del punto de vista.

Cualquier tipo literario podrá traspasar materiales al entremés, desde la fantasía satírica hasta la literatura documental. Quevedo, plagiario de sí mismo, sacará de las *Cartas del caballero de la tenaza* la figura central y hasta el título de una pieza; de los *Sueños* la idea básica y los pormenores de *Los refranes del viejo celoso*. La literatura documental —por ejemplo la *Relación de la cárcel de Sevilla* por Cristóbal de Chaves volcada en el anónimo entremés *La cárcel de Sevilla*— será aprovechada con el mismo amor que la observación directa.

Suele incluirse el entremés, y con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres. No cabe sin embargo afirmar que constituya un género radicalmente verista, trasegado del natural, una "tajada de vida". Lejos están los tiempos en que don Francisco Rodríguez Marín, para ensalzar la novela de *Rinconete y Cortadillo*, escribía que "todo lo que hay en ella está tomado directamente de la realidad" [28]. La crítica actual propende a encomiar primores diferentes: la intensidad de la visión imaginativa, la síntesis de observación y creación. Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro

[28] *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, edición crítica (Madrid 1920), pág. 179.

realista, archivo de la vida de una época. 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 desaforadas fantasías. A los hábitos del entremés pertenece la convención por la cual todo lo que halla una adecuada representación escénica posee una ciudadanía artística, basada no en la existencia callejera de los personajes o en la historicidad de los incidentes, sino en su verdad imaginativa reveladora de la condición del hombre. Basta para acercarlo al público e integrarlo en el teatro cómico darle una atmósfera robusta: color local, habla de todos los días. La acción da corporeidad a las más desenfrenadas invenciones. Los tres enamorados de la señora Godoy se transforman mediante la gesticulación —el lacayo y el corchete en fuelles de Flandes, el licenciado en yunque— para escapar a la venganza del marido, herrero simple que acepta el trueque y, sin reconocerlos, sopla y martilla con ellos [29]. El barbero enamorado en *El rollo* de Luis de Belmonte se finge rollo con tanta eficacia que el vejete intenta ahorcarse de él [30]. El capigorrón Varreta y el soldado cobarde Jarrete en *Las nueces* de Quiñones de Benavente se hacen pasar por poyos, sobre los cuales unos transeúntes se sientan y cascan nueces (COTARELO, núm. 335). En *El encanto de la vigüela* de F. de Navarrete y Rivera revive el tema folklórico de la flauta encantada, cuyo son arrastra bailando a quienes lo oyen. A la

[29] COTARELO, núm. 12, entremés anónimo y sin título. También Quiñones en *Los órganos y sacristanes* (COTARELO, núm. 272) metamorfoseó a sus cuatro sacristanes en fuelles, no de herrería, sino de órgano. Son metamorfosis usuales en el teatro burlesco. En la compilación inglesa *The Wits* de 1672-1673 hallamos la farsa *Simpleton* de Smith, en la que Doll, mujer del herrero, transforma también a sus galanes en fuelles. Vide Leo Hughes, *A Century of English Farce* (Princeton 1956), páginas 21-22.

[30] *Entremeses nuevos* (Zaragoza 1640). Esta misma colección contiene *El encanto de la vigüela.*

vista de estos casos que sería fácil multiplicar, yo me atrevería a contar entre las notas peculiares del entremés la amalgama de un ambiente verista y un lenguaje orientado hacia lo conversacional con los más desaforados vuelos de la fantasía. La aparente objetividad tiende a materializar lo mismo los datos de la vida superficial que la experiencia interior, los deseos y temores, el instinto destructivo, la violación de las normas tanto familiares como sociales con que nuestra imaginación compensa interiormente sus pesadas servidumbres externas y sus impulsos refrenados. *El castigo sin venganza* de Lope de Vega ha formulado por boca del gracioso Batín estas ansias oscuras cuando, para corroborar la afirmación de Federico de que "cosas imagina un hombre / que al más abrasado enfermo / con frenesí, no pudieran / llegar a su entendimiento", puntualiza:

Dices bien; que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene al pensamiento
dar un bofetón a uno
y mordelle del pescuezo.
Si estoy en algún balcón,
estoy pensando y temiendo
echarme dél y matarme...
Dame gana de reír
si estoy en algún entierro;
y si dos están jugando,
que les tiro el candelero... [31].

Respondiendo a los mismos instintos antisociales, el entremés, amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos

[31] Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, edición de Van Dam (Groninga 1928).

chasqueados, en una palabra, vacaciones morales. Sube de punto la dificultad cuando queremos establecer las notas específicas del entremés frente a los otros géneros teatrales, especialmente aquellos dos en que el elemento cómico pertenece a la esencia: la farsa y la comedia. Las convergencias básicas son copiosas, pues comparten, además de rica materia argumental, la forma dramática y la perspectiva especial sobre las limitaciones del hombre que constituye lo cómico en su rica gama que va del chiste al humorismo pasando por la sátira y la ironía. Las divergencias residen en un proceso histórico que ha ido haciendo del entremés un tipo suficientemente delimitado.

Las semejanzas con la farsa tal como se desenvolvió en Francia e Italia son tan abundantes que no es raro incluir al entremés en la *farsa*: tal hace la excelente *Enciclopedia dello Spettacolo*, la más moderna y copiosa de que disponemos. Sin embargo conviene separarlos. Faltó en el primitivo teatro español una tradición de piezas resueltamente cómicas. Lo que Sánchez de Badajoz y otros dramaturgos de la primera mitad del XVI apellidan farsa, amalgama elementos cómicos y serios, sentimentales y grotescos, designa lo mismo la representación sacra que la profana: autos de bodas, de Corpus, de Carnaval. Entremeses en profecía podríamos llamar al *Auto del repelón* de Juan del Encina, diversión carnavalesca donde los estudiantes injurian, roban y apalean a unos rústicos; o a una curiosa representación de Sebastián de Horozco destinada a un tablado conventual, que, aunque coetánea de Lope de Rueda, ofrece una modalidad más arcaica [32]. Pero si

[32] Aludo a la pieza —encabezada en el manuscrito con *Síguese un entremés*— en la que un villano y un pregonero del Alcaná, barrio de ropavejeros en Toledo, le comen sus mercancías a un buñolero y mantean a un fraile para hacerle pagar. Ignoramos su fecha y no ha sido publicada hasta 1867 por José María Asensio.

La atribución a Encina del *Auto del repelón* es negada por Oliver T. Myers, "Juan del Encina and the *Auto del repelón*", *Hispanic Review*, XXXII, 1964, págs. 189-201.

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

La comedia influencia el entremés principalmente a través del gracioso o figura del donaire y su visión antiheroica. La constelación de actitudes y comentarios que envuelve al gracioso puede sin violencia ser traspasada a la órbita del entremés. Pero las radicales divergencias en lo tocante a situaciones, censo humano y nivel cómico nos fuerzan a considerarlos como géneros complementarios.

El bobo o simple del entremés, trasplantado de los autos y comedias, mantiene tenazmente muchos rasgos primitivos y no acaba de desembocar en el gracioso. Los complejos orígenes del bobo, sus ramificaciones y variantes dificultan el trazar su genealogía o fijar sus notas esenciales. Y su relación con el gracioso que para unos es su evolución, para otros criatura diferente, ofrece incertidumbres y oscuridades. La tradición cómica del bobo la busca J. P. W. Crawford en los juglares, herederos de los *mimi*

latinos en los que ya aparece el *stupidus* [33]. Cuando observamos la madurez de ciertas obras cómicas primitivas —como la *Farsa da India* de Gil Vicente, o el *Auto del repelón* de Encina, anteriores las dos a 1510— sospechamos que muchas estaciones teatrales han sido necesarias para sazonarlas. El salto del monólogo juglaresco al diálogo, la conversión del juglar narrador y gesticulante en personaje dramático, parece lisa y hacedera; pero falta mostrar el proceso con ejemplos concretos.

La obsesión genética, la pesquisa de antiguas genealogías en que se complacen bastantes investigadores de la comedia no sólo desplaza el centro de gravedad literaria desviándolo de la forma hacia la materia argumental, sino que las más veces abandona el pájaro en mano por la sombra del que vuela [34]. Reacción natural es la de Miguel Herrero, que, siempre atento al aspecto documental de la literatura, vio en el gracioso no el heredero del bobo, sino el retrato caricatural del estudiante pobre que servía al escolar noble [35]. Parece aconsejable subrayar, en vez de su realidad, su carácter de síntesis teatral, de invención que adelanta el movimiento escénico. Sus antecesores o hermanos que desempeñan funciones similares son abundantes: el siervo truhán y urdidor de Plauto y Terencio, el criado de la comedia renacentista, el mismo pedante italiano españolizado en el capigorrón macarrónico. José F. Montesinos, en un estudio viejo, pero no envejecido, ha destacado su función de inteligencia activa que hace posibles en el

[33] J. P. W. Crawford, *The Spanish Pastoral Drama* (Philadelphia 1915), págs. 14-15.

[34] En Alemania, por influjo del sugestivo libro de H. Reich, *Der Mimus* (Berlin 1903) se mantiene esta tendencia con más vigor. Muestra de ella es la disertación mecanografiada de M. Schurack, *Zeitbestaendige Mimustypen bei Quiñones de Benavente unter Beruecksichtigung ihrer Entwickelungsgeschichte* (Hamburgo 1952), donde se intenta derivar del *mimo* antiguo los tipos entremesiles.

[35] Miguel Herrero, "Génesis de la figura del donaire", *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, págs. 46-79.

terreno práctico los sueños del galán, y su papel como desdoblamiento del héroe a cuyos temores, recelos y remordimientos escondidos da cuerpo y voz [36].

Su función —si la condensamos en una fórmula— es la de mediador entre el mundo y el héroe y los espectadores. Interpreta para el héroe los riesgos y obstáculos que el mundo interpone al logro de sus altos ideales; interpreta para el público las demasías y excesos del héroe que confronta con las servidumbres comunes y las miras prácticas de los espectadores. Esta confrontación eleva por un lado la talla del héroe; por otro, al dar a sus acciones un colorido levemente teñido de ironía, al someterlas a una perspectiva cómica, las hace perdonables, verosímiles y doblemente simpáticas. La función de mediador resbala insensiblemente a la de comentador de las flaquezas propias y ajenas. Pues el gracioso, más que una figura cómica, es un satírico benévolo que revela el lado cómico de las personas y acciones. Esta función de mediador, si no enteramente ausente, carece de importancia en la figura del bobo, o simple, de entremés.

El bobo, a pesar de sus iniciales y someras afinidades, no sigue los pasos del gracioso. Cabeza de turco, siempre hostigado por los palos y el hambre, engañado más que urdidor de engaños, no sabe emanciparse de la comicidad más burda. El público le guarda una extraña afición, atestiguada por Quevedo en un par de romances donde presenta al entremés inevitablemente asociado al bobo: "Que pareces entremés / en andar siempre con bobos": "Pareciéronme entremeses / con sus dos bobos las pobres" [37]. Para entonces otros tipos menos primitivos y de una comicidad más compleja iban relevando al bobo en el favor de los espectadores, si

---

[36] Véase J. F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire", *Homenaje a Menéndez Pidal,* tomo I (Madrid 1925). Reproducido en J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope* (México 1951). La parte aquí aludida, en págs. 62-65.

[37] Quevedo, *Poesía original,* ed. Blecua, págs. 1.116, 1.138.

bien nunca dejó de reaparecer esporádicamente, hasta en las piezas del refinado Quiñones de Benavente. La suerte del bobo muestra el paulatino distanciamiento de comedia y entremés. Pero quizá convenga presentar en tabla sumaria algunas de las más palpables divergencias de los dos géneros.

1. La comedia, orbe poético que abraza una totalidad de vida, "urde una trama que va de la perturbación del orden a la restauración del orden", según la fórmula de Arnold Reichenberger. El entremés acepta alegremente el caos del mundo, ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas. Si hay moralidad, es accesoria e implícita. La befa del viejo enamorado, del marido engañado, del iluso chasqueado implica la existencia de normas opuestas.

2. La comedia arrastra al espectador a una identificación con los anhelos y esperanzas del héroe, a una participación sentimental en plano elevado: el gracioso, con sus irónicas reflexiones, más que alejarlo, lo acerca a nuestra simpatía. Por el contrario, el entremés da al espectador un sentimiento de superioridad sobre los personajes, con los que sólo pasajeramente se identifica en el subsuelo común de la flaqueza humana. Son personajes vistos desde una lejanía propicia a la risa, más prójimos que próximos.

3. En la comedia el parcial aspecto jocoso está subordinado a las emociones nobles a las que sirve de contrapunto en una armonía intencional. En el entremés la óptica jocosa lo deforma todo, el ambiente cómico quita seriedad al acontecer y al personaje: el dolor y la maldad son presentados esencialmente como resortes de hilaridad, el campo de observación se reduce a las zonas inferiores del alma y la sociedad. Ni la ignorancia vejada provoca compasión, ni el engaño victorioso despierta indignación. Por un resquicio penetra de vez en cuando una tímida insinuación moral cuando el engañador es a su vez engañado, el ladrón robado y el astuto o malicioso acaba aporreado por el bobo, en apariencia inerme. Pero en semejantes escenas el factor principal reside en la

sorpresa y no en la intención ética: la moral del espectador posee raíces demasiado profundas para ser puesta en riesgo por la orgía de comicidad.

4. En la comedia impera la palabra poética creando mundos y paisajes sonoros. En el entremés el lenguaje exige la gesticulación, es gesto. El bullicio de los personajes propende a desembocar en danza y canto, naturales complementos de su orientación mímica.

Omito, por evidentes, algunas notas como la corta extensión, la floja unidad del entremés, fabricado a veces con remiendos cómicos y que contrasta con la secuencia causal y narrativa de la comedia. El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimiento, como el baile, la música, la mascarada. Esta fluctuación, esta constante movilidad está en parte condicionada por su calidad de "género secundario y dependiente" [38]. Algunos de estos rasgos aparecen esbozados en Lope de Rueda que le da su individualidad de género literario y le transmite un sólido núcleo de temas y fórmulas expresivas.

---

[38] W. S. Jack, *obra cit.*, pág. 26.

Capítulo II

LOPE DE RUEDA, CREADOR DEL ENTREMÉS

Lope de Rueda no rompió del todo con el verso como molde de lo cómico, ya que siguió usándolo en escenas desglosables de los coloquios pastoriles. Pero acaso por un oscuro sentimiento de que los metros líricos —los que usaban el *Auto del repelón* y Sebastián de Horozco en modalidades cercanas al entremés— servían mejor para deliquios emocionales que para cuadros de costumbres y comportamiento cotidiano, adoptó en las comedias y pasos la prosa. Fue un viraje decisivo. Pudo remedar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación, explorar así nuevos sectores de la naturaleza humana y de la vida de su tiempo.

No me atrevería a incluir entre los "inventores" a Juan de Timoneda, literato *de pane lucrando,* con buen olfato para la moda y ningún escrúpulo en apropiarse y rehacer obras ajenas. El versátil valenciano incluyó en su *Turiana* (Valencia 1565) hasta cuatro entremeses, ya que el *Passo de la razón y la fama,* coloquio alegórico, no merece este nombre. Los mejores son los entremeses —o pasos, pues usa indistintamente ambos nombres— en que hace hablar a los privados de la vista, contemplados no sólo a través del *Lazarillo,* sino de su propia observación, cuando frecuentaban

su casa de librero en busca de coplas y oraciones. El primero, el *Entremés de un ciego, un moço y un pobre*[1], pinta gráficamente los estilos de mendigar, las oraciones usuales, acabando con la reyerta entre los dos rivales por el puesto mejor para el oficio. El tercero, el *Passo de dos ciegos y un moço,* se abre con el monólogo jactancioso del mozo que se envanece de sus artimañas y engaños. Prueba fehaciente nos da en el hurto despiadado que a continuación practica, hurto que parece poco ejemplar para una pieza de Navidad. De los otros dos, el *Passo de un soldado, y un moço, y un hermitaño* nos presenta al soldado pobre desplumando a un morisco cuya habla se reproduce sin felicidad ni chispa. El *Passo de dos clérigos, cura y beneficiado* nos los describe injuriándose por su ignorancia del latín y riñendo... con las espadas de sus criados por las ofrendas de altar. La pintura, nada lisonjera, del clero inferior corresponde a usos anteriores a Trento, arcaizantes. Y arcaizante, a pesar de que salieron el año de la muerte de Lope de Rueda, es el empleo del verso de pie quebrado que le fuerza a circunloquios y frases de relleno; el abuso del monólogo y los vituperios insulsos, la tosquedad de sentimientos, la ausencia de matices.

El mayor servicio que Timoneda prestó al teatro fue la impresión de las piezas de Lope de Rueda. Gracias a ella, Rueda no quedó en fantasma literario, en sombra sin cuerpo de obra. La página en que Cervantes le glorifica al frente de las *Ocho comedias y ocho entremeses* nos hace olvidar su vida zarandeada, sus altibajos de gloria y pobreza. Porque el que Felipe II en 8 de junio de 1554, camino de Inglaterra, le aplaudiese en Benavente, o el que la gente docta le estimase y el vulgo descubriese gracias a él la magia del teatro[2], no debe hacer olvidar el reverso de la

[1] *Obras* de Juan de Timoneda, ed. de Juliá (Madrid, Bibliófilos Españoles, 1948), t. III, págs. 9-44, incluye los entremeses.

[2] La documentación se halla en el prólogo de E. Cotarelo a Lope de Rueda, *Obras* (Madrid 1902); el texto de Andrés Muñoz sobre el viaje

medalla, la miseria a que le condena su profesión. Juan Rufo, en *Los seiscientos apotegmas y otras obras en verso* (Toledo 1596), en sus "Alabanzas de la comedia", conmemorando los "humildes paños" de las farsas, recuerda cómo Lope de Rueda "inimitable varón / nunca salió de un mesón, / ni alcanzó a vestir de seda" [3]. La necesidad de juntar las funciones de actor y autor, el contacto inmediato con un público que abarcaba todas las clases sociales y todos los peldaños de cultura contribuyeron a la vitalidad de sus piezas cuyos espectadores resumían la comunidad nacional. Triunfó, mucho más que con sus escenas románticas, con las cómicas, tanto que bien puede afirmarse que la risa y los entremeses fundaron sobre bases sólidas el teatro español.

Timoneda sacó a luz primero (Valencia 1567) cuatro comedias y dos coloquios de Lope de Rueda, escardados de "algunas cosas ilícitas y mal sonantes". Las comedias desconciertan por la yuxtaposición de cuadros de la vida vulgar vigorosamente trazados y de marañas novelescas opacas y descoloridas: risa y deliquios sentimentales alternan sin orden ni coherencia. Los personajes románticos, carentes de motivación psicológica, palidecen ante los tipos cómicos cuya vida desbordante se trasluce en movimientos naturales, en ritmos de diálogo. Timoneda, con su instinto comercial, se percató de que las partes jocosas se podían desglosar e injerir en otras comedias: acaso se lo vio practicar a Lope de Rueda. Por eso al final de los coloquios pastoriles añadió una *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y*

---

a Inglaterra en t. I, pág. XV. Citaré en adelante por esta edición. Sólo quiero añadir un texto nunca alegado acerca de cómo las mujeres se aventuraron en el teatro. Baltasar de Collaços en sus rarísimos *Colloquios* (Lisboa 1568) introduce en el *doceno* una aventurera Úrsula que cuenta su juventud en Sevilla. Para desplumar a un mocito flamenco "roguéle mucho que me llevasse aquella noche a una Comedia que Lope de Rueda hazía en Cal de las Armas, y que yo iría en ábito de hombre".

[3] Lope de Rueda, *Obras*, t. I, págs. XL-XLI.

colloquios y poner en otras obras. El mismo año de 1567 imprimió *El deleitoso* "en el qual se contienen muchos passos graciosos del excellente Poeta Lope de Rueda, para poner en principio y entre medios de Colloquios y Comedias". Tres años más tarde, en 1570, sacó el *Registro de representantes* "a do van registrados por Joan Timoneda muchos y graciosos passos de Lope de Rueda y otros diversos autores, assí de lacayos como de simples y otras diversas figuras". La creciente emancipación de los pasos se refleja en los tres tomos: en el primero van insertos en la comedia o coloquio, en el segundo se desglosan sugiriendo la posibilidad de intercalarlos, mientras en el tercero la portada para nada menciona la posibilidad de injerirlos en el cuerpo de la comedia [4]. Casualidad, ciertamente, pero denunciadora de la progresiva independencia. El divorcio de paso y comedia queda refrendado cuando el nuevo tipo adopta, estrechándole su antiguamente amplio significado, el nombre de *entremés,* acotando como propia la comicidad de personajes y zonas inferiores. Personajes no amanerados por una rutina literaria, ni presos en las redes de la retórica tradicional, a los que cabe hacer hablar la lengua viva de cada día, dando a sus acciones triviales o fantásticas una ilusión de corporeidad, una atmósfera realista y despoetizada. La prosa será el adecuado molde. La invención de Rueda se ajustó de tal modo a las necesidades de su tiempo que embelesó a los menudos, agradó a críticos tan melindrosos como el Pinciano y formó escuela.

Ya hemos insistido en la deuda hacia la facecia que le presta su almacén de anécdotas; hacia la *Celestina* que le traspasa el motivo del honor deformado para uso del hampa y los ladrones;

[4] Con todo, la asociación complementaria al espectáculo principal es sugerida en la chapucera octava real que Timoneda antepone a los pasos:

De aquí el representante que presuma
hazer que sus colloquios sean gustosos,
puede tomar lo que le conviniere
y el passo que mejor hazer supiere.

hacia la novela picaresca que le brinda el tema del hambre inmortal y una fauna de tipejos; hacia el folklore al que remeda en la fusión de atmósfera verista con quimeras fantásticas. Así y todo la nueva creación del reino escénico posee fisonomía diferente: estructura, estilo, artificios de diálogo dentro de su minúsculo dominio le dan manifiesta originalidad. Me detendré un momento a examinar algunos de los hallazgos de Lope de Rueda: la capacidad de rejuvenecer el folklore arquetípico presentado *sub specie actualitatis*; los modismos de acción y diálogo que convierten al bobo o simple, y al fanfarrón cobarde en dos columnas del entremés.

Dos de los más excelentes *pasos* de *El deleitoso,* el de *Las aceitunas* y *La tierra de Jauja,* tienen raigambre folklórica. La contienda sobre el precio de las futuras aceitunas entre el simple Toruvio y su mujer Águeda repite la configuración mental de refranes vulgares como "jugar el sol antes que amanezca" y halla precedentes no tan sólo en facecias internacionales, sino también en los entrenamientos oratorios usados en las escuelas de retórica y que podríamos denominar el "pleito imposible", el "pleito por cosas inexistentes" [5]. Ya había subido a las tablas un aconteci-

[5] La asociación del entremés con los ejercicios escolares la hace ya Alonso López el Pinciano, *Filosofía antigua poética,* edición Muñoz Peña (Valladolid 1894), pág. 383: "De la arte de bien decir puede tomar la suya el cómico para él hacer reír... De la oratoria materia, que es la cuestión, tomará el poeta cómico lugar para su risa, si finge alguna que sea disparatada, ridícula y necia... cual fue también la del marido y mujer que, habiendo acabado de poner unos olivos, comenzaron a poner dificultad a qué precio habían de vender las olivas". Si consultamos el popular manualito de Aphtonius, *Progymnasmata* (Valencia 1552) —hubo en España otras varias impresiones—, hallamos que las dos muestras de *causae* son la discusión de la ley que autoriza al marido para que mate a los adúlteros cogidos *in flagranti* y el debate sobre si se debe o no tomar mujer. Ambas situaciones recuerdan otras parecidas en el teatro y valdría la pena estudiar la relación entre los entrenamientos escolásticos y la escena primitiva.

miento parecido en el teatro religioso de Inglaterra, en una de las *Wakefield plays* —también llamadas *Towneley plays*— donde los pastores Gyb y John Horne riñen por los pastos de un rebaño imaginario [6]. Esta ocurrencia pasó a dos famosas compilaciones inglesas de facecias, los *Hundred Merry Tales* (1526) y los *Madmen of Gotham* (hacia 1540). El núcleo de entrambas es idénticamente derivado del *misterio*: dos locos o necios se encuentran en la orilla de un río y pelean por el derecho, afirmado por uno, negado por otro, de atravesar el puente con un rebaño que todavía no fue comprado. Aparece un tercer loco, el cual los separa y echa en cara el disputarse por cuestiones imaginarias. Luego, vaciando a su vez en el río un saco de harina que llevaba al hombro, les alecciona: "Tenéis tanto seso como harina este saco" [7].

Una conseja tradicional de contenido semejante sirvió de fuente a *Las aceitunas*. Lope de Rueda, que amaba el folklore como artista, no como colector, es decir, con libertad imaginativa de rehacerlo y actualizarlo, trasladó el asunto al plano de la experiencia española, lo proyectó sobre un fondo campesino de hogar pobre en que la llegada del marido mojado y hambriento desata la perenne guerrilla conyugal, prestó gesticulación a la pareja de simples Toruvio y Águeda, pero en lugar de aceptar el tercer loco, ideó el personaje de la hija que recibe los golpes, sirviendo escénicamente de eje al ir y venir del razonamiento, al juego mímico alternativo, mientras el tercer loco se transforma en el vecino prudente que saca la moraleja. El final anticlimático, que puede interpretarse como un relajamiento de la tensión dramática, se explica tal vez por buscar un puente entre el paso y la comedia o coloquio. Aloxa, el vecino árbitro que remata "Razón será que dé fin a mi embajada", semeja un recitador de prólogo y hace

[6] A. P. Rossiter, *English Drama from Early Times to the Elizabethans* (Londres 1950), pág. 69.

[7] Fernando Ferrara, *Jests and merry tales. Aspetti della narrativa popolaresca inglese del sedicesimo secolo* (Roma 1960), págs. 122-123.

sospechar que a renglón seguido anunciaba la pieza principal. Posteriormente, al cobrar el entremés una existencia segregada, se instauró la costumbre de terminar con una escena agitada y sorprendente, ya invirtiendo de pronto la situación, ya recurriendo a la persecución, el aporreo o algo que suscitase la carcajada.

La tierra de Jauja moderniza la conseja medieval de la tierra de Cucaña, trasplantándola al continente americano donde el descubrimiento de Jauja había espoleado a un coplero astuto a remozar el mito. En varios pliegos de cordel se nos evoca aquel sueño de vientres hambrientos, de panzas al trote: el jardín donde los árboles producen manjares cocinados, los ríos desbordan de vino y miel y la vida es holganza y banquete perenne. El simple Mendrugo, embelesado con el relato, deja que la cazuela de comida que lleva para su mujer encarcelada desaparezca, devorada por los famélicos ladrones que alternativamente cortan y reanudan la narración. Las lejanas maravillas y el hambre acosadora forman un divertido contraste gráficamente reproducido por los ademanes aéreos del que narra y los gestos bajos del que traga. Este elocuente juego mímico, esta gesticulación hecha lenguaje triunfó en los patios españoles y se incorporó al repertorio de la *Commedia dell'arte* en forma de *lazzo* o incidente cómico que se podía insertar [8]. Así pagó en buena moneda la quincalla italiana, quiero decir las desatinadas marañas y enredos que del teatro italiano había usurpado, "el más flaco servicio de Lope de Rueda a la escena española", según atinado juicio de María Rosa Lida de Malkiel.

Rueda subió al tablado los tipos coloridos que pululaban por ciudades y caminos de España: maleantes de Valencia, rústicos de Extremadura, negras parlanchinas llegadas a través de Portugal,

---

[8] K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study of the Commedia dell'arte 1560-1620* (Oxford 1934), t. I, pág. 70: "If one thief enthralls Zanni with tales of Cucagna, where life is one long meal, the other rogue half empties his basket and takes up the story while his companion wolfs the rest", descripción exacta de lo que ocurre en nuestro entremés.

gitanas urdidoras de embelecos, cada uno con su matiz de lenguaje y su toque local. Andaluz de cepa, contribuyó a ganar para Córdoba y Sevilla la palma literaria de Meca de la picardía y el hampa. La alabanza, que ya asoma en la *Comedia Thebaida,* abultada por Rueda, culmina en los romances de germanía o en las páginas de Mateo Alemán y de Cervantes, dejando en la sombra la primitiva gloria de Valladolid, Medina y Toledo.

En el Paso 2.° del *Registro de representantes* —de la escuela de Rueda, acaso de su pluma— Cazorla, ladrón experto, previene a los novatos: "Catad no digáis que sois andaluz por la vida, que tienen bellaquísima fama los andaluces. Porque, en decir andaluz, luego lo tienen por ladrón; si de Castilla la Vieja, por hombre sano y sin doblez de malicia" [9]. "Soy de Córdoba y nací en el Potro", dirá presumiendo de ladina la moza Julieta en *Los engañados,* olvidadiza de que nos hallamos en Módena [10]. Esta capacidad para dar corpulencia y estado civil a los títeres tradicionales del retablo cómico mediante la densidad de la atmósfera y el verismo coloquial ha sido un fecundo ejemplo de Rueda a sus seguidores. Sus modos de ensanchar el dominio de la risa y dar dimensión escénica a los entes gastados por el uso se revelan en la representación del fanfarrón y del simple o bobo.

De Andalucía se hace lenguas el fanfarrón cobarde, rufián o ladrón. Pero de Celestina y de Centurio hereda dos rasgos esenciales en relación con el motivo de la honra: la radical inversión de valores que convierte la afrenta, valerosamente soportada, en gala, el pecado en santidad; y la hipocresía del valor que se agota en palabras esquivando la prueba de los hechos. Rueda hace fructificar la semilla del libro fertilísimo ideando nuevas situaciones impuestas por el cambio de sexo del personaje y acentuando el tema del honor, mientras debilita las resonancias re-

---

[9] Lope de Rueda, *Obras, ed. cit.,* t. II, pág. 246.

[10] *Ibidem,* t. I, pág. 204.

ligiosas. El nuevo fanfarrón es a la vez heredero de Centurio el rufián y de la diabólica alcahueta.

Celestina se ufanaba de vivir "manteniendo honra" y se quejaba de lo caro que le costaba: "Ay, Sempronio, de quien tiene que mantener honra" [11]. Cuando quiere arrastrar a Pármeno hacia la vileza familiar, rebajando sus humos de honradez, le pinta el valor que la madre del mozo demostró en la afrenta del rollo: "Algo han de sufrir los hombres en este mundo para sustentar sus vidas y honras... En todo tenía gracia: que, en Dios y en mi conciencia, aun en aquella escalera estaua y parecía que a todos los de baxo no tenía en vna blanca, según su meneo y presencia" [12]. Igual que otras veces, sobre los actos se cierne una asociación religiosa. Por si no nos hemos percatado de que el suplicio de la madre Claudina tiene ínfulas y ribetes de martirio, Celestina recordará cómo el cura la consolaba en el suplicio alegando el texto evangélico que "bienauenturados eran los que padescían persecución por la justicia y que aquellos posseerían el reyno de los cielos". La deturpación cómica del sentido cristiano pasará a la boca de Brígida Vaz, la *alcoviteira* de Gil Vicente, la cual se gloriará de sus trabajos como de un martirio:

Eu sou ũa martela tal,
açoutes tenho levados
e tormentos soportados
que ninguem me foi igual [13].

---

[11] *Tragicomedia de Calixto y Melibea,* ed. Criado de Val y Trotter (Madrid 1958), págs. 72 y 106.

[12] *Ibidem,* págs. 137-138.

[13] Gil Vicente, *Primer "Auto das Barcas"*, ed. de I. S. Révah (Lisboa 1951), versos 509-12. La lejana raigambre del tema en el burlesco sermón funeral de Trotaconventos (*Libro de Buen Amor*) ha sido glosada por Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition* (Madison 1963), t. I, págs. 66-67.

Cuando Lope de Rueda rozó el tema en *La tierra de Jauja*, presentó al simple Mendrugo ufanándose de que a su mujer le den obispado, gracejo suscitado por la semejanza de la coroza vergonzante con la mitra, y que despojado de su aura irreverente entró en el repertorio vulgar.

La altivez de la alcahueta encaramada en el rollo, más orgullosa que Don Rodrigo en la horca, tuvo su adecuado paralelismo en el digno continente del ladrón o rufián, condenado a exhibirse a la vergüenza pública y recorrer pausadamente las calles de la ciudad mientras la penca del verdugo le reviste del morado jubón y la turba despiadada le befa y abuchea. Tal indiferencia al sufrimiento y la afrenta pasó a ser interpretada como serenidad filosófica con ribetes de estoicismo. Interpretación inaugurada por Madrigalejo, el ladrón del Paso 4.° del *Registro de representantes* —compuesto por Rueda o un discípulo— que sabe ver la íntima compensación de la infamia aparente. Cuando Molina le provoca recordándole las voces del pregonero "a este hombre por ladrón", replica: "¿Vio vuestra merced mejor ánimo de hombre en los días de su vida quel que yo llevaba encima de aquel asno?" Tampoco fueron cien azotes los que recibió, sino quince de menos. Y sobre todo "¿qué afrenta recibo yo que me azoten si es contra mi voluntad y por fuerza?".

Si este filósofo de la vida hampona ha tomado lecciones de la *Celestina*, en el tratado de Centurio adicionado halló Rueda esbozada la teatral cobardía del rufián fiero en palabras. Sigüenza, el fanfarrón del Paso 5.° del *Registro* afirma igual que Madrigalejo: "Nunca hombre ganó tanta honra quedando sin orejas como yo". Pero Sigüenza no posee el maquiavelismo de Centurio para quedar airoso en la más desairada situación, perdiendo así el amor de su coima Sebastiana mal avenida con el descubrimiento de su medrosía. En balde tratará de persuadirla: "Calla, que éstos son unos nuevos términos que tengo yo en reñir". Tendrá que desdecirse ("Yo me desdiré, pero ha de ser con toda mi honra") y

acabará con paliza y sin tributaria. Un cuarto de siglo más tarde el Pinciano recordará haber visto en casa de un gran señor esta pieza, u otra de ella plagiada: "Salió un entremés y en él un rufián muy bravato, cuyas bravezas vinieron a término que un pajecillo le quitó la espada y le hizo poner de rodillas en el suelo, y alzando la espada desnuda le dijo que se confesase" [14]. La descripción coincide punto por punto con nuestro entremés, salvo el pormenor de la confesión, explicable por lógica ampliación de los cómicos.

El nacimiento y desarrollo del rufián cobarde desde las páginas germinales de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas y la anónima *Comedia Thebaida,* a través de la novela celestinesca española y las imitaciones teatrales italianas, puede seguirse en un magistral artículo de María Rosa Lida de Malkiel [15]. En él esclarece fuera de toda duda que Italia fue la deudora, mediante un minucioso análisis del tipo y la constelación de motivos que le caracterizan: el acampanar la voz trazando una pendencia en el aire, el retroceder paso a paso si alguien le hace rostro, el buscar razones morales o de casuística del duelo para escurrirse, los alardes, fieros, juramentos. Lope de Rueda, no tratado en el artículo, se especializa en pintorescas variaciones sobre el tema central hispánico de la honra. Lo siente tan suyo, tan tentador, que, hasta cuando plagia o refunde un modelo italiano en la comedia *Medora,* intercala de su propia cosecha en la escena primera entre Gargullo y Peñalva un caso de honra. Gargullo se queja de que en sus barbas y a traición le ha propinado Peñalva una bofetada, para la que no le ha pedido permiso: Logroño reconcilia a los conten-

---

[14] Alonso López Pinciano, *obra cit.*, pág. 380.

[15] "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", *Romance Philology,* t. XX, 1957-8, págs. 268-291. Incluido ahora en M. R. Lida de Malkiel, *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires 1966).

dientes sentenciando que en lo sucesivo Peñalva avise primero, y Gargullo quedará con toda su honra [16].

Era el fanfarrón cobarde un tipo doblemente teatral, igualmente apto para alardear de recursos verbales que para desplegar una variada gesticulación en movimiento alternativo que crecía hasta la cima de la furia para menguar luego en el reflujo de la cobardía. Teatral dentro del teatro, no encarnaba la armonía de palabras y acciones, sino que recitaba un papel atento únicamente al efecto sobre sus interlocutores. La riqueza de modulaciones a que se prestaba le dio oportunidades de ramificarse. Su haz de rasgos peculiares se repartió entre personajes más particularizados: el matón terne, *ahigadado* y puntilloso de *La cárcel de Sevilla*; *El rufián viudo* de Cervantes, pobre y diplomático, oscilando entre la fantasía ennoblecedora y el reconocimiento de la fea realidad; el soldado menesteroso y enamorado, etc. La decadencia del tipo se pone de relieve en Quiñones de Benavente, el cual, en *La socarrona Olalla* y en *Las nueces* (COTARELO, núms. 305 y 335), pintó al soldado fanfarrón más muerto de miedo que de hambre o amor, digno rival de los donjuanes de sacristía. Común a todas las encarnaciones del tipo es el fantasear glorias pretéritas infladas por la retórica. Mundo verbal situado en el *ayer*, mientras el mundo del bobo es un mundo inmediato y concreto, confinado en el *hoy* y reducido a cosas tangibles.

El bobo encierra mayor complejidad que la que salta a primera vista. Esencialmente es percibido como diferente, como el estúpido cuya inteligencia inferior no alcanza el nivel normal y suscita en los espectadores un sentimiento de superioridad halagador. Por otro lado puede representar al débil e indefenso frente al fuerte, astuto o injusto que le veja, burla y maltrata. ¿Qué espectador no se identificará imaginariamente con esta faceta del

[16] L. Stiefel, "Lope de Rueda und das italienische Lustspiel", *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XV, 1901, págs. 323-324. Stiefel hace un demorado cotejo de la *Medora* con su fuente, *La cingana* de Giancarli.

tipo? En esta segunda función se crecerá ridiculizando al fuerte, humillando al astuto, dando la réplica al pedante. El público no tendrá inconveniente en aceptar que el "parvo" del primer *Auto das Barcas* —comúnmente titulado *Barca do inferno*— se declare "latinus macayros" y como tal suelte macarrónicos latinajos contra el corregidor venal (ed. de Révah, versos 717 y sigs.) o que el bobo Salamanca, en la comedia de *Los engañados* de Rueda, suelte algarabía latina aprendida, según él, siendo *gramátula* en Alcalá [17]. Porque los espectadores, con normal reacción psicológica, se regocijan ante la inversión de papeles viendo al astuto engañado por el ingenuo, al sabio befado por el ignorante [18]. La escuela de Rueda —quiero decir los entremeses en prosa que dominan hasta entrado el siglo XVII— desarrolló esta posibilidad. Por eso dirá el Pinciano con acierto: "Es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia y cabe malicia" [19]. Ni ha de extrañarnos que muchos estudiosos pretendan derivar el gracioso del simple, pues el mismo Cervantes sostiene la paradoja de que "la más discreta figura de la comedia es el bobo" (*Don Quijote*, II, cap. 3) [20]. Cómo la simplicidad se va tiñendo de malicia, lo observamos a medida que avanza el tiempo. En el entremés anónimo *Los alimentos* (COTARELO, núm. 31) el bobo rehusa pagar al tendero, apoyándose en el consejo de su abuela: "Hijo, sé siempre el que debes". Y cuando a sus dos preguntas: "¿Quién está ahí? ¿Quién es?", oye responder primero "Un alguacil" y luego "La justicia", comenta con falsa ingenuidad: "No hay quien os entienda. Endenantes érades un alguacil, y agora sois la justicia", malicia de doble sentido con que subrayaba la disociación de justicia y empleados judiciales.

[17] Lope de Rueda, *ed. cit.*, t. I, pág. 228.

[18] Sobre la doble función véase Enid Welsford, *The Fool* (New York 1961, 2.ª ed.), págs. 318-323.

[19] Alonso López Pinciano, *obra cit.*, pág. 389.

[20] Compárese con la conocida frase de Shakespeare en *As you like it*: "This fellow is wise enough to play the fool".

La segunda función, la de representar la inocencia oprimida y a veces triunfante, está casi enteramente ausente de las piezas de Rueda, en las cuales el personaje encarna meramente la ignorancia y necedad que no sabe ajustarse al juego social. Es el bobo predominante en el folklore, en las facecias, del cual el ordinario espectador no se harta de reír. Se halla perfectamente deslindado del gracioso, ya que mientras el gracioso es intrigante, inventivo, elocuente, poseedor de una dosis copiosa de astucia, el simple de Rueda es pasivo, igual que el segundo payaso que aguanta las bofetadas, objeto permanente de befas y burlas. En sus entremeses se fijan para su siglo los rasgos distintivos, entre los cuales se cuentan —aparte del hambre y sueño inmortal y la incontinencia de las funciones fisiológicas más bajas en las que el hombre encuentra materia de risa inagotable— otras notas que dan al diálogo un sello privativo. Tales son las confusiones semánticas —es decir, la obsesión literal y la imposibilidad de concebir la polivalencia de los vocablos—, la lógica tan impecable exteriormente como absurda íntimamente, la incapacidad de hallar la palabra exacta que ha de ser buscada en dilatados y cómicos rodeos.

El bobo ilustra las infinitas posibilidades de extravío que acechan en la selva de la lengua. En las historietas tradicionales de Till Eulenspiegel, Marcolfo y otros protagonistas de libros populares, el personaje, en su simplicidad o malicia, toma al pie de la letra las órdenes de su amo provocando inagotables desastres. La literalidad es un arma de doble filo, que lo mismo sirve para exponer a la matraca al bobo menguado de caletre, que para sugerir refinada malicia con que el loco vence al taimado, la naturaleza a la presunción civilizada. En el primer caso una lógica, en apariencia irrebatible, al sacar el signo o el vocablo de su necesario contexto y ligarlo irremediablemente a una significación única, suscita la risa de superioridad del espectador ducho en la ambigüedad del lenguaje. El bobo Cebadón que rehusa entregar los dineros al ladrón porque el casero a quien van destinados "ha de

tener un parche en el ojo y trae una pierna arrastrando" (Paso 6.° de *El deleitoso*) se deja convencer cuando el impostor simula cojear y asegura llevar un parche escondido bajo el ala del sombrero. Las mayores oportunidades de expansión cómica las ofrece la interpretación literal del lenguaje figurado. La Edad Media gustaba de desarrollar una metáfora inicial elaborando sobre ella un libro político, un sermón, una pieza alegórica. Recordemos los tratados de gobierno basados en la comparación del estado con un cuerpo o un navío, los sermones que pintan el mundo como una feria comercial donde se venden pecados y virtudes, las moralidades teatrales basadas en un símil. Aunque Lope de Rueda no haya llegado a tal extremo, el Paso 2.° de *El deleitoso* se basa en gran parte sobre la metáfora bíblica de que marido y mujer son una sola carne. El simple Martín de Villalba se deja convencer por el escolar amante de su mujer y toma la purga destinada a ella porque, como afirma el escolar, "tomando vos essa purga tanto provecho le hará a vuestra mujer como si ella lo tomasse". Por el camino de esta lógica, aunque se muere de hambre, ayuna para evitar que a ella le haga daño lo que él coma. Otro modo de sacar las cosas de su contexto aislando los actos como si fuesen libres y no encadenados, invoca el bobo para escapar al castigo: Monserrate (Paso 1.° del *Registro*), al ser llevado a la cárcel por haberse fingido médico y matado con sus recetas a una enferma, suplica al alguacil que le apresa: "Mire, señor, que voy de muy mala gana: que no lo he en voluntad; mire que no me hablo con el carcelero". Argumento comparable al del bufón en *Measure for measure* de Shakespeare cuando se excusa de asistir a su propia ejecución porque le duele la cabeza.

La disociación de los gestos o de las acciones y su significado es un procedimiento que lo mismo puede aplicarse en la baja comedia que en la sátira seria y en la tragedia. El instrumental retórico se ajusta a las operaciones más diversas y no hemos de asombrarnos de que el mismo procedimiento sirva para la poesía

lírica y para el chiste —como ha observado Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*—, para el trágico coturno y el zueco de la comedia. El despojar a los gestos humanos de su alcance, el privar de sentido a la pantomima de la pasión es un procedimiento muy favorecido por el arte moderno que provoca lo que Sartre llamará sentimiento del absurdo y los formalistas rusos, antes que él, *extrañamiento.* Sartre, estudiando una novela de Albert Camus, llama "circuito truncado" a esas percepciones aisladas, despojadas de trascendencia: la gesticulación del que habla tras un tabique de cristal, del que baila sin que oigamos la música. Observa el papel que este procedimiento de mutilar las relaciones causales tiene no sólo en el arte de Camus, sino en *L'ingénu* de Voltaire o en los viajes de Gulliver, en las aventuras de todos los "buenos salvajes que transportados a una civilización desconocida percibían los hechos antes de captar su sentido" [21]. Desde otro ángulo, desde la necesidad que el arte siente de "hacer extrañas" las cosas triviales, Victor Shklovskii observa con qué maestría León Tolstoi, en el relato autobiográfico puesto en boca de un caballo titulado *Jolstomer,* ridiculiza la institución de la propiedad contemplándola con los ojos del animal a quien su dueño ni siquiera ha visto [22]. Esta falta de cohesión, esta opacidad de las acciones que en los ejemplos citados puede servir al salvaje para afrontar las costumbres civilizadas, al animal para desacreditar las instituciones, al "forastero" o *outsider* para recalcar su incomprensión de la vida total, se emplea en el entremés como una característica del bobo o loco, incapaz de percibir el encadenamiento de las acciones humanas, la continuidad de gesto y significación. Con ello logramos dos miras: reír de la deficiencia

[21] Jean-Paul Sartre, *Situations,* I, "Explication de *L'étranger*" (Paris, 45.ª edición), págs. 114 y sigs.

[22] Victor Shklovskii, *O teorii prosy* (Moscú, 2.ª edición, 1929), págs. 14-15. Sobre la importancia del "extrañamiento" en la poética formalista puede verse Victor Erlich, *Russian Formalism* (La Haya 1955), págs. 150-151.

mental del personaje y quitar su aureola a las acciones y palabras prestigiosas mecanizándolas y analizándolas como procesos desligados de finalidad. Tomemos como ejemplo breve y tosco la descripción que en el *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 21) hace el bobo Pablos de las entrevistas eróticas del Sacristán con Águeda: "Sepa que el sacristán viene cada noche a las once a casa y se meten en la sala del patio y no hacen sino resollar y luego se va".

El menguado vocabulario del bobo, confinado a la expresión rudimentaria de nociones y actos de orden inferior, ofrece inagotable manantial de comicidad adecuado al caletre de espectadores nada melindrosos. Ya lo anotó acertadamente el Pinciano: "Como persona ignorante le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades, y como necia le están bien las palabras lascivas, rústicas y groseras: y en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los Españoles a Griegos y Latinos y a los demás que carecían de la ignorancia simple, la cual es autora grande de risa" [23]. Unas veces asociando los vocablos para él desusados con los pocos y triviales que maneja, otras recurriendo por ignorancia del léxico a extrañas metáforas —como la de llamar espárrago al látigo del verdugo—, trabucando y trastrocando palabras o frases hace estallar la carcajada y brinda al vulgacho iniciado en los misterios del lenguaje una cómoda prueba de su inteligencia superior [24]. Su rival en arrancar aplausos, el rufián, contrasta vigorosamente con él tanto en el plano verbal como en el real. En el plano real el rufián o fanfarrón se em-

---

[23] A. López Pinciano, *obra cit.*, págs. 380-381. Evidentemente el Pinciano engloba bajo el nombre de comedia al entremés, parte o complemento de ella.

[24] Pueden verse desenvueltos tales aspectos en Ernesto Veres d'Ocón, "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", *Revista de Filología Española*, XXXIV, 1950, págs. 195-237.

briaga con los tufos del honor y la valentía, mientras el bobo no aspira más que a los goces tangibles. En el plano verbal, mientras el rufián, exaltándose con su facundia y virtuosismo, levanta al compás de dramáticos ademanes sus aéreos castillos de mentidas proezas pretéritas, el bobo, incapaz de disimular, tropieza y cae en todas las armadillas del lenguaje, retardando morosamente la acción con su eterno remedar y preguntar, disolviendo la supuesta lógica de las acciones, y subrayando a la par los golpes cómicos. Son los dos polos del entremés.

Lope de Rueda legó en herencia a los inmediatos entremesistas no tan sólo un almacén de tipos pintorescos o un surtido de recetas infalibles para agenciar carcajadas, sino también un modelo de diálogo que, sin perder la calidad literaria, sabe plegarse a las inflexiones de la conversación y explotar, para fines de jovialidad, la variedad de jergas y modos dialectales en una España políticamente unificada y lingüísticamente diversificada [25]. Forzoso es mencionar aquella famosa página de Cervantes, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses,* donde Rueda, muerto medio siglo antes, logra a duras penas escapar de la leyenda y salvarse como personaje real. Por ella sabemos que "hazía con la mayor excelencia y propiedad los personajes de negra, de rufián, de bobo, de vizcaíno". Son personajes que (salvo el de vizcaíno que sin duda crearía en alguna pieza perdida) ha trazado en sus obras cómicas y encarnado felizmente en las tablas. Había algo de milagroso en esa facilidad de dar corporeidad a las imaginaciones, a la que el público ingenuo del siglo XVI, aún no habituado al prodigio del teatro, respondía glorificando al actor. Nada menos que Cervantes ha identificado al héroe picaresco Pedro de Urde-

---

[25] Además de Veres d'Ocón sobre jergas, puede consultarse acerca de los tipos William S. Hendrix, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama* (Columbus 1925), págs. 16-27.

malas con el representante Nicolás de los Ríos [26]. ¿Conseja del vulgo o natural consecuencia de haberlo animado brillantemente en las tablas? [27]. Fueron los actores de entremeses los que más vivamente hirieron la fantasía del vulgo que los perpetuó en su recuerdo convirtiéndoles en fantasmas folklóricos. Ginés Carrillo Cerón, escribano de Granada y ferviente admirador a la par de Lope de Vega y del autor del *Quijote,* en su novela corta "Los perros de Mahudes" o "coloquio que tuvieron Cipión y Bergança", nos ha salvado el recuerdo de Alonso de Cisneros y Pedro Hernández, dos representantes de entremeses de los que corrían dichos y cuentecillos en la memoria de las gentes de Andalucía muchos años después de su muerte [28]. Como se trata de un libro rarísimo, en un ejemplar acaso único, que no ha sido utilizado por los historiadores del teatro menor, voy a extractar algún trozo pertinente, sacado de la conversación del cura y el estudiante en que celebran el primero a Cisneros, el segundo a Pedro Hernández:

> Truxeron a la memoria muchos de los Poetas que hazen comedias... y de los bayles y entremeses de el Licenciado Luys de Benavente, en que Dios le ha dado particular gracia. El Clérigo dixo: "Callen todas estas gracias con las de Cisneros, que sólo salir al tablado provoca a risa; y hizo reyr a el Mayor Monarca de el mundo que no se reía sino a una cosa nunca vista ni

---

[26] *Comedias y entremeses,* ed. Schevill-Bonilla (Madrid 1918), t. III, págs. 216 y 223.

[27] También los *farceurs* franceses podían ser llamados con el nombre del personaje que interpretaban. Véase Gustave Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance* (Paris 1956), artículo "Les grands farceurs du XV.e siècle". En la *Commedia dell'arte* italiana era usual la confusión de actor y máscara que representaba.

[28] *Novelas de varios sucessos* (Granada 1635), folios 230-233. Emilio Cotarelo publicó una reseña del autor titulada "Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes" (*BRAE,* t. XII, 1925). No incluye estos pasajes

oydo (*sic*)"... Estando representando en Palacio a el Salomón de nuestros tiempos (= Felipe II), hazía un Alcalde, y tratando de una fiesta del Corpus cómo se avía de hazer, tomó la vara y començó a rascarse con ella el colodrillo. El escrivano le dixo: "Mirá lo que hazéis, Alcalde. ¿Con la de el Rey os rascáis?" A lo que respondió abriendo aquellos ojaços que tenía y dixo: "Juro a Dios, Escrivén, que, si me come, con el propio Rey me rasque." Su Magestad se puso los guantes en la boca, que no pudo sufrir la risa, y los circunstantes celebraron mucho el dicho. Trató su padre en otro entremés de casarle... (Sigue un nuevo paso de entremés, parcialmente incorporado a la tradición oral y el estudiante a su vez replica con dos anécdotas de "Pedro Hernández que fue célebre hombre en hazer el flemático", la primera teatral, la segunda histórica refiriendo sus gracias a la hora de la muerte ocurrida en Granada, residencia del autor. Quizá sea un mero paso de entremés incorporado a su leyenda el que aquí extractamos): Estava muy malo y aconsejávanle sus amigos hiziesse testamento y él devía de tener pocos bienes de qué, y al fin dixo: "Norabuena." Llamaron un escrivano en la ciudad de Granada donde murió. Vino el escrivano, puso la cláusula ordinaria que dize "que encomienda su ánima a Dios nuestro señor que la crió y redimió por su preciosa sangre, y el cuerpo a la tierra para donde fue formado". Díxole el escrivano: "¿Dízelo assí vuestra merced, señor Pero Hernández?" A que respondió: "Como no me he muerto otra vez, no sé en esso lo que tengo de hazer." El escrivano dixo: "Que no es tiempo de gracias. Diga V. M.: Sí digo." A que salió con otro dicho más notable, y dixo: "Vaya assí esta vez, pues V. Md. lo manda." Por esta razón, dixo el estudiante, colijo yo que

> muchos de los dichos que dezía eran naturales suyos, y no artificiosos y estudiados.

La fusión de persona y personaje, sea que el actor continúe su papel fuera del tablado, sea que lleve a las tablas su propia idiosincrasia, era favorecida por la improvisación. Pedro Hernández se ha incorporado al folklore. Aparece como personaje en dos entremeses (COTARELO, núms. 29 y 30), entra en la novela de tono picaresco con la obra de Marcos García *La flema de Pedro Hernández* (Valladolid 1657) dando lugar a la frase proverbial documentada por Sbarbi y Montoto en sus colecciones de dichos, si bien no aciertan a averiguar el origen [29].

La escuela de Rueda —uso de la prosa de tono coloquial, permanencia del rufián y el bobo como ejes de la acción, temas afines a los suyos— perdura durante el siglo XVI y se adentra en el primer decenio del XVII si admitimos que las piezas incluidas en la primera parte de las *Comedias* de Lope (Valencia 1608; Valladolid 1609: faltan en otras impresiones) fueron compuestas en tiempo de Felipe III [30]. 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 Trastulo, triunfaba en España. Al igual que en ésta, se celebra el ímpetu sexual de la mujer coronando al viejo o rústico marido. Compite en popularidad con el

[29] Véase Luis Montoto y Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas* (Sevilla 1921-1922), t. II, pág. 273.

[30] Aludimos a los entremeses insertos por COTARELO (núms. 10-21 y 26-38), entreverados con otros de técnica diferente. El 13 en verso *La sacristía de Mocejón* igual que el 22 *Las gorrionas* pertenecen al reinado de Felipe IV casi seguramente. El 23 *Hospital de los podridos* y el 24 *La cárcel de Sevilla* serán discutidos posteriormente entre las nuevas invenciones.

engaño conyugal la pintura más graciosa que ejemplar de las tretas y hurtos de los ladrones. El interés por el hampa acompaña la proliferación de maleantes y vagabundos que otros géneros literarios —romance de germanía, novela picaresca— reflejan igualmente. Las escasas muestras conservadas, que son apenas mínima parte del caudal de entremeses representados, nos ayudan a comprender la indignación del moralista fray José de Jesús María, al atacar a las representaciones festivales del Corpus: "¿Qué tienen que ver fiestas sagradas con los entremeses de latrocinios y de adulterios que de ordinario mezclan entre los autos sacramentales?" [31]. En la construcción empieza a aclimatarse la fórmula del *crescendo* final que resuelve la acción en refriega y aporreo. De la vulgaridad y habitual anonimato podríamos exceptuar los dos entremeses manuscritos fechados en 1602 (COTARELO, núms. 59 y 60): *El platillo* y *Los negros*, obras de Simón Aguado notables por su alegría contagiosa a la que contribuyen cantos y bailes exóticos: chacona, canario, seguidillas, sones negros.

---

[31] *Excelencias de la virtud de la castidad* (Alcalá 1601): citado por Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid 1904), pág. 377.

Capítulo III

TRANSFORMACIÓN Y FLORECIMIENTO DEL ENTREMÉS DE 1600 A 1620

Con las cautelas impuestas por el naufragio casi total del teatro menor y la dificultad de datar los escasos restos, el entremés crece y florece de 1600 a 1620, incorporándose a la literatura respetada y canónica. Posibilitan este encumbramiento dos radicales innovaciones: la adopción del verso y la boga del entremés de "figuras". Innovaciones relativas que le son sugeridas por el auge inaudito de la comedia y el romancero, por el nuevo enfoque satírico de la prosa costumbrista. Y como los hechos teatrales son inseparables de la coyuntura social, se enlazan con las mudanzas de la sociedad urbana y campesina que le brinda materia y público.

Tras un breve intento de usar versos líricos, escoge el entremés las dos esenciales formas adecuadas a su tonalidad cómica: el endecasílabo, ya suelto con un pareado al final de cada parlamento, ya en silva con rimas frecuentes; el romance con su capacidad universal de variación estilística. El verso suelto endecasílabo, ensayado una vez por Boscán, otra por Garcilaso, adoptado en vida de Carlos V para interminables narraciones como la traducción de *Los Christiados de Hieronimo Vida* por Juan Mar-

tín Cordero, y la *Ulyxea de Homero* por Gonzalo Pérez (Amberes 1554 y 1556 respectivamente), empleado por Lope en pasajes opacos de las comedias anteriores a 1604 [1], no ha servido de cauce a ningún gran poema del Siglo de Oro. No lo manejaron Góngora, ni Quevedo —salvo en alguna traducción—, ni ha perdido su aire artificial y extranjero hasta el neoclasicismo de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín. Lope lo solía emplear con un pareado, que como campanada subraya el término de una parrafada o discurso, fórmula que en raros casos aplicará Cervantes en *El rufián viudo,* pero que, con creciente saturación de rimas, pasará a Antonio Hurtado de Mendoza. El endecasílabo suelto o en silva, con profusión de consonantes, servirá para recortar y dar energía al coloquio, sin esclavizarlo a los grillos de la estrofa.

El romance parece el metro más adecuado a la conversación llana y sin énfasis. Antes de 1580 el romance había fluctuado, como el alma de Garibay, entre el cielo del poema legendario y la tierra prosaica del relato noticioso, se había remontado de las secas crónicas en vuelo imaginativo y más tarde recaería en la miseria del libro de cordel chabacano. Hay un episodio de su vida no recogido hasta hoy —que yo sepa— que muestra su cercanía a la prosa. En 1547, igual en España que en Portugal, corrió un grave riesgo: el de ser despojado de la asonancia. Alonso de Fuentes, el futuro editor y comentador de los *Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias* (Sevilla 1550), publica su *Summa de philosophia natural* (Sevilla 1547), diálogo entre dos caballeros: Ethrusco que habla en verso suelto italiano, Vandalio que habla en "verso suelto castellano", es decir, en octosílabos no asonantados. La invención debió de serle sugerida por el deseo de dar una correspondencia castiza al "endecasilabo sciolto" de Italia. Mayor empeño e importancia tiene la *Meditaçã da innocen-*

[1] Morley-Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (New York 1940), págs. 93-97.

tissima morte e payxã de nosso señor em estilo metrificado (Coimbra 1547), sin nombre de autor, pero compuesta por fray Antonio de Portalegre, franciscano que con la princesa doña María, esposa del futuro Felipe II, había ido de capellán a Castilla y, a la muerte de ella, retornaría a Portugal. Consciente de la novedad de su empresa, explica así su intención en la signatura Aiii: "Esta maneyra de metro se chama em latim Carmen solutum: porque nam jaz debayxo de nenhũa ley de metrificadura. E desta qualidade he aquelle hymno de nossa senhora que começa Aue maris stella. A quãtidade do metro he que todo junto vay medido em desaseys syllabas: e porque me pareceo muyto longo, deylhe no meo, as oyto sillabas, outra medida, para que ho leytor possa ali tomar hum pouco de foleguo e descanso antes que acabe de chegar ao cabo, ho qual em outras oyto syllabas vay medido. E porem os cabos tem esta diferença dos meos, que sempre acabã em dissoantes da mesma letra. Exempro, se hum metro acaba em *sentidos*, o outro seguinte acaba em *cuydados*; se hum acaba em esta palabra *diuina*, outro acaba em *humana*. E querse esta maneyra de composiçam propriamente como trouas muyto bem lida pera se poder gostar della... Por isso peço muyto por amor de deos aos deuotos leytores que, em pago de meu trabalho, ou ho leam bem ou nam ho leam". Esta semiasonancia, limitada a la vocal última y la consonante siguiente, servía a fines mnemotécnicos, mientras el número de sílabas y las pausas, apoyando el ritmo, daban una entonación pautada a la meditación. La cual, fluctuando entre la prosa y el verso, recalcaba el acento patético dominante en meditaciones de este tipo, gemelas de las del *Fasciculus myrrhae* y de la *Passio duorum*, libros en romance muy difundidos entre los devotos antes de que el inquisidor Valdés, con su *Índice* de 1559, cortase las alas al misticismo y los vuelos afectivos. Y el tono era tan adecuado que de la obra salieron, el año siguiente de 1548, una segunda impresión portuguesa y una versión

castellana [2]. La cercanía del romance a la prosa —doctos investigadores probarán en nuestro siglo que la española normal está plagada de octosílabos— incluye su facilidad de servir al diálogo dramático. Lope de Vega, alma del romancero nuevo en su juventud, lo ensayaría en el teatro y, descubiertas sus posibilidades, aumentaría paulatinamente la parte del romance en la comedia por él creada. Romancero y Comedia son la perfecta expresión de la sociedad española, "su idealización, su caricatura; gesto solemne o ademán irónico. Lo absorben todo, lo transforman todo" [3].

El entremés estaba estrechamente abrazado, como ahogado, por la comedia en cuyos intersticios, entre acto y acto, medraba con esfuerzo. El romance, hacia 1600, era esencialmente un género cantable que le suministraba frecuentemente el fin de fiesta, el baile terminal. Se dejó llevar el entremés de la tentación de parodiar o remedar a ambos géneros favoritos engolosinándose con la versificación. Poco a poco renunció al cauce de la prosa que parecía el más indicado para un teatro menor de tono realista, costumbrista. Hacia 1620 había encontrado una fórmula estable de versificación. Sin optar resueltamente por el endecasílabo en silva con rimas cada vez más copiosas, o por el romance, criado para todo, empleó preferentemente el metro italiano para la parte inicial en que se presentaban los personajes o para las piezas sin música, adoptando el romance para los entremeses cantados y para la parte de transición a las músicas y danzas finales.

---

[2] Para la bibliografía véase Mário da Costa Roque, *Meditaçã da innocentissima morte e payxã... Considerações bibliográficas* (Lisboa 1952).

[3] José F. Montesinos, *Ensayos y estudios de literatura española* (México 1959), "Algunos problemas del Romancero nuevo", pág. 77.

Aparición del entremés en verso

Más bien debería llamarse reaparición, pues ya Timoneda había insertado cinco entremeses en verso, con nombre de pasos, en la *Turiana* (1565). Son las de Timoneda piezas lineales, arcaizantes, ásperas y sin matices joviales, menos orientadas hacia el gracejo y los cuadros pintorescos que hacia la rapidez de la anécdota y la befa del remate. Probablemente este tipo de chasco o chascarrillo dialogado en metros continuó vegetando, si bien no conozco ninguno salvado por la imprenta entre 1570 y 1605. En este año de 1605 las *Comedias* de Lope, impresas en Valencia, contienen cinco entremeses: el primero, en verso, es el de *Melisendra*[4]. En 1612 la tercera parte de las *Comedias* de Lope, estampadas en Barcelona, encierra tres entremeses en verso: *Los romances, Los huevos* y *El sacristán Soguijo*. En 1615 la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de Miguel de Cervantes —que saca del anonimato y alza a la jerarquía de obra consciente de arte lo que había sido improvisación sin aspiraciones, bien mostrenco administrado por el gracioso o el cabeza de compañía— muestra a la prosa y el verso disputándose el terreno. Todavía en 1617 la séptima parte de las *Comedias* de Lope intercala dos admirables entremeses anónimos en prosa: *El hospital de los podridos* y *La cárcel de Sevilla*, destellos deslumbrantes de una especie que se extingue. Ese mismo año de 1617, en las fiestas reales de Lerma, en que las funciones religiosas por la traslación del Santísimo Sacramento alternaron con regocijos pro-

[4] Edición descrita en Joaquín Montaner, *La colección teatral de Don Arturo Sedó* (Barcelona 1951), pág. 93. Además de *Melisendra*, contiene cuatro entremeses en prosa: *El padre engañado, El capeador, El doctor simple, Pedro Hernández corregidor*. *Melisendra* salió nuevamente en las reimpresiones de esta primera parte hechas en Valencia (1608) y en Valladolid (1609), acompañada de más entremeses en prosa.

fanos de mascaradas, comedias y mojigangas, fue aplaudido *El examinador Miser Palomo,* entremés de "figuras" y en verso, escrito por el cortesano Antonio Hurtado de Mendoza [5]. Por inesperado que nos parezca, esta obra señala una revolución técnica: la divisoria de la prosa vieja y el verso nuevo, la abdicación de la anécdota realista en favor de la piececita literaria poblada de "figuras" modernas. Es probable que el tránsito de un tipo a otro no fuese tan brusco y total como las apariencias lo harían creer. En Valencia, el año de 1618, el representante Sancho de Paz lo da a luz precedido de un prólogo, *Al lector,* en que justifica la novedad: "Lo que me ha obligado a imprimir este ingenioso Entremés ha sido el saber que en diez y nueve veces que lo he representado en esta ciudad, muchos a quien no he querido dar traslado dél, lo han ido sacando, ya de memoria o ya escribiéndolo, mientras yo le representaba" [6]. Era la primera vez que un entremés salía solo de por sí, a lo menos ninguno anterior se ha preservado. La novedad prende, tanto que en 1619 se reimprime aislado y señero en Valladolid, en 1620 en Valencia [7]. Sabe

[5] COTARELO, al notificar su estreno en las solemnidades de Lerma, sin duda por distracción, lo sitúa en 1618 (*ob. cit.*, pág. LXXII, nota). La descripción pormenorizada de los festejos ha sido hecha por Pedro de Herrera (Palau, *Manual,* VI, núm. 114.170: Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid 1903, núm. 678).

[6] Descripción bibliográfica y extractos en Gallardo, *Ensayo,* III, número 3.039.

[7] La impresión de Valladolid, nunca descrita, se encuentra en el British Museum formando parte de un precioso tomito misceláneo de entremeses sueltos muy antiguos: *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo, por Don Antonio de Mendoza gentilhombre del Conde Saldaña* (Valladolid 1619). Con él van encuadernados, entre muchos, el *Entremés de Getafe* (Valladolid 1621), del mismo autor, reeditado por COTARELO siguiendo un manuscrito de la Biblioteca Nacional, por no hallarlo impreso. La tirada de Valencia (1620) está reseñada en COTARELO, *ob. cit.*, pág. 322, nota 1. Hoy este ejemplar, que fue de Cotarelo, en la colección Sedó (Montaner, *ob. cit.*, pág. 100).

Dios cuántas tiradas habrá consumido el tiempo sin dejar huella. Después de 1620 no se dan a la imprenta entremeses en prosa, salvo los dos de Jerónimo de Salas Barbadillo insertos en las *Fiestas de la boda de la incasable mal casada* (Madrid 1622, aprobación de 1621), intitulados *El remendón de la naturaleza* y *Las aventuras de la corte*, ambos destinados a la lectura. Seguramente algún otro habrá escapado a mis pesquisas, pero no me parece simple capricho del azar el que la desaparición de la vieja fórmula coincida con el éxito de *Miser Palomo*. Luis Quiñones de Benavente, monarca del entremés, abarca en su obra variada y elegante todas las modalidades del género en su momento de plenitud. El que su obra haya sido oportunamente recogida por un admirador en la *Jocoseria* (Madrid 1645), mientras la de sus competidores, si acaso se imprimió parcialmente, ha llegado a nosotros dispersa y en litigio, ha oscurecido la evolución. Mientras no examinemos las invenciones y fijemos su cronología provisional, no podremos, con visos de acierto, aquilatar la contribución de Quevedo y asignarle un puesto entre los renovadores de la temática y estilo.

Los entremeses de "Melisendra" y "Los romances"

El cansancio de lo sobado y la apetencia de lo fresco agotan rápidamente las modas literarias más estrepitosamente triunfantes. Con el empalago surge irremediablemente la interpretación cómica de los materiales nobles y de los modos sentimentales que poco antes levantaban tempestades de entusiasmo. No son enteramente abandonados, sino prolongados en clave irónica, en perspectiva deformadora. El Romancero, por esencia conservador, ha galvanizado los viejos paladines atribuyéndoles una sensibilidad amorosa y unos conceptos de honor ajenos a las épocas heroicas que los crearon. El encanto de esta metamorfosis se gastó, y por obra

de Góngora, Juan de Salinas, Quevedo y otros menos gloriosos la rechifla del mito inició una diferente visión de las hazañas y galanterías de Montesinos, Don Bueso y el mismo Cid Campeador. Entre los héroes carolingios, los que más padecieron de esta óptica burlesca fueron el patético Marqués de Mantua y el gallardo Don Gaiferos.

La boga inaudita de Don Gaiferos ha dejado larga constancia. "Contamos con seis pliegos sueltos góticos que contienen sola y exclusivamente el romance de Don Gaiferos" [8]. La popularidad no menguó con las nuevas corrientes poéticas. Pedro de Padilla, en su *Tesoro de varias poesías,* hacia 1580, refundió su historia en variedad de metros [9]. Era natural que la parodia se apoderase del asunto. En la *Flor de romances nuevos* de Pedro de Moncayo (Barcelona 1591) el romance "El cuerpo preso en Sansueña" relata el encuentro de Gaiferos y Melisendra pespunteándolo de ramplones juegos verbales [10]. Poco antes y después —Chacón fecha la composición en 1588, si bien no se imprimió antes de 1627— el romance de don Luis de Góngora "Desde Sansueña a París" describe a lo burlesco la evasión de Melisendra, guaseándose de paso de las pretensiones de cierto hidalgo cordobés. Con todo, ningún poema de los que ironizaron la galante aventura fue tan saboreado como el de Miguel Sánchez "Oíd, señor don Gaiferos", incluido en la *Flor de romances* de Madrid 1593, lo mismo que en los *Quadernos de romances* de Valencia [11]. Recogido en el *Ro-*

---

[8] Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq* (Madrid 1962), pág. 44.

[9] Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías* (Madrid 1587), folios 395-401. La princeps es de 1580.

[10] La *Flor* ha sido reimpresa en facsímil por Antonio Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general,* II (Madrid 1957); el folio 122 contiene el romance.

[11] Los *Quadernos* de Valencia fueron reimpresos en colección por Foulché-Delbosc, el cual los bautizó con el nombre de las bibliotecas pro-

mancero general no perdió su popularidad a juzgar por las frecuentes citas que de él se hacen, sobre todo del verso "Harto os he dicho, miradlo" que, además de loado por Bartolomé Ximénez Patón en su *Eloquencia española en arte* (Toledo 1604), folio 81, e incluido por Gonzalo Correas en su *Vocabulario,* aparece zumbonamente glosado en abundantes entremeses, como el de *Melisendra,* en que los paladines amigos de Don Gaiferos se lo pasan de boca en boca.

Madura ya para la risa, la leyenda fue representada a lo burlesco en el entremés de *Melisendra,* acaso el primer padrón que jalona el camino al verso. La pieza consta de unos 500 versos repartidos en dos jornadas y una loa. En ella campea la polimetría puesta en boga por Lope: quintillas, redondillas, octavas reales y —lo que especialmente nos provoca— romances que llenan 104 versos, la quinta parte del total. El porcentaje de versos de romance se parece al usado por Lope en *La contienda de García de Paredes,* datada en 1600, la cual encierra un 21,2 por ciento [12]. Esta saturación podría explicarse como resultado de una invención original de nuestro entremesista o de un remedo paródico de la comedia al uso; la segunda hipótesis, dado el tono o tema, es infinitamente más plausible. Ahora bien, Lope no usó el diálogo puro en romance hasta 1597-99 en *La vida de Bamba* y *El alcaide de Madrid,* según Morley-Bruerton, y hasta 1596 en *La francesilla,* según hallazgos más recientes de Amezúa [13]. Arrai-

pietarias. El poema de Miguel Sánchez aparece en "Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne", *Revue Hispanique* (New York, Paris 1919), núm. 32; y en "Les romancerillos de Pise", *Revue Hispanique* (New York, Paris 1925), núm. 82.

[12] Morley-Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (New York 1940), págs. 16 y 35. Tan alta cifra no la igualará en las piezas datadas hasta *Los Guzmanes de Toral* (antes de 1604), que contiene 21,7 por ciento (*ibidem,* págs. 21 y 144).

[13] Morley-Bruerton, *ob. cit.,* pág. 63. Agustín G. de Amezúa, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega* (Ma-

gó la novedad, pero hasta 1600 el porcentaje romanceril no alcanzó la elevada cuantía de nuestra pieza. Lo que nos inclinaría a datar a *Melisendra* entre 1600 y 1604, fecha en que se imprime en Valencia.

El entremesista mantiene la aventura y los personajes, cáscara sin meollo, rebajándolos mediante circunstancias por él inventadas y chocarrerías verbales, al nivel de pícaros. No retrocede ante la bufonada o la voz de jerga. Si la nostalgia de Gaiferos por Melisendra le hace ayunar, lo explica con desgarro nada cortesano: "Que no pasaré una almendra / hasta ver su salvo honor". Y las quejas de Melisendra celosa se explayan en imaginaciones impropias de una princesa: "Y también se estará refocilando / con las damas, infames cotorreras" (*Cotorrera* "mujer de mal vivir" pertenece a la jerga del hampa, apareciendo por vez primera en Liñán de Riaza y luego en la *Premática* de Quevedo). Caricaturiza dos romances archifamosos: el viejo "Caballero, si a Francia ides" y el nuevo, ya de por sí zumbón, de Miguel Sánchez, cuyo mentado pasaje "Harto os he dicho, miradlo" es sucesivamente sazonado con sales gordas por Roldán, Durandarte, Oliveros, Valdovinos. Por dos veces se divierte en remedar las fórmulas más artificiosas de la comedia lopesca: en el dueto cómico de los protagonistas y en la relación del correo, la cual satiriza los abusos retóricos de paralelismo y antítesis.

---

drid 1945), pág. 44. En verdad los primeros que usaron el diálogo en romance no fueron españoles, sino Gil Vicente en la escena última de *Don Duardos*. Y puestos a dar *suum cuique*, hemos de hacer constar que ni don Francisco de Silva Cueva ni Juan de la Cueva fueron los primeros en llevar a las tablas una leyenda inspirada en romances tradicionales. Se adelantó bastantes años el poetastro privado de la vista Baltasar Dias en su *Tragédia do Marquês de Mântua*. En 1537 había obtenido del rey de Portugal privilegio para imprimir "algũas obras assy em prosa como em metro". La *Tragédia* puede leerse en Teófilo Braga, *Floresta de vários romances* (Porto 1868), pág. 62 y sigs., o en la reciente edición: B. Dias, *Autos e trovas* (Funchal 1961).

Para un lector moderno, *Melisendra* trae a la memoria *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca. La misma degradación de una situación patética mediante un contexto de pormenores, términos y objetos impropios hace decir a Carlomagno: "Yo no sé con qué toalla / mi honra se ha de limpiar". *Melisendra* inaugura en España el teatro burlesco, intensamente cultivado en la corte de Felipe IV en las comedias de disparates o comedias de repente, y que posteriormente seguirá como sombra jovial a toda revolución literaria, lo mismo a la tragedia neoclásica que al dramón romántico. Su texto incorrecto, su tosca comicidad no le arrebatan el mérito de haber iniciado una novedad gustosa para el paladar del público poco exigente.

El entremés de *Los romances* —que COTARELO, núm. 41, reimprime por una impresión de Barcelona 1612— había ya figurado en la *Parte tercera* de Lope publicada en Valencia 1611 [14]. Ha logrado en nuestros días resonancia y estruendo de polémicas al suscitarse la discusión sobre si Cervantes se inspiró en él para las primeras aventuras del Ingenioso Hidalgo, o la pieza es una mera derivación del *Quijote*. Don Ramón Menéndez Pidal sostuvo contra Emilio Cotarelo la prioridad del entremés y ganó el torneo a juzgar por el silencio de su adversario. El juguete teatral se compuso, según Pidal, hacia 1591, en todo caso antes de 1602. El primer límite nos lo da la taracea de fragmentos de treinta romances extraídos de la *Flor* de Villalta, estampada en Valencia en 1591 [15], algunos de los cuales no desembocaron en el *corpus* del *Romancero general* de 1600; el segundo, la muerte de la reina

---

[14] Noticia de esta tirada, por mí no vista, la da Rodríguez Marín en su edición de *Don Quijote de la Mancha* (Madrid 1940), t. IX, pág. 165.

[15] La impresión de Villalta —plagiada de Felipe Mey y Pedro de Moncayo— es de 1593. La maraña bibliográfica ha sido desenredada por A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero,* nota editorial al remate del tomo III. Véase del mismo autor "Ediciones falsas y supuestas de la *Flor de Romances*", en el *Homenaje a Van Praag* (Amsterdam 1957).

Isabel de Inglaterra (1603) y la última tentativa española de invadir la isla (1602), ya que Bartolo el protagonista pretende alistarse en la armada invasora. Porque, según el maestro, mientras no haya pruebas positivas en contrario, hay que suponer que el teatro cómico se mueve dentro de la actualidad y de la vida diaria familiar a todos. Dentro de este contorno de escuadras y aprestos marítimos encaja la locura del protagonista, el cual abandona su aldea y esposa para engancharse en la milicia que va "a matar el Draque y prender la Reina" [16]. La presunción de actualidad puede aceptarse con salvedades y distingos. Si las alusiones a bodas regias, a pragmáticas, a indumentaria confinan con el periodismo y postulan la inmediata claridad de lo contemporáneo, las referencias a obras poéticas mantienen su oportunidad mientras la poesía se lee o canta. Nuestro entremés supone que los rústicos mismos leen el Romancero, que la boga del género ha conquistado las remotas aldeas y que ciertos poemas, por rancios y resabidos, se prestan al juego de la ironía. No sólo el chiflado Bartolo, sino toda su parentela habla en retazos de romances "nuevos". La explotación cómica, lejos de exigir la fragancia de la novedad, reclama lo manido y resabido, aunque gustoso. Hay en los entremeses del XVII incontables ecos del Romancero viejo y "nuevo". *El negrito hablador* contiene menciones del *Escarramán* de Quevedo, anterior en bastantes años, y del "Afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta", ya aludido por Bartolo [17]. Las referencias a armadas y al Draque, tanto como por la cercanía de fracasos amargos de recordar, se explican porque el famoso romance de Góngora, vivo en las memorias, brindaba un hilo de acción. Y la estampa legendaria del corsario ronda las imaginaciones con

---

[16] R. Menéndez Pidal, "Un aspecto en la elaboración del Quijote", discurso de 1920, ahora incluido en *De Cervantes y Lope de Vega* (Madrid 1955, 5.ª edición). Véanse especialmente las págs. 55-60.

[17] Hannah E. Bergman, "El romancero en Quiñones de Benavente", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XV (1961), págs. 237 y sigs.

fuerza de actualidad a lo menos hasta 1620, cuando Salas Barbadillo imprime su novela *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid 1620), en la que injiere la comedia *El gallardo Escarramán*. Allí Escarramán (folio 134v), dice a Rinconete y Maladros: "¿Pues conmigo teméys? que soy açote / de todo velleguín, y al fin un xaque / más respetado que en la mar el Draque". El uso del romance para el diálogo puro —que no es mero puente entre dos trechos de romance ajeno, sino que adelanta la acción— asoma en diversas escenas, particularmente en la discusión de las travesuras de los precoces enamorados. Como no es probable que se adelantase a la comedia de Lope, constituye un indicio más para retrasar la hipotética fecha de *Los romances* a los primeros años del siglo XVII [18].

Consta nuestro entremés de 478 versos, casi todos romanceriles, entre ellos 248 por lo menos entresacados de las *Flores* y de fuente conocida: un verdadero centón. El autor vacila entre dos actitudes mal armonizadas: el poner en boca de Bartolo, como producto de su locura, trechos diversos del Romancero; y el escenificar, alterando levemente lo narrativo, poemas enteros dialogados por los restantes personajes, a los que pinta normales y sensatos. Los mismos que acaban de maldecir el Romancero, se enzarzan en recitar un papel de la historia del Marqués de Mantua o una letrilla de Góngora. La locura literaria reclama método y continuidad. Bartolo —que sucesivamente se imagina ser soldado, moro, caballero y más cosas— nos marea con sus incoherentes retahílas, particularmente la que nos endilga de regreso a la aldea, en la que enjareta torpemente la friolera de más de veinte comienzos de romances. En vez de la visión más o menos unificada tenemos un revoltijo de situaciones esbozadas.

[18] José López Navío, siguiendo a Millé y Giménez, le asigna la fecha de 1588 y lo considera como sátira de Lope (Vide "El entremés de los romances", *Anales Cervantinos*, VIII (1959-60), págs. 151-212). Sátira y tributo, diría yo.

El romance octosílabo, tan cercano a los ritmos de la conversación, pudo ser el cauce predilecto del entremés versificado. Hubo otros experimentos con el asonante. *El sacristán Soguijo,* igualmente anónimo, utiliza, salvo unas pocas seguidillas cantadas, el romancillo de seis sílabas ordinariamente reservado a la lírica. La acción se complace en parodiar situaciones y esquemas de la comedia: un dúo de amor y un problema de honor. Este último es resuelto por el protagonista en los términos vulgares del entremés. Cuando su novia Lucía le convida a escoger entre la fidelidad con hambre y la tolerancia conyugal con buena mesa, Soguijo opta por la segunda solución. *Los huevos,* también anónimo y graciosamente desenvuelto, usa la polimetría para representar un chascarrillo: el malogrado ardid de la esposa que, en las permanentes hostilidades conyugales, hace punto de honor la negativa de comer unos huevos, fingiéndose muerta y estando a pique de ser enterrada por el marido que conoce su maña. Alternan con las redondillas el romance octosílabo y el endecasílabo suelto. Estamos cerca de la fórmula versificatoria que predominará. El entremés, a partir de Cervantes, adoptará con preferencia el endecasílabo en silva con rimas cada vez más frecuentes asociado al heptasílabo, esquema que con su entono y su libertad permite reflejar las más variadas situaciones desde la guerra de pullas al monólogo paródico; y el romance con su facilidad para fluctuar de la conversación al cantable.

La prosa perderá terreno hostigada por la comedia avasalladora, la pasión general por el verso, la penetración del baile con letra para cantar. Estos cantables, al principio desligados o ligados arbitrariamente al contexto, se deslizan en el cuerpo de la acción, acabando por engendrar un género híbrido: el baile entremesado o el entremés cantado en que brillará Quiñones de Benavente. La comedia de Lope, en busca de un teatro poético, usaba versos y estrofas cercanos a la canción: el entremés —salvo

cuando parodia o se mestiza con el intermedio musical— adopta una versificación cercana al habla.

En los principios del XVII la prosa resiste y sirve de vehículo a nuevas modalidades de entremés, produciendo piezas que nos atrevemos a calificar de ingeniosas y hasta magistrales. Atenderé primero a unas pocas obras anónimas que ensanchan con felices hallazgos el campo del teatro menor; luego llegará el turno de consignar las aportaciones de los dos geniales entremesistas que fueron Cervantes y Luis Quiñones de Benavente.

ENTREMÉS DE "FIGURAS". HISTORIA TEATRAL DEL VOCABLO

En los días de Felipe III se desplaza el centro de gravedad del entremés. Mientras Lope de Rueda se concentra sobre la visión cómica de un personaje en acción, procurando armonizar la vida del personaje y el despliegue de la acción, sus seguidores se interesaron con exceso por el movimiento y la sorpresa que culmina en el chasco o burla final. A comienzos del XVII empieza a dominar el retratismo, la pasión de describir y clasificar la fauna social vieja y nueva. La anécdota se convierte en mero pretexto para un desfile de entes ridículos que, con vocablo nacido en el tablado y apropiado por la calle, se llamaban "figuras". Unas heredadas, otras remozadas, la mayoría brotadas recientemente en el suelo de la corte y aun de la aldea, se infiltran hasta en aquellas piezas que aspiran a la continuidad y encadenamiento narrativo. Campea la especie que aquí designo con el nombre de entremés de *figuras*.

La palabra tiene una curiosa historia internacional, expuesta magistralmente por Auerbach [19], y una historia especial en Portugal y España que rápidamente intentaré esclarecer. Auerbach,

[19] Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature* (Nueva York 1959), págs. 11-76. El ensayo sobre "Figura", el más famoso,

después de trazar la biografía del vocablo en el mundo greco-latino (donde fue usado en las esferas de la plástica, geometría, filosofía y retórica), desenmaraña la prodigiosa fortuna y proliferación que obtuvo en la cultura cristiana de la Edad Media. En la exégesis bíblica denominó a los personajes del Antiguo Testamento que, siendo históricos, servían de presagio, de sombra previamente proyectada de otros igualmente históricos del Nuevo Testamento, a los que estaban ligados por un sentido latente que los exégetas descubrían. Así el drama del pueblo hebreo constituía un ensayo del drama de la redención, y sus actores —profetas, patriarcas— eran *figuras* o prefiguraciones de Cristo y el Evangelio. Como tales tomaban su lugar en las procesiones de la liturgia medieval, o en los grandes panoramas de la historia sacra que embellecían las catedrales. Este encadenamiento de lo humano y lo divino mediante una noción, casi diríamos mediante una palabra, moldea todas las manifestaciones de la cultura medieval, desde la visión histórica hasta el teatro religioso. En la Península Ibérica *figura* designa primero a los personajes de los autos religiosos, luego a los de los autos y comedias profanas. Es un desarrollo semántico peculiar de España y Portugal, al que no hallo equivalente en Francia o Italia [20].

En las piezas de Juan del Encina y seguidores castellanos *figura* significa *prefiguración* [21]. En las de Gil Vicente, desde las

---

apareció antes en alemán en Istanbul 1944, inserto en los *Neue Dantestudien.*

[20] Ni en el diccionario francés de la lengua del XVI por Huguet, ni en el grande general italiano de Tommaseo-Bellini hallo esta significación. La reciente *Enciclopedia dello Spettacolo* (Editrice Le Maschere, Roma), t. V, cols. 293-95, dice que en las didascalias latinas de los dramas semilitúrgicos con el término de *figura* "è adombrato per rispetto il personaggio di Dio" y que más tarde se usó como sinónimo de *sacra rappresentazione.*

[21] J. E. Gillet, *Propalladia and other Works of Torres Naharro. Notes,* vol. III (Bryn Mawr-Pennsylvania 1951), pág. 111, anotación al verso "figura del figurado".

farsas tempranas, las acotaciones escénicas del principio le dan como sinónimo de *persona dramática. Auto da India*: "Entram nelle estas figuras". *Auto da Lusitânia*: "Começa a farsa num razoamento de huns judeus polas figuras seguintes". *Amadís de Gaula*: "Entra a corte do Rey Lisuarte com as figuras seguintes". *Don Duardos*: "Entra primeyro a corte de Palmeyrim com estas figuras". A veces se hallan en la misma obra las dos significaciones: en la *História de Deos* promete anotar "Mysterios profundos no liuro da ley / tudo figuras da sancta Trindade", y poco después la acotación escénica anuncia: "Entra a figura do nosso Redemptor" [22]. Renuncio a perseguir la fortuna de *figura* en el teatro portugués donde impera sin más excepciones que las piezas de Sá de Miranda y Antonio Ferreira, en las que la moda latina o italiana hace preferir *pessoas* para el elenco de personajes.

El *Auto de Clarindo* —anónimo y sin fecha, pero asignado a 1533 por los traductores españoles de Ticknor— encabeza ya la lista de los que hablan con el término *figuras*. Es para mí el primer caso español, seguido por muchos, v. gr., la mayoría de las piezas del *Códice de autos viejos* publicado por Léo Rouanet. Nunca logra expulsar a sus rivales *personas, interlocutores* que caprichosamente alternan en las partes de comedias de Lope por mí examinadas. Algunas veces parece cuajar una discriminación. Así *Navidad y Corpus Christi festejados* (Madrid 1664), de diversos ingenios, encabeza el reparto de sus dieciséis autos con *personas*, el de sus dieciséis entremeses con *figuras*. Distinción deliberada que demuestra que algún cambio semántico ha ocurrido para que los autos sacramentales, renunciando a un vocablo de

[22] Véase la ed. facsimilar de las *Obras* (Lisboa 1562), fol. LXIXr. y fol. LXXIIr. para la *História de Deos*. A título de curiosidad anotaré que en la primera obra —impresa por él y no, como las otras, después de muerto—, denominada *Auto das barcas* (Lisboa 1518), usa *entrelocutor* y en la *Exhortação da guerra* de 1562 aparece *entrelocutores*. Antonio Ribeiro Chiado intitula una de sus piezas cómicas *Prática de oito figuras*.

origen sacro, prefieran el profano. *Figura,* hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula. Tal se deduce de un trozo muy conocido de Lope de Vega, sacado de una comedia que Morley-Bruerton (*ob. cit.,* pág. 173) fechan entre 1604-1612, probablemente 1604-1606[23]:

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

Quevedo, en su *Vida de la Corte,* crea la primera teoría y describe las primeras muestras; en *Los Sueños* acrecienta con nuevos títeres el retablo de la risa, y en diferentes entremeses, como *Los enfadosos* o *El remendón de la naturaleza,* les hace desfilar por la escena en cómica reseña. Pero de la aportación de Quevedo, aquí apuntada, nos ocuparemos más tarde.

La *figura* ha de ser revelada por signos externos correspondientes a sus pretensiones, vanidad o hipocresía. El entremés de *figuras* apenas precisa unidad argumental, ya que su encanto reside en la variedad de tipos caricaturizados y no en la progresión de la fábula. Es como una procesión de deformidades sociales, de

[23] Lope de Vega, *Obras dramáticas,* Ac. N. (Madrid 1929), t. XI, *El ausente en el lugar,* pág. 419.

extravagancias morales o intelectuales. Las *figuras* comparecen ante el satírico o encarnación de la sátira —juez, examinador, médico, casamentero, vendedor de fantásticas mercadurías, o cualquier otra profesión que brinde un pretexto para el constante desfile—, gesticulan un momento, alzan la voz, replican a la ironía o acusación del personaje central que glosa y comenta: luego desaparecen para dejar el puesto a otra nueva *figura* que viene pisándoles los talones. El movimiento cada vez más acelerado suele desembocar sin violencia en la danza.

Al final de la Edad Media la *Danza de la muerte* y la *Nave de los locos* habían puesto de moda los desfiles satíricos de estados y profesiones que, uno a uno, pasaban ante el látigo del moralista para recibir su disciplina. Eran disfraces del sermón que estaban a punto de desembocar en el drama. Gil Vicente fue quizá quien con mayor sentido dramático logró que el sermón cruzase resueltamente la raya del teatro, vivificando la alegoría de los predicadores con una densa muchedumbre de personajes actuales. Proyectado sobre el fondo pagano de la barca de Caronte pintada por Luciano, el cristiano proceso de ángel y diablo que se disputan las almas logró hacer desfilar sobre el escenario en el primer *Auto das barcas* una pintoresca procesión de tipos contemporáneos que los espectadores reconocían. En el *Auto da feira,* en el campo abstracto de un mercado de vicios y virtudes, plantó personajes y problemas candentes, utilizando para unificar la visión la misma alegoría que Geiler von Keisersberg, el célebre predicador de Estrasburgo, había utilizado para dar cohesión a su serie de sermones acerca de la Feria de Estrasburgo. Con todo, un abismo separa estos autos de nuestros entremeses, ya que al entremés le está vedado ahondar en la mina de pecados y perversidades, debiendo contentarse con los filones superficiales de la comicidad. Además, el entremés del XVII tiende a perfilar tipos más particularizados, menos permanentes y universales. Habrá un sentido del matiz mucho más desarrollado que en los tiempos en que el esta-

do y la profesión servían de divisoria. El tontiloco se derramará en numerosas variedades: el necio, el enfadoso, el *podrido*. El galán se ramificará en lindo, amante de viejas, conquistador. Trazar la raya entre los tipos viejos y las nuevas *figuras* no es fácilmente hacedero, ya que los viejos siguen viviendo con un leve cambio de énfasis, con leve toque de modernización. Quevedo, el primero que en su *Vida de la corte* reunió y clasificó un elenco de *figuras*, incluye entre ellas a los *valientes de mentira* que no son sino los antiguos fanfarrones vestidos a lo moderno. Correspondían los viejos tipos a una visión más tajante. El bobo era la simplicidad maliciosa hostigada por el hambre; el sacristán, la sensualidad asomando tras la pedantería clerical; el vejete enamorado, el reverso del *puer senex* o la vejez verde. Eran personajes estereotipados, identificados apenas pisaban el tablado y reídos sin previa presentación, pues su comicidad pertenecía a las convenciones y permanencia del teatro. Rápidamente reconocidos, quedaban disponibles para adelantar la trama, mientras los demás personajes, meramente funcionales, ayudaban como simples mecanismos causales a que una situación se desarrollase. Las *figuras* en el nuevo entremés son, con su mero bullir y gesticular, la fuente de la comicidad y no necesitan estrictamente ayudar al fluir de la acción. Una nueva sensibilidad artística, sin perder el perenne placer de todo público en la exhibición de la bellaquería y la necedad campando y triunfando en el gran tablado del mundo, exige placeres más sutiles y espectáculos actuales. Pasan a segundo término los motivos primarios —hambre, lascivia, prepotencia— y salta al escenario un enjambre de personajes frescos, reducidos a un rasgo o peculiaridad, a una lacra, a un ridículo perceptible exclusivamente para espectadores cuya cohesión y convivencia han aguzado en el grupo la repulsa de la divergencia, y en la minoría el gusto de la extravagancia. Si el artista barroco se complace en lo bizarro y estrambótico, no precisa ir lejos a buscar sus modelos.

Madrid ofrece al entremés rico semillero de motivos. Claro que, a modo de contraste, florecerá la materia villanesca, la rechifla de la aldea, de sus grotescas rencillas y pretensiones, de sus festivales ingenuos. Pero Madrid dará el alimento sustancial, si bien Sevilla contribuirá con su quiñón en la esfera del hampa. Salas Barbadillo pondera así las grandezas de la villa y corte: "Epílogo del mundo, quien sabe examinar tus maravillas y pasear tus calles, como con los pies, con el entendimiento, sin hacerse ridículo podrá decir que ha dado vuelta a todo el orbe". Elogio de Felino, al que más tarde pondrá Roselio algunas cortapisas morales: "Crecen los edificios, auméntase el número de los ciudadanos, y la corona de la virtud es menor cada día. El gasto opulento, la soberbia pompa...". La risa teatral vivirá de esta inmoralidad, y Claudio sabrá perfectamente lo que afirma al observar: "La plaza de Madrid es teatro admirable, y para representantes de un entremés ninguno mejor ni más entretenido" [24]. El mismo Salas Barbadillo dirá por boca de Alejandro, el comisario, condenando al trotamundos que se fatiga por ver tierras nuevas [25]:

¿Por qué buscáis ciudades donde hay mapa?...
¿Creéis vos que hay más mundo que esta corte?
Esta Calle Mayor es todo el mundo,
donde se sabe todo y miente todo,
porque también es mapa de este modo.

El escenario se puebla de humanidad urbana, constelación grotesca unificada bajo el nombre de *figuras,* que con la comunicación de vida y teatro, de poesía y cotidianidad, tan propia de nuestro Siglo de Oro, invaden de nuevo la calle donde los tran-

[24] COTARELO, núm. 65, *Los mirones de la corte,* págs. 256-7. Este entremés, inserto en *Casa del placer honesto* (Madrid 1620), es uno de los últimos en prosa.

[25] COTARELO, núm. 67, pág. 265.

seúntes las señalan con el dedo como criaturas escapadas del tablado. Pues como prueba fehaciente de esta confluencia de mundo y teatro puede interpretarse la copiosa familia lingüística que nace del vocablo. Alonso de Castillo Solórzano, novelista con veleidades de entremesista, en *El comisario de figuras,* por la voz del Comisario increpa así al Caballero: "No sólo sois figura, sois retablo", y al Culto: "Figura, figurón y figurísimo, / figura de figuras sin cimiento"; y a la Dama desamorada: "Archifigura es la presumida". Al final renuncia a glosar la nueva lista de entes grotescos que le trae el Alguacil alegando: "Que me canso de tal figurería" [26]. El término *figura* corresponde parcialmente al inglés *humour,* que a Ben Jonson y otros escritores de su tiempo sirvió para denominar tipos cómicos particularizados por un ridículo, por una flaqueza acaso venial [27]. *Figura* designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías [28]. El énfasis sobre un exceso o exorbitancia más que sobre una complejidad personal, que no cabía en las estrechas márgenes del entremés,

[26] COTARELO, núm. 78, págs. 309-312. Como dato curioso anotaré que Quevedo y Jerónimo de Cáncer usan sendas veces la palabra *figura* con artículo masculino: Quevedo en *Obras, ed. cit.,* I, pág. 21; Cáncer en el entremés *El sordo y Periquillo de Madrid,* inserto en *Autos sacramentales* (Madrid 1655), al principio: "Personas que hablan en él. El figura".

[27] Herford and Simpson, *Ben Jonson. The Man and his Work* (Oxford 1925), t. I, págs. 339-343.

[28] Sobre *humor* en castellano véase Wido Hempel, "Zur Geschichte vom spanischen *Humor*", en el tomo colectivo W. Schmidt-Hidding, *Humor und Witz* (Munich 1963), págs. 245-281.

inclinaba la pintura hacia la simplificación, hacia la caricatura. Y como faltaba espacio para idear situaciones en que este modo de ser se revelase paulatinamente, casi involuntariamente, fue el monólogo —más o menos completado por el diálogo—, fue la caracterización autobiográfica, sazonada por algunos comentarios del juez o censor satírico, el vehículo preferido del entremés de figuras. Una vez establecida esta convención de que el ente cómico, en un prurito de confesión o en una inconsciencia de alarde, se identificase a sí mismo, la economía de la técnica permitió el desfile de numerosos personajes. El modo de exposición en que el personaje, en vez de condenarse en la acción, se empeñaba en abogar contra sí mismo, renunciaba a la esencia del drama, al choque de pasiones y acciones. Eran piezas *desdramatizadas*. Por ello, la boga de estas reseñas de tipos cómicos ni ahogó las otras fórmulas de entremés ni pudo dominar en su pureza. Se mezcló con el entremés de acción, insertando en él *figuras*, un modo de visión de las flaquezas sociales, en que los hombres, como ya sugería la asociación de *figura* con retablo de títeres, tenían algo de muñecos mecánicos.

No me resuelvo a incluir *El juez de los divorcios* de Cervantes en este grupo, aunque el marco sea muy parecido, pues los personajes que desfilan ante el reseñador son a la vez más tradicionales y más complejos. Esta variedad de entremés se inicia claramente con *El hospital de los podridos*, al que tal vez el estar escrito en prosa ha robado la amplia resonancia que tendrán las piezas de Antonio Hurtado de Mendoza. Tanto *El hospital de los podridos* como *La cárcel de Sevilla*, incluidos en la séptima parte de *Comedias* de Lope (Madrid 1617), han sido frecuentemente atribuidos a Cervantes. Tal atribución ha de tomarse como juicio de valor, como opinión de que en la sustancia y la forma, en la visión de la realidad, tienen un aire de familia con las piezas de Cervantes, de cuya pluma son dignos. Sin colgárselos al autor

del *Quijote*, ni discutir problemas de prioridad, trataré previamente de estos entremeses anónimos y en prosa.

"El hospital de los podridos" y "La cárcel de Sevilla"

Podridos, en la terminología de la época, son los que se desviven y reconcomen ante las anomalías e irregularidades de la sociedad, que ni pueden remediar ni les van o les vienen privadamente. Supone el entremesista que una retahíla de individuos tocados de esta enfermedad desfilan ante el Rector y Secretario de un hospital destinado a tales dolientes. Las variedades patológicas abarcan desde los que se exasperan ante livianas muestras de inconformidad, hasta los que se desesperan ante insolubles problemas de la vida humana. Vemos encerrados para tratamiento lo mismo al que sufre de ver "un vecino suyo a quien todas las cosas le suceden bien, aunque es un avariento miserable", que al que se vuelve a casa porque ha topado con otro "que trae por las caniculares chinelas y la espada a zurdas"; lo mismo al que se encocora porque una mujer hermosa ha casado con hombre muy feo, que al que ni come, ni bebe, ni duerme rumiando los desatinos que escriben romancistas y copleros a lo divino. Al final el Rector y el Secretario han de ser igualmente encerrados en el hospital. "Que todos, aun los que menos lo mostramos, padecemos el mismo mal: todos menos el indiferente cínico Villaverde que canta la letrilla al fin de la obra" [29]. Es el podrido, aplicando los conceptos médicos de la época, un humor mezclado de cólera y melancolía. La Edad Media, en su otoño, había consagrado algunos de sus más levantados poemas a la meditación sobre el des-

[29] Dámaso Alonso, prólogo a *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes* (Madrid 1936), pág. 11.

barajuste del mundo y la arbitrariedad de la fortuna que caprichosamente reparte sus favores. Aquí el entremés rebaja el tono y, mediante una especie de reseña caótica en que el pecadillo contra los usos sociales y el insoluble problema cósmico van enumerados como simples pretextos de risa, nos reconcilia con el desorden cósmico. No pone el paño al púlpito contentándose con hacernos sonreír a costa de los desvariados que no saben gozar de lo que tienen a su alcance y se obstinan en atormentarse sin provecho. El medir por el mismo rasero la angustia metafísica y las menudas flaquezas es una estrategia básica de la comicidad. Semejante actitud ha sido mal interpretada en Quevedo, a quien algún crítico ha reprochado que, después de satirizar en los *Sueños* a la justicia injusta, haya saltado a la condena de los sastres sisones. Ignoramos si *El hospital de los podridos* ha tenido antecedentes teatrales. La alegoría del hospital para dolencias morales o sentimentales venía repitiéndose desde la Edad Media con resultados artísticos poco felices. Bastará citar el *Hospital de galanes enamorados* y *Hospital de damas de amor heridas* que corren impresos a nombre de Luis Hurtado de Toledo, poetastro que vivió y murió en olor de plagiario, y el *Hospital de necios* del mismo autor, que nadie ha osado sacar a luz de la oscuridad del manuscrito no ignorado [30]. Más cercano en espíritu al entremés está el curioso volumen de Tommaso Garzoni, *L'Hospitale dei*

[30] Antonio Rodríguez-Moñino, en su sabio estudio "El poeta Luis Hurtado de Toledo", incluido en *Relieves de erudición* (Valencia, ed. Castalia, 1959), pág. 163, resume así el asunto: "Imagina el autor que con motivo de dar Felipe II una real provisión para que todos los enfermos y llagados fuesen recogidos en hospitales, según la enfermedad que cada uno padecía, se halló al cabo un remanente que no tenía casa a que acogerse: los necios. Para ellos el escritor toledano organiza un hospital literario —'de pluma'— en el cual cupiesen". El tomo de obras, propias y ajenas, que imprimió Luis Hurtado, *Cortes de casto amor y cortes de la muerte* (Toledo 1557), acaba de salir reimpreso en facsímil por la Librería Bonaire, Valencia 1964.

Pazzi incurabili (Venecia 1588), cuyos libros ocurrentes, bien conocidos en España, Benedetto Croce relaciona con la *Stultitiae Laus* de Erasmo [31]. Algunos hilillos de manantial erasmiano corren sin secarse hasta los días de Cervantes y Quevedo y llegan, Dios sabe por qué cauces intermedios, a nuestro entremés: a lo menos en Erasmo hace un momento pensar. Estos predecesores pudieron suscitar un movimiento imaginativo inicial, no un modelo, pues no existe el parecido de asunto o de estructura. Reservemos provisionalmente al anónimo autor el mérito de haber ideado, el primero que sepamos, una pieza teatral de este diseño: un levísimo hilo argumental sirviendo de pretexto al desfile de *figuras* cuyas flaquezas son tema de la obrita y centro del interés. El autor sabe variar el proceso de los personajes presentándolos ya dialogando entre sí, ya descritos en una especie de memorial satírico que lee el Secretario y glosa el Rector. Son modos de variación que serán imitados, lo mismo que la ocurrencia de censurar al censor, de pintar loco al loquero, enfermo al médico, mostrando que los hombres ríen unos de otros y todos con razón. Una fantasía sardónica, ligeramente coloreada de melancolía, opta por reír de la locura humana.

Tras *El hospital,* unificado porque todos los personajes son posiciones de la misma flaqueza, vendrán otras piezas más abiertas, donde caben numerosas modalidades de necedad y afectación.

La cárcel de Sevilla recoge la atmósfera y costumbres de los moradores conjurando el alma de aquel extraño lugar, si es que

---

[31] Erasmo de Rotterdam, *Elogio della pazzia e dialoghi* (Bari 1914), prólogo de Croce, pág. XIII: "Alla *Stultitiae laus* conviene riattacare la *Piazza universale di tutte le professioni* e alcun altro dei curiosi volumi di Tommaso Garzoni". Como es sabido, los *zibaldoni* u ollas podridas de Garzoni fueron traducidos al español: la *Piazza,* por Suárez de Figueroa, que la refundió y completó en Madrid (1615); la *Sinagoga degli ignoranti,* por Fray Jaime Rebullosa, en el *Theatro de ingenios y sinagoga de ignorantes* (Barcelona 1600).

la tienen los lugares rondados por múltiples experiencias dolorosas. Quiero demorarme en esta pieza procurando desenmarañar su trama hábilmente tejida de documentación y literatura por dos razones. Primero, porque presenta dentro del molde del entremés un modo macabro de visión que empareja la risa y el horror, la muerte y el guiño de burla: es un enfoque difundido en el folklore como en la literatura, desde los velatorios fúnebres y los romances de ciego, hasta la jácara de Escarramán, donde Quevedo levanta a eminente dignidad estética el humor patibulario. Segundo, porque nos brinda una excelente oportunidad para demostrar que la consideración del entremés como cuadro de costumbres realista o trozo de vida no pasa de verdad a medias y comete una injusticia hacia las prácticas y conceptos de los escritores del Siglo de Oro.

Lamentamos no adivinar el nombre del autor. Descartado Cervantes —que allí estuvo preso, pero cuya técnica y modalidades cómicas son muy distantes—, don Francisco Rodríguez Marín, en su prolijo aunque divertido comentario a la segunda impresión que hizo de *Rinconete y Cortadillo,* le cuelga la paternidad al procurador sevillano, muerto en 1602, Cristóbal de Chaves, autor de una célebre *Relación de la cárcel de Sevilla,* impresa por vez primera en el siglo XIX, aunque muy conocida en su tiempo y explotada ya por Martín Pérez en otra *Relación* en romances estampada en Sevilla 1607 [32]. El entremés exhibe frecuentes reminiscencias de la descripción de Chaves, señaladamente en las escenas del "despedimiento general o gentílico", en el llanto de la Beltrana, en los consuelos y promesas de venganza de los demás rufianes. Tan reiteradas coincidencias, hurtos tan importantes probarían de modo contundente que la misma pluma había compuesto las dos obras [33]. La atribución se corroboraría desde otro

[32] La relación de Chaves, en prosa, puede leerse en Gallardo, *Ensayo,* t. I, cols. 1.341-1.366.

[33] *Rinconete y Cortadillo,* ed. crítica (Madrid 1920), págs. 202 y sigs.

ángulo. Pintura tan íntima y realista del ambiente del hampa sevillana cuadraría solamente a quien había sido testigo de las extrañas costumbres de aquellos desalmados, como lo fue Cristóbal de Chaves, el cual sabía su jerigonza y había conocido infinitos, "por ser el que más he defendido en mi oficio", conforme asegura al final de su *Relación*.

Las dificultades empiezan al contrastar la calidad artística de ambas creaciones: por eso Dámaso Alonso, sin resolverse a negar la común paternidad, sentía "cierta repugnancia, pues en nada se semeja la desmadejada narración de Chaves con el intuitivo nervio artístico, la nitidez de expresión y la maestría técnica del entremés" [34]. Además, el argumento básico, el parecido fraternal, se cuartea si examinamos de cerca los elementos del entremés y su dosificada composición. La descripción de Chaves es, no cabe duda, un minero repetidamente beneficiado; pero junto a él hay otros filones literarios en que no se ha reparado. Y no me refiero a los romances de Maladros, ni a los versos que Paisano al testar extrae de las *Quejas de Doña Urraca*. Junto a estas fuentes ya reconocidas están otras que un costumbrista, presunto cronista del hampa, no incluiría en sus *cosas vistas*: una antigua historieta sevillana inserta en la colección de Juan de Arguijo; una facecia humanística que corría por los libros escolares de Europa; unas inspiradas endechas carcelarias que ya habían sido impresas en 1598. Por si fuera flaco argumento la elaboración de tantos elementos literarios, y otros —como la cuarteta en elogio del sentenciado cuyo manantial no he rastreado—, creo que la aparición de Escarramán

A Chaves atribuye igualmente el *Vocabulario* germanesco de Juan Hidalgo y seis desmayados romanzones por Hidalgo insertos en sus *Romances de germanía* (Barcelona 1609). Basándose en indicios concluye: "Son pues de un mismo ingenio los seis consabidos romances de germanía, el entremés de *La cárcel de Sevilla* y la *Relación*" (pág. 206). Los seis romances mentados figuran en el *corpus* que bajo el título de *Poesías germanescas* ha reunido el Prof. John Hill (Bloomington 1949), págs. 67-104.

[34] Dámaso Alonso, *ob. cit.*, págs. 13-14.

entre los interlocutores nos obliga a retrasar la obra por lo menos hasta 1612, diez años después de la muerte de Chaves. Hasta que un Homero del arroyo —en este caso nada menos que don Francisco de Quevedo— no lo celebra en sus coplas, la fama de un jaque es mercancía perecedera, difícilmente se exporta fuera del breve ámbito de los maleantes. Tras la sonada jácara de Quevedo fue cuando Escarramán se incorporó al Olimpo de la germanía, tanto que mal se comprendía un inventario de las glorias y miserias de la jacarandina sevillana sin la presencia de su héroe más danzado y cantado. No sabemos si hubo un Escarramán de carne y hueso, pero su personalidad literaria se inicia, casi seguramente, con el romance "Ya está metido en la trena / tu querido Escarramán", que en 1612 rueda por todas las bocas hasta lograr la suprema consagración: la de ser vuelto a lo divino por varios copleros, entre ellos el gran Lope de Vega[35]. Antes de ser eternizado por el autor del *Buscón* hacia 1611, Escarramán existía tal vez en el registro civil, pero no había penetrado en el Parnaso, donde, según la autorizada afirmación de don Joseph González de Salas, inauguró el "nuevo sabor y cultura" de la poesía rufianesca.

El autor, en torno a la condena a azotes y horca de Paisano, ha evocado la vida de la cárcel sevillana y ampliado el tema local con incursiones en los mitos y cantares del hampa, en el folklore carcelero y patibulario. En la corta pieza entra una rica variedad de escenas y actitudes. Paisano, que ha matado un hombre, aguarda la sentencia, entreteniendo la espera con cantos y guitarreo, con juego de cartas. Las pendencias alternan con las entonadas discusiones del puntillo de honor, hasta que aparece el escribano

[35] Quevedo, *Obras, ed. cit.*, II, nota al romance de Escarramán. En realidad Astrana toma, sin confesarlo, la mayoría de sus noticias de otros: Menéndez Pelayo, *Obras de Lope*, ed. académica, t. II, págs. LXXVII-LXXIX; COTARELO, págs. CCXLIII-CCXLIV; Armando Cotarelo, *El teatro de Cervantes* (Madrid 1915), págs. 607-610.

a notificar la condena a muerte. Paisano, que al principio rehúsa interrumpir el juego para escuchar la sentencia, acaba apelando ante la audiencia. Antes de recogerse en la enfermería para disponerse a la muerte, proclama que no irá a la horca en hábito viejo y apolillado, como su predecesor, pues de otro modo "me quedaré en la cárcel". Sus compañeros, ya solos, hacen un elogio del reo, flor de los jaques. La Beltrana, su coima, irrumpe llorosa a despedirse de su rufián. Éste, después de hacer testamento legando sus escasos bienes a la Beltrana y encomendarle le traiga para ir a la horca "un cuello almidonado y más de la marca, con bolo y puntas y todo negocio", se despide de sus amigos. Entre ellos aparece inesperadamente Escarramán, que le ruega no sea predicador en el cadalso, "y no ha de mostrar punto de cobardía". Cuando termina de confiar a sus amigos sus últimas voluntades —una lista de escalonadas venganzas y castigos a verdugo y testigos, según sus méritos— entra el Alcaide a anunciarle el indulto o suspensión de la pena —no sabemos bien—, que el reo acoge sin muestras de alegría. Baile, guitarreo y una letrilla no compuesta expresamente, al parecer del repertorio rufianesco, finalizan esta obrita extraña en que la ironía y la parodia literaria envuelven o disuelven el horror y la risa triunfa sobre la muerte.

El autor aprovecha a fondo la literatura favorita del hampa española, literatura que remonta por lo menos a principios del siglo XVI. Los *Romances de germanía* de Hidalgo —cuya primera impresión salvada es de Barcelona 1609— se abren con uno de remota antigüedad: "En la ciudad de Toledo / donde flor de bayles son / nacido nos ha un baylico, / nacido nos ha un baylón" (= ladrón, que baila en la horca). Antonio Rodríguez-Moñino ha encontrado fragmentos de este romance de *Perotudo* en las *Ensaladas* de Mateo Flecha, muerto en 1557 (Praga 1581); en la *Comedia Vidriana,* compuesta por Jerónimo de Güete hacia 1525. En cuanto al grupo de los romances de Maladros piensa que es

poco posterior a 1570 [36]. No parece haber motivos para colgárselos a Cristóbal de Chaves, ni razones para asombrarse de la identidad de nombres entre personajes de los romances y de la *Relación*, ó entre los de la *Relación* y del entremés. Tal continuidad se explica suficientemente con las tradiciones de la germanía y la boga de su literatura.

De la literatura de galeotes toma las endechas de Paisano y sus compinches. Paisano anuncia haber compuesto unas endechas sobre la letrilla "Cantando reniega" y las entona a la guitarra, siendo imitado por Garay y Solapo que igualmente "repentizan". La verdad es que, con leves ajustes y retoques, todas las endechas han salido de un poema incluido en un *Quaderno de varios romances* (Valencia 1598), impreso modernamente por Foulché-Delbosc [37]. Es una canción de galeotes cuyos dos primeros versos son de venerable antigüedad (un día espero tocar el tema) y que empieza increpando al mar:

Alta mar esquiva,
de ti doy querella;
siete años anduve
por fuerza en galeras.

Son cuatro tandas de endechas, cada una para ser entonada por diferente forzado que lamenta su personal desventura. En la cárcel sevillana los cantores se reducen a tres: Garay, el segundo, acorta y empalma las tandas segunda y tercera de lamentos. A veces se deja sin retocar la canción que no se ajusta plenamente a la situación de los jaques. Así la Beltrana, coima de Paisano, no

[36] A. Rodríguez-Moñino, "Cinco notas sobre romances", *Anuario de letras* (México 1962), t. II, págs. 21-25.

[37] *Revue Hispanique*, t. LXV (1925), "Les romancerillos de Pise", núm. 20. Reimpreso en John Hill, *Poesías germanescas*, págs. 49-50. Puede leerse en Antonio Rodríguez-Moñino, *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich* (1589-1602), Valencia 1963, págs. 133-134.

anda por los burdeles de Antequera —como su rufián entona—, sino en Sevilla ganando para él.

Uno de los dichos agudos figura como historia sevillana en los cuentos de Juan de Arguijo [38]:

> Había defendido Josefe Morán, clérigo muy conocido en Sevilla, la causa de un clérigo de Evangelio que por falsario de la firma del Rey ahorcó el alcalde Pareja, y no habiendo bastado las censuras y armas eclesiásticas para excusarle la muerte, le acompañó Morán hasta el lugar del suplicio, donde poco antes de echarle, levantando la voz y los ojos al cielo, el delincuente dijo: *Exsurge, Domine, et judica causam tuam.* Díjole entonces Morán consolándole con mucha ternura: Déjese Vm. ahorcar, que aquí quedo yo.

La anécdota, ligada a los choques de la jurisdicción civil con el fuero eclesiástico, pierde su significación social y queda convertida en una macabra tergiversación de leguleyo a quien la deformación profesional empaña la visión natural:

> PAISANO. — Señor Procurador, ¿qué haremos si este juez me quisiere ahorcar tan de repente, sin oírme mi apelación?
>
> PROCURADOR. — Calle, que no hará. No tenga pena de nada de lo (= dello), que nunca el derecho quedó sin él; y pluviese a Dios que le ahorcase, que yo le haría...
>
> PAISANO. — ¿Y si me ahorcase?
>
> PROCURADOR. — Pues, señor Paisano, déjese ahorcar: ¡que aquí quedo yo!

[38] A. Paz y Meliá, *Sales españolas*, 2.ª serie (Madrid 1902), pág. 99. Recogió también la anécdota Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, parte segunda (Lisboa 1604), 1.º, VIII. Véase *La novela picaresca española.* I, ed. de F. Rico, pág. 573.

Muy lejos de Sevilla y de la germanía fue a buscar otro de sus dichos buenos. Enrique Bebel, humanista alemán, siguiendo las huellas de Poggio, había escrito sus *Facetiae* (1506), cuyo éxito —a pesar de la grosería de bastantes o quizá por ella misma— arrastró remedos y plagios en lenguas vulgares, sin contar las ediciones latinas para escolares. Una de ellas refiere cómo cierta mesonera, al morir su marido, hizo tantos alardes de dolor, que hubo de ser retirada del entierro y escoltada a casa por uno de sus criados. El criado, oyéndola lamentarse de que no tenía a nadie que le ayudase a explotar el mesón, presentó su candidatura, enumeró sus méritos personales y familiares para futuro marido. A lo que ella respondió: "Ah, me lo has pedido demasiado tarde, pues hace poco me he prometido a otro" [39].

La facecia, Dios sabe si por la escuela o la transmisión oral, desemboca en nuestro entremés. Aquí Paisano, siguiendo un autorizado uso del hampa [40], lega su coima la Beltrana a Solapo, amigo y compañero de cárcel. Ella, que poco antes había estado mesándose y "arañándose el retablo", o cara, por la condenación a muerte, replica: "Hermano de mi vida, eso hiciera yo de muy buena gana por mandármelo tú, pero tengo dada la palabra a otro".

Fuera de estas "fuentes" que una pesquisa somera me descubrió, hay otras claras reminiscencias, fragmentos o poemas conocidos, cuyo origen me escapa, que contribuyen a formar una densa

[39] Henrici Bebeli, *Facetiarum libri tres* (1544): "De quadam muliere citissime nubente post obitum primi viri" (fol. 44). Las palabras finales son: "Inter eiulandum dixit: Ah, nimis sero petisti, paulo enim ante alteri promisi".

[40] Me corrobora este uso la pieza del poeta y ladrón Jean Genêt, *Haute surveillance* (Paris 1949), en que Yeux-Verts lega su mujer al guarda. La cesión de la manceba a un camarada la hallamos, antes de *La cárcel,* en el romance del *Testamento* de Maladros y en la *Relación* de Chaves, donde se llama igualmente Beltrana: cfr. Rodríguez Marín, *El Loaysa de "El celoso extremeño"* (Sevilla 1901), págs. 188-189.

atmósfera literaria. ¿Cómo, a la vista de tantos despojos de la cultura y el folklore, puede ahijarse a Cristóbal de Chaves, a título de cabal conocedor del ambiente, una pieza que, además de descollar sobre lo suyo comprobado, incorpora el personaje de Escarramán? La *Relación* de Chaves y los romances de Maladros fueron utilizados como documentación colorista, como realidad ya pasada por la literatura, es decir, privilegiada y depurada, para ambientar la vida carcelaria. Folklore, canciones y costumbres rufianescas relevan y sazonan una obra fundamentalmente imaginativa.

Pieza regocijada en los pormenores, amarga y macabra en el fondo. Los maleantes, que aparentemente quieren escapar a la tiranía de leyes y convenciones, recrean y reconstruyen un nuevo orden convencional paralelo a la sociedad que atacan. La cárce ofrece una complicada etiqueta, rigurosas reglas de antigüedad escalones jerárquicos, casos y puntillos de honor con sus definiciones y autoridades. La obsesión de no quedar *cargado,* es decir, agraviado, de hacerse respetar por los novatos, de honrar al más hazañero y criminal, de salvaguardar los privilegios del sentenciado a muerte, junto con el ansia de que se mantenga en el trance de la horca la honra de la casta, no mostrando temor ni pregonando arrepentimiento, presenta, pese a la inversión de valores, extraño paralelismo con las instituciones sociales. ¿Será parcialmente un mundo inventado? En todo caso posee realidad imaginativa, intensidad vital gracias a la genialidad del autor, que nos coloca en la encrucijada del humor y el horror, indecisos ante la catadura de seres que, a la par que se burlan de la muerte, rehúsan afrontarla con un vestido agujereado o un cuello fuera de moda. La singularidad de la pieza impresionó a Salas Barbadillo, que en *La sabia Flora malsabidilla* (Madrid 1621) hace dialogar así a Teodoro y Molina [41]:

[41] Alonso J. de Salas Barbadillo, *Obras,* ed. Cotarelo (Madrid 1907), t. I, págs. 445-446.

TEODORO. — Pasaríaslo en la cárcel muy triste.

MOLINA. — No, sino muy entretenido.

TEODORO. — ¿Aun aquel lugar es capaz de entretenimiento?

MOLINA. — En la cárcel de Sevilla sí, por la mucha variedad de delincuentes y la singularidad de sus humores.

TEODORO. — ¿Es verdad esto que nos dicen los entremeses?

MOLINA. — ¿Cómo si es verdad? No puede fingir tanto el arte en los teatros como allí obra la naturaleza.

Un año antes, en *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid 1620), el mismo Salas —hombre que por sequedad de imaginación pisaba en huellas ajenas, desorbitando ajenos personajes, a los que barajaba en libros misceláneos, auténticas ollas podridas de sátira costumbrista, teatro de gabinete y esbozos novelescos— había contaminado escenas de *La cárcel de Sevilla* con reminiscencias de Quevedo y de *El rufián viudo* de Cervantes. En *El gallardo Escarramán,* comedia de gabinete, Escarramán, suplantando al oscuro Paisano, recibe sin demudarse la notificación de su condena a muerte. Va más allá soltando un encomio del patíbulo, pues "cualquiera que pretende dejar fama / y que es hombre de bien, morir no puede / menos que derribado de la horca" [42]. La obra de Salas Barbadillo pulula de fantasmas literarios, de inventivas ajenas desquiciadas con ausencia de verdad humana, pero no de ingenio ni agudeza verbal. Aquí, al dar por criado de Escarramán a Rinconete, asocia dos visiones muy diferentes de la vida picaresca, la irónica y optimista de Cervantes con la sarcástica y cruel de Quevedo.

[42] Armando Cotarelo, *El teatro de Cervantes* (Madrid 1915), analiza y extracta *El gallardo Escarramán.*

Capítulo IV

EL ENTREMÉS, FECUNDADO POR LA NOVELA. CERVANTES

La situación de Cervantes, reputado por bastantes como el más genial de los entremesistas, confina con la paradoja. Sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Madrid 1615), según asegura en la dedicatoria al Conde de Lemos, "no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañen". Si en su opinión acerca de las comedias disculpamos a los farsantes, en los entremeses, por primores literarios descubiertos en la lectura y comprobados modernamente en la representación, otorgamos a Cervantes una primacía jamás reconocida por su tiempo.

Frisaba en los sesenta y siete años cuando en la *Adjunta al Parnaso* (1614) confesaba tener en sus gavetas seis comedias "con otros seis entremeses" y que pensaba "darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriesa". ¿Cuáles son los dos que añadió a los ya escritos entre 1614-1615? Como es sabido, seis están en prosa, a saber, *El viejo celoso, La cueva de Salamanca, El retablo de las maravillas, El vizcaíno fingido, La guarda cuidadosa, El juez de los divorcios*; y dos en verso, *El rufián viudo*

y *La elección de los alcaldes de Daganzo.* Nuestra primera conjetura es que los dos en verso, pero no conseguimos corroborarlo por evidencia interna. Don Adolfo de Castro y Aureliano Fernández Guerra han intentado aumentar este caudal con algunos otros anónimos en los que quieren reconocer la marca de su estilo, atribuyéndole, a más de los ya discutidos (*Los romances, El hospital de los podridos, La cárcel de Sevilla*), *Los habladores* y *Los mirones* [1]. Sin negar la valía de estas criaturas adoptivas, ningún argumento sólido apoya su paternidad. Bástenle a Cervantes sus méritos sin que necesite usurpar los ajenos.

Cervantes remoza el entremés importando en su campo temas y técnicas de la novela. A veces somete la morosa contemplación de la novela, el lento madurar de sus acciones a la simplificación fulminante del entremés, como al trasponer a *El viejo celoso* el motivo central de *El celoso extremeño.* Los escrúpulos e indecisiones de Leonora quedan esquematizados en aquel diálogo de la moza malcasada Lorenza con su desenvuelta sobrinilla:

DOÑA LORENZA. — ¿Y la honra, sobrina?
CRISTINA. — ¿Y el holgarnos, tía?
DOÑA LORENZA. — ¿Y si se sabe?
CRISTINA. — ¿Y si no se sabe?

El trasplante al plano entremesil ha sido a costa de renunciar al combate de la astucia y el instinto con el sentimiento moral. Cambiando la perspectiva, transformando el proceso dilatorio de la novela en mero combate entre la vana precaución del vejete

[1] Pueden leerse cómodamente en la edición de Dámaso Alonso. Otro intitulado *Ginetilla ladrón,* que su poseedor José María de Álava creía de Cervantes, por ver en él un esbozo de Sancho en la Ínsula Barataria (José M. Asensio, *Cervantes y sus obras,* Barcelona 1902, págs. 75-77), no ha sido impreso. Debe de parar con los papeles de Álava en el Seminario de Vitoria.

y los urgentes apremios de la sexualidad de la esposa, convierte los personajes en títeres de retablo. Otras veces, por el contrario, quiere introducir en el angosto marco del teatro menor visiones que lo desbordan, ensanchándolo hasta romperlo con descripciones propias de la novela cuyo radio las abarca. Así ocurre, por ejemplo, en *El juez de los divorcios,* cuando el soldado pobre, abandonando la convención dramática, evoca la pintoresca figura del pretendiente favorecido con una comisión en provincias saliendo de Madrid "con una vara en las manos y sobre una mula de alquiler pequeña, seca y maliciosa, sin moço de mulas que le acompañe". Graciosa viñeta que encajaría en el molde novelesco, mejor que en el dialogar rápido del entremés, es la de su viaje y aventuras provincianas.

Entre estos dos extremos se sitúa una zona intermedia donde el género, aspirando a una dimensión humana más honda, se amplía y ennoblece. Basta ver lo que hace con dos tipos básicos, el bobo y el fanfarrón, para percatarse de que lo que acaso pierde en gesticulación y teatralidad lo gana en matices. El fanfarrón, antes lacayo o rufián, es ahora pobre soldado, ya enamorado y roto como el de *La guarda cuidadosa,* ya ocioso y andante en corrillos y timbas, como el de *El juez de los divorcios,* personaje entre ridículo y melancólico, sin más presente o futuro que sus quimeras y sus versos. El bobo elemental desaparece, aunque su modo de gracejo pervive repartido entre otros personajes: la niña ingenua, el regidor aldeano. Cristinica, en *La guarda cuidadosa,* recoge el recurso de la literalidad, cuando a las preguntas de su ama sobre si alguno de sus galanes la ha deshonrado, replica: "El sacristán me deshonró el otro día cuando fui al Rastro", provocando alarmas y reconvenciones hasta que se pone en claro que la *deshonra* ha consistido en algunas injurias de enamorado celoso. Así lo que en el bobo era chiste mecánico sugiere la inocencia y pureza de la criadita. La deformación de vocablos, asimilados a otros más concretos y corrientes —que en el bobo marcaba simplemente estu-

pidez—, descubre ahora intentos de caracterización. Las enmiendas de Algarroba a las palabras deturpadas por Panduro, además de diversificar su aptitud intelectual, reflejan la animosidad entre los regidores de Daganzo, cazurro el uno, agudo el otro. Cervantes, miembro de una generación que cultivó junto a la idealización pastoril la sátira villanesca, reparte entre sus aldeanos dos herencias: la tosquedad sayaguesa y la sabiduría del villano del Danubio, o de Marcolfo. Pedro de Padilla, en su *Tesoro,* inaugura un tema que prosperará en la comedia y en el entremés: la rencilla entre autoridades aldeanas, las banderías para elegir cargos municipales. En su *Romance pastoril de la elección del alcaide de Bamba,* donde figuran Pero Panza y Sancho Repollo, se discuten las condiciones que ha de tener el que ha de "dar alcaldadas", acabando la fiesta en porradas y poniendo paz el escribano. Salvo las violencias físicas y el lenguaje chabacano, Cervantes dramatiza una escena semejante en *Los alcaldes de Daganzo,* diversificando, sin embargo, los aspirantes con cuidado, y prestando a Pedro Rana una equívoca sabiduría que nos hace presentir los juicios de Sancho Panza en la Ínsula Barataria.

Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados. Frente a los nuevos pobladores del entremés, cada vez más puntualizados por una obsesión o rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. Pinta no entes de una pieza —lo que llamo *figuras*—, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres.* Muchos cervantistas, extremando la nota, han ponderado la "profundidad psicológica", la "verdad de los caracteres". No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de carac-

terización, atisbos humorísticos, matices de carcajada y de sonrisa. Chanfalla, el del *Retablo de las maravillas,* oscilando entre la truhanería y la filosofía; Trampagos, el *Rufián viudo,* enmendando con su sentido de la realidad sus exaltaciones ceremoniales de la muerta, pasando de las ponderaciones de virtud y belleza a la aceptación de la miseria fisiológica, mudando el luto por el baile y el jarro con perfecta naturalidad, nos muestran toda una gama de posibilidades e interpretaciones.

Los vinateros padecen la manía de envejecer verbalmente sus caldos y los cervantistas propenden a datar prematuramente los entremeses. Adolfo Bonilla, que en 1916, en su edición madrileña de *Entremeses* de Miguel de Cervantes anotados, se inclinaba a fechar *El rufián viudo* y *Los alcaldes* en 1614-1615, aunque sin resolverse a afirmarlo, al hacer en colaboración con Schevill la edición de las obras completas, los situó —o los situaron— hacia 1600. Pues argumentaban para *El rufián viudo* "la misma versificación del entremés, y especialmente los versos sueltos, acusan la fórmula poética de un período que no había sufrido la influencia de Lope". Para *El retablo,* apoyándose en la frase "no ay autor de comedias (en la Corte)... y perecen los hospitales", suponen que "no tiene interpretación plausible sino referida a los años 1598-1600, en que se cerraron los teatros, lo cual provocó protestas de los hospitales, que perdían así sus rentas" [2]. Salgamos al paso de este último argumento. Los teatros se cerraron igualmente a la muerte de la reina doña Margarita de Austria en 1611 y con las consiguientes lamentaciones de los hospitales [3]. Retrotraer por

---

[2] Cervantes, *Obras completas. Comedias y entremeses* (Madrid 1922), t. VI, pág. 152. *Ibidem,* págs. 154-5.

[3] Véase la carta de Lope de Vega al Duque de Sesa, Madrid 5-6 de octubre 1611: "Yo he despedido las Mussas por el ausençia de las comedias". Poco antes ha caricaturizado las grotescas figuras que el luto conjura en Madrid: "Las figuras que andan por Madrid... con el luto mouiera a rissa a todos, como passara en Yngalaterra. Vnos parezen alfa-

tan leves indicios *El rufián viudo* hasta 1600 es olvidar que Cervantes mantuvo parcialmente su originalidad —y su hostilidad— frente a Lope y que gustaba de repetir sus temas. Sobre todo la presencia del Escarramán creado por Quevedo no permite fecharla antes de 1612. La fecha de 1600 nos forzaría a sostener: *a*) que entre 1590-1600 floreció, cercada por el más denso silencio documental, la jácara y baile de Escarramán; *b*) que en 1612 se rompió de pronto, por tácito acuerdo unánime, la conjuración del silencio y brotó, en plazas y obradores, en púlpitos y tablados un inmenso clamoreo de aplausos y vituperios, de continuaciones y remedos del poema y su héroe. Cervantes, la mayor gloria de la vieja generación, admiraba a don Francisco, genial representante de la nueva, y lo mostró no sólo incluyéndole con énfasis en la turbamulta de poetas del *Viaje del Parnaso,* sino haciendo de él uno de los dos poetas que Apolo se digna citar en la carta de la Adjunta. El mejor homenaje, el de adoptar imaginativamente su personaje, se lo presta en *El rufián viudo.* La estructura de esta pieza comprende dos partes. El duelo aparatoso de Trampagos por su difunta Pericona, y la elección de sucesora, la alegría de la *boda,* forman una acción coherente, con episodios bien eslabonados. Cuando parece debe acabar, asoma Escarramán, vestido de cautivo, una cadena al hombro, y su apoteosis, tanto humana como literaria, ocupa las restantes escenas, culminando en el baile final. Escarramán, al modo cervantino, en su doble identidad de hombre de carne y fantasma poético, concreto y transfigurado, danza los versos de su propio mito. Ya en la primera parte se reconocen reminiscencias y sugestiones de la célebre jácara de Quevedo, no sólo en la mención de la Coscolina —oscura ninfa cuyo nombre salta en la carta de la Méndez—, sino en las irónicas

quíes; otros frayles benitos; y en hauiendo vigote negro, es Morato Arráez infaliblemente. Las mugeres andan endiabladas". *Epistolario* de Lope, ed. Amezúa (Madrid 1941), t. III, págs. 64-65. También H. A. Rennert, *The Spanish Stage* (New York 1909), págs. 220-221.

alusiones a las pláticas cuaresmales de las prostitutas. La Méndez, en su respuesta, censuraba la flaqueza de una colega que no supo resistir los embates de los predicadores y se arrepintió:

Esta cuaresma pasada
se convirtió la Tomás
en el sermón de los peces,
siendo el pecado carnal.
Convirtióse a puros gritos;
túvosele a liviandad,
por no ser de los famosos,
sino un pobre sacristán.
No aguardó que la sacase
calavera o cosa tal;
que se convirtió de miedo
al primero Satanás [4].

Trampagos recoge este motivo, que desarrolló Quevedo sin antecesor conocido, y toma el contrapié para ensalzar a la Pericona, reverso de la Tomás:

Quince cuaresmas, si en la cuenta acierto,
pasaron por la pobre desde el día
que fue mi cara agradecida prenda;
en las cuales sin duda susurraron
a sus oídos treinta y más sermones,
y en todos ellos, por respeto mío,
estuvo firme, cual está a las olas
del mar movible la inmovible roca...
¡Cuántas veces me dijo la pobreta
saliendo de los trances rigurosos

[4] Quevedo, *Poesía original,* ed. Blecua (Barcelona 1963), pág. 1.232.

de gritos y plegarias y de ruegos,
sudando y trasudando: "Plega al cielo,
Trampagos mío, que en descuento vaya
de mis pecados lo que aquí yo paso..."!

En la segunda parte, la Repolida, Chiquiznaque y Juan Claros, en un diálogo en que dramatizan, trasladándolos a endecasílabos, ecos y reminiscencias de "Lleve el diablo el potro rucio" [5], cuentan a Escarramán la inaudita fama que el cantar le ha traído danzado, cantado por los trabajadores en sus tareas y vuelto a lo divino. Esta alusión a la "divinización" aconseja retrasar la fecha hasta 1612 por lo menos, pues de este año es la primera que poseemos y de 1613 la más famosa, la de Lope de Vega, en que contrahace la jácara sustituyendo a Escarramán y la Méndez por Cristo y el Alma. Dice el entremés por boca de sucesivos interlocutores:

Hante vuelto divino; ¿qué más quieres?
Cántante por las plazas, por las calles;
báilante en los teatros y en las casas...
Óyente resonar en los establos.
Las fregonas te alaban en el río...
Muy más que "El potro rucio" eres famoso...

Era necesario mostrar la deuda del autor del *Quijote* e insistir en la prioridad de Quevedo, pues, si colocamos en 1600 los dos entremeses versificados de Cervantes, se revelan prematuros, casi proféticos, desligados del movimiento contemporáneo. Colocados

[5] La boga descomunal del romance "Ensíllenme el potro rucio" dio lugar a un segundo romance, éste burlesco, que empieza "Lleve el diablo el potro rucio", impreso ya en un *cuaderno* de Valencia, 1593, que puede leerse en Foulché-Delbosc, "Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne", *Revue Hispanique*, t. XLV, 1919, núm. 46.

en 1612-1615, se insertan en los modos de presentación y ciclos argumentales dominantes. *El juez de los divorcios,* en prosa, empareja con *El hospital de los podridos*; *El rufián viudo* se intercala entre la obra de Quevedo y las piezas de Hurtado de Mendoza. En cuanto a *El retablo,* con su matraca de la obsesión aldeana por la limpieza de sangre, abre una serie de entremeses cuyo ápice es la serie *Los alcaldes encontrados* de Quiñones. A su tiempo recogeremos el hilo.

El rufián viudo, pese a estos préstamos de material, es profundamente original y cervantino en la visión del mundo picaresco y despliega, bajo la capa del énfasis irónico, gran variedad de sentimientos y actitudes. El lamento entonado del *viudo,* los consuelos equívocos, el panegírico de la difunta en dos tiempos contrastantes —primero elevando un pedestal, luego derribándolo mediante restricciones del viudo o zumbonas observaciones del criado—, la contienda de las aspirantes a la sucesión, la aparición final de Escarramán y el regocijo final, presentan una riqueza de registros que asombra. Los modos poéticos de Cervantes difieren radicalmente de los de Quevedo. Mientras éste corta el andar de sus jácaras con chistes en que forzosamente hace el lector una pausa admirativa, Cervantes no pierde de vista los ritmos amplios, el fluir de los tonos y sentimientos dentro del libre cauce del entremés.

La guarda cuidadosa continúa la castiza tradición de Rueda combinándola, acaso, con un sugerimiento italiano procedente de la especie teatral llamada *bruscello* que solía festejar ritos nupciales colectivos en Siena y otras ciudades visitadas por Cervantes en su juventud aventurera. Paolo Toschi resume así el *bruscello*: "Due pretendenti contrastano per la mano di una ragazza: alla fine un personaggio autorevole... assegna la giovane a quello da lei preferito" [6]. A veces los rivales pertenecen a profesiones dife-

[6] Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (Torino 1955), pág. 359. Con la atmósfera nupcial del *bruscello* condice la del entremés, glorificando,

rentes cuyas ventajas se debaten. ¿No es acaso el diseño mismo de la pieza cervantina? La conversación, desde el encuentro del soldado con el sacristán, revive el dialogar de Rueda con su eslabonamiento de preguntas y respuestas, sus insultos y réplicas paralelas. Si el soldado zahiere diciendo *sota-sacristán de Satanás,* el motilón replica *caballo de Ginebra* (Ginebra, ciudad de herejes, sonaba a los oídos del sacristán como nombre de diablesa). Los dos tipos fijos ganan humanidad. Al enfrentarse espada y sotana, el rojo y el negro, el soldado, ligado por sus bravatas al fanfarrón cobarde ("os mataré y os comeré"), acaba cediendo más acorralado por la miseria que acobardado. El sacristán, aunque gane su vida con la muerte ajena y sepa "adornar una tumba", es a la vez alegre músico de campanas y "aunque haya de tocar a muerto, repico". Un pormenor ilustrará el proceso depurador. En los entremeses de sacristanes anteriores a 1600, la mención de las campanas va asociada a equívocos obscenos. En el *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 17), el Sacristán convida a Filipina para subir al campanario prometiéndole: "No haré sino voltearte como campana". En otro *Entremés sin título* (COTARELO, núm. 21), Águeda la criada, en su monólogo inicial, nos cuenta cómo el sacristán "jamás sube a repicar las campanas que, en asiendo el badajo, luego se acuerda de mí". Cervantes traslada la acción a plano noble pintando a Pasillas ufano de la música que da con sus campanas "y tanto que tengo enfadada a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago sólo por darle contento" a Cristinica.

En *El juez de los divorcios* Cervantes vacila entre el ritmo propio del entremés perfectamente mantenido en los lamentos de las mujeres y los exabruptos del cirujano, y el sosiego razonador inherente a la novela. Sosiego que nos parece pintiparado en los

---

en nivel jovial, el amor prólogo de la boda. Atmósfera insólita en el entremés, donde la befa del amor y el matrimonio es lugar común.

discursos del juez, pero exagerado en las reflexiones del soldado pobre martirizado por su esposa. Había que afrontar el dilema: o salvar la fórmula del entremés simplificando personajes y móviles, o tirar por la borda las ocasiones de jocosidad para salvar una visión compleja, no limitada a mera exterioridad, a aspavientos de gesticulación y actitudes tajantes.

A veces, como en *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, se atuvo a la línea central del género, regocijándose con la estupidez, la lubricidad, la astucia de los apetitos: son vacaciones del código moral. *El viejo celoso* ilumina la radical divergencia, en sus términos extremos, del lenguaje escénico y el narrativo, al llevar a las tablas la anécdota sustancial de *El celoso extremeño*. La transformación fue completa: eliminó, además del coro de esclavos, al pintoresco galán Loaysa con su guitarra, cantares y tertulia de barrio, sustituyéndolo por un *mimo* silencioso; rebajó no ya la carga trágica, sino la misma seriedad psicológica de Cañizares el viejo; varió el enfoque de la acción concentrándose, más que en las torturas del vejete, en la curiosidad sexual de la mujer. Por una parte, salvó la comicidad aligerando el *tempo* del pecado y acelerando la gesticulación; por otra, sacrificó el proceso psicológico y la intensidad moral. La ligereza mecaniza el acto de pasión, ya que el encuentro con el galán que en escena durará cosa de tres minutos no da plausibilidad al desenfrenado despertar de la sensualidad en Doña Lorenza, mermando así la trascendencia de la falta.

En *El retablo de las maravillas* atenuó los elementos discursivos a que la materia se prestaba, fundiendo diestramente sentido y acción, verismo y vigor imaginativo. La identidad entre verdad y convención sale malparada en esta irónica presentación de una historieta folklórica hábilmente manipulada para hacer ver con ojos nuevos la manía de la pureza de sangre. Poco importa que Cervantes se inspirase en *Till Eulenspiegel* o en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, recién impreso en Sevilla, en 1575,

por Argote de Molina. Si el paño mágico que los burladores hilan en *El conde Lucanor* únicamente era visible a los hijos legítimos, el retablo de Chanfalla era invisible a bastardos y conversos. Este último pormenor añadido por Cervantes fue probablemente el que movilizó su imaginación y le impulsó a dislocar la acción del mundo feudal al mundo de la aldea, cuyos villanos alardeaban de ser cristianos viejos, no contaminados de sangre judaica. El Gobernador y el Escribano simulan que ven por temor al qué dirán, mientras los villanos y sus hijos llevan la simulación hasta el punto de acompañar con mímica ya retardada, ya galopante, con gritos y algazara, las imaginarias escenas del retablo. ¿Se unirá a la hipocresía un toque de alucinación? La palabra engendra la acción y su magia llega al ápice cuando el sobrino de Benito "baila con la nada hecha palabra y el *autor* dominante, imperioso, implacable va dirigiendo el movimiento" [7]. Chanfalla termina proclamando que la virtud del retablo se ha confirmado. Cervantes deja al lector en el cruce de dos posibilidades: o interpretar la pieza como una parábola de la credulidad humana capaz de dar corporeidad a lo que se propone, o como una insinuación oblicua de que la cacareada "limpieza" no pasa de vacía ficción a la que el pudor social atribuye la solidez de lo verdadero. El entremés deja abiertos los dos caminos. Cuando Quiñones de Benavente, en una piececita con idéntico título (COTARELO, núm. 247), reprodujo parte del argumento, cercenó, acaso por no desasosegar a los espectadores, el motivo de la pureza racial, sustituyó la bastardía por los cuernos, degradando la mágica perplejidad al nivel de un burdo embuste que los impostores confiesan al remate. Toda desazón, todo misterio, se ha desvanecido.

¿Modificó Cervantes con sus experimentos el rumbo del entremés? ¿Dejó, ya que no una escuela floreciente, una minoría que,

---

[7] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid 1957), pág. 217.

en la imposibilidad de repetir su genialidad, siguiese sus procedimientos e ideales técnicos? La respuesta ha de ser negativa[8]. Por sorprendente que parezca, la turba de entremesistas caminaba hacia metas muy desviadas de las suyas: a la estilización deformadora de los personajes, a la agudeza ingeniosa, al acierto aislado y explosivo, aunque hubiese que abandonar, como lastre, la armonía de situación y caracterización, la fidelidad a la observación, la madurez reflexiva que Cervantes esconde tras la comicidad. Síntoma de las nuevas tendencias fue el triunfo aparatoso de *El ingenioso entremés de Miser Palomo,* obra del cortesano Antonio Hurtado de Mendoza.

---

[8] Temas muy humanos y de rendimiento, como el del marido casado con mujer fiel pero áspera que es el terror de la casa o de la vecindad, no son retomados por los sucesores. Acaso *El juez de los divorcios* sea el único ejemplo de esta harpía que, blasonando de fidelidad, infierna la vida del marido. Para su uso en Francia véase Barbara C. Bowen, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620* (Urbana 1964), págs. 49-50.

Capítulo V

LOS ENTREMESES DE ANTONIO HURTADO DE MENDOZA

Las cualidades del entremesista montañés —versatilidad, humor festivo con un toque de seriedad moral, instinto y aplicación a las modas literarias— le sirvieron igualmente en su carrera poética y en su ascensión mundana. Escaló los peldaños que van de criado de casa noble a poeta cortesano, cronista de fiestas áulicas, proveedor de versos galantes y joviales, secretario del Rey, inventor —a lo que parece— del papel sellado, ese diabólico arbitrio que nadie habría imaginado pudiese salir del magín de un cultivador de las musas [1]. Carecemos de un libro que combinando la sociología literaria con la crítica de poesía nos describa la vida y milagros de aquellos astros menores del teatro como Hurtado de Mendoza, Villaizán, Villamediana y Montalbán que mediaron

---

[1] Su biografía es algo oscura. Emilio Cotarelo en su libro *El conde de Villamediana* (Madrid 1886) lo confundía aún con Andrés de Mendoza, el correveidile de Góngora (pág. 115). Consúltese ahora Gareth A. Davies, "Antonio Hurtado de Mendoza: biographical notes", *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXIV (1957), págs. 79-88, que ofrece jalones seguros.

entre la comedia de los corrales y la comedia áulica [2]. En los días juveniles de Felipe IV hubo un teatro elegantemente amanerado, celebrador del heroísmo y la galantería, que trazó, si no Aranjueces poéticos, jardincillos con flores de invernadero. Antonio Hurtado de Mendoza nos ha descrito en su *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey... Felipe IIII* (Madrid 1623) la más solemne de estas representaciones. Tuvo lugar el 15 de mayo de 1622 en el jardín de la Isla, siendo las piezas de Villamediana y Lope (*La Gloria de Niquea* y *El vellocino de oro*) un ingrediente más en aquella orgía de máscaras, bailes, trajes, decoraciones, música, que remató con escasa gloria entre el pánico del incendio. Para otra celebración "a los años de la reyna nuestra señora" escribió *Querer por solo querer,* actuada por las meninas de la reina, donde el poema dramático se convierte en mero realce de la belleza y gallardía. Pieza de gineceo en que se exalta el amor que sólo da flores y no fruto, en que hasta el gracioso es heroico y en que cada personaje, cuadre o no cuadre, tiene su parlamento poético entre aria musical y cuento de hadas.

Antes de alcanzar este codiciado puesto de proveedor de madrigales, había logrado renombre de entremesista y poeta festivo. Nacido en 1586 —por tanto seis años más joven que Quevedo—, le admiró e imitó, fue su amigo y colaborador. Como para mí ofrecen especial interés los temas relacionados con Quevedo, me detendré en estos contactos. La bien conocida edición de Astrana Marín inserta entre las obras de Quevedo no menos de tres romances de Hurtado de Mendoza: "Desdicha, hermosura y novio", "Quien ama correspondido", "A recoger los sentidos", los cuales —huelga consignarlo— han pasado a la reciente de Felicidad

[2] A extraer los rasgos génericos, más que a trazar un cuadro en que la específica cortesanía sirva de fondo a las peculiaridades individuales, propende el reciente libro de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (Madrid 1963), que contiene un capítulo sobre Villaizán.

Buendía que ha venido a sustituirla en la serie de Aguilar. Acaso para compensar este trasiego, Rafael Benítez Claros, en sus *Obras de Antonio Hurtado de Mendoza,* inserta tres romances de don Francisco: "Don Repollo y Doña Berza", "Tomando estaba la zarza", "Son las torres de Joray" [3]. En este trueque sale francamente perjudicado Quevedo, pues sus composiciones, especialmente la de las torres de Joray, brillan por su intensidad e ingenio, mientras las de su colaborador son adocenadas. Cierto que los dos poetas habían colaborado en dos comedias: una de 1625, de la que no sabemos el título, obra de ellos y de Mateo Montero; otra de 1631, de la que a lo menos sabemos se titulaba *Quien más miente medra más,* muy loada en una relación coetánea [4]: "Estaba poblada de las agudezas y galanterías cortesanas de don Francisco... En muchas comedias de las ordinarias no se vieron tantos sazonados chistes juntos". Cierto que Hurtado quería remedar el tono del gran satírico en romances como la continuación de la jácara de Escarramán que empieza "Ya está fuera de la trena / el tu airoso Escarramán". Pero quien lea con mesurada atención, al cabo de pocos versos difícilmente incidirá en imputar al autor del *Buscón* poesías tan frondosas y sin nervio como las del *discreto de la corte.* Sus romances, lo que más se parece, se distinguen por el odio a lo concreto, por la fluidez incolora y destilada que se remansa en aparentes antítesis, en una geometría vana de sinónimos falsamente opuestos, en una obsesión por la metáfora alquitarada, en un amaneramiento evidente, uno de cuyos rasgos es el uso y abuso del neutro: lo rey, lo Antón, lo mujer, lo María, lo Inés, etc. Tales trueques de manuscritos y editores atraen nuestra

---

[3] Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas* (Madrid 1947-1948), tres tomos. Los injertos de Quevedo están en II, págs. 300 y 303; III, pág. 91. La continuación del Escarramán en III, pág. 92.

[4] La Barrera, *Catálogo del teatro antiguo español* (Madrid 1860), página 313, tomando la cita de Casiano Pellicer.

atención no sólo al común colorido de época y escuela, sino al positivo influjo de Quevedo.

La fama de Hurtado de Mendoza se asienta con *Miser Palomo,* entremés cuya importancia histórica excede a su valor literario. Fue representado a 10 de octubre de 1617 en las fiestas con que el valido Duque de Lerma, rey sin corona de España, obsequió en su feudo de Lerma al monarca Felipe III y a la corte. Los festejos de Lerma fueron vísperas de su estrepitosa caída. Pedro de Herrera, cronista oficioso cuya relación se imprimió en 1618, nos cuenta cómo ese día, tras *El caballero del sol,* comedia caballeresca de Luis Vélez de Guevara, los criados del Conde de Saldaña recitaron "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" [5]. Siguiendo la técnica de revista inaugurada por *El hospital de los podridos,* pero adoptando como medio expresivo el verso y explorando una variedad más rica de tachas ridículas, sitúa en el centro de la escena al tradicional personaje del Satírico, ante quien desfilan entes estrambóticos que encarnan vicios y humores del mundo madrileño. Para dar a esta reseña movimiento y vivacidad, para remediar la monotonía que acecha a la homilía y la invectiva moral, echa mano de diferentes recursos y artificios, los unos funcionales, como la inserción de un segundo censor que presenta a las figuras y rellena los huecos del diálogo, los otros dotados de eficacia cómica, como el incluir al satirizador entre los satirizados, al predicador entre los pecadores. Un dato fantástico, cuya

---

[5] Véase Jenaro Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid 1903), pág. 250. La Barrera, *Catálogo,* fechó, por pura distracción, en 1618, año en que el Duque de Lerma no estaba para fiestas y procuraba salvar su cabeza. COTARELO, pág. LXXII, nota, siguió a La Barrera en su error: reimprime los entremeses de Hurtado en los números 82, 83, 84. Véase también Spencer-Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara* (Berkeley 1937), pág. 19.

verosimilitud nada importa, sirve de arranque y pretexto para suscitar la comparecencia de las estrafalarias criaturas: la presencia de Miser Palomo, el comisario con poderes excepcionales para examinar los extraños animales refugiados en el arca de Noé de la Corte. Los examinados, en el corto espacio que con nosotros conviven, se las agencian para desvelarnos sus manías, pretensiones y pecadillos. No estamos ante un irrestañable flujo de confesión, como en el medieval proceso del alma, sino ante un hábil recurso incorporado al entremés de figuras: el sistema oblicuo de herirse con su propia espada y condenarse con su misma defensa. Los personajes, como los remeros que caminan de espalda hacia su meta, trazan su involuntaria caricatura. El método preferido será el de ufanarse, como de méritos, de sus lacras.

Miser Palomo —cuya gorda figura quiere sugerir el personaje del refrán a quien Quevedo celebró en su letrilla "Yo me soy el rey Palomo; yo me lo guiso y yo me lo como"— instala en un mesón su tribunal para "examinar a todo buscavidas, / sabandijas del arca de la Corte". Ante él se presentan seis figuras que aspiran a los títulos de tomajón, caballero, necio, enamorado, valiente, gracioso de comedia. Cada cual alega sus presuntos méritos, que el examinador halla insuficientes, enumerando una serie de primores que les faltan para llegar al ápice. La introducción de los pretendientes la hace, mediante un memorial, el criado Luquillas: entre el necio y el enamorado, como expediente de variación, Luquillas lee una lista de infelices aspirantes a los que Miser Palomo, con rápido tiroteo de gracejos, rehúsa examinar. Para justificar el inevitable final coreográfico, concurren dos mujeres que codician el título de bailantes, y todo remata con un baile cuya letra, al parecer, ha compuesto "el excelente / metrópoli de bailes Benavente". En la letra destaca una de esas coplas quintaesenciadas que valen por una resma de suspirantes sonetos o canciones petrarquescas:

Con qué gracia y donaire la niña baila;
Oh, bien haya su cuerpo que todo es alma.

Saliendo por un momento del marco del entremés, anotaré que estos versos abrevian en fórmula airosa aquel felicísimo trozo de *La ocasión perdida* donde Lope de Vega —entre 1599-1603, según la cronología de Morley-Bruerton— exalta el brío español por boca de un extranjero [6]:

Sólo temo a un español
que tiene en el alma el todo.
Si van a pie, está en los pies
el alma; si alzan la mano,
allí hay alma; si el lozano
cuerpo mueven, alma es.

Es un ejemplo feliz de cómo la seguidilla o el cantar aciertan a veces a destilar en breve pomo lo esencial de un complejo poema culto.

El festivo Miser Palomo, igual que un *compadre* de revista moderna, dispara sus epigramas, no contra la caza mayor, sino contra la bicharada menuda que pulula en torno a la nobleza cortesana, remedándola, divirtiéndola o explotando sus flaquezas. El Tomajón alardea de la maña con que adula a los señores, elogiando su linaje, sus éxitos amorosos, sus versos o generosidad, según los casos: Miser Palomo le advierte que le falta "el más sutil primor y más usado; / lo de no hay tan gran príncipe en España". El Caballero se jacta de que "he jurado / a fe de caballero entre dos títulos... / he ido en la testera de tres coches / con un conde, un marqués y un casi duque" y de otras excelencias como el *mentir con muy buen aire*. Miser Palomo le examina

[6] El brillante parlamento de Arnaldo puede verse en Lope de Vega, *Obras*, Academia Nueva, tomo VIII, pág. 215.

de sombrero y le encuentra deficiente en el arte de graduar los sombrerazos. El Enamorado se enorgullece de que "quiere a las viejas más que no a las mozas, / porque ha más tiempo al fin que son mujeres... / yo quiero más dos feas que una hermosa". El exigente examinador le interroga sobre el suspirar, a lo que el enamorado replica: "Si suspirase yo, ¿qué me faltaba? / Dicen que es a lo antiguo y no me atrevo". Este humorismo, que se ensaña más en el ridículo de moda que en las quiebras de moral, envuelve la piececita en una atmósfera de frívola y desenvuelta fiesta cortesana, sin caer en la amargura o la predicación.

Fácil sería entroncar tipos y dichos con los juguetes y sátiras de Quevedo. El tomajón deriva directamente de la *Vida de la Corte,* apartado de 'Figuras artificiales': "Rondan injertos en señores, a quien quitan pelillos y dicen: 'No crió Dios tan bizarro y valiente príncipe ni de tan superiores gracias como vuesa señoría'. Y con estas insolencias y lisonjas y ser alcagüetes adquieren estos tomajones el vestido, la gala y el caballo prestado" [7]. Contentémonos con apuntar otros que Quevedo anticipó: el caballero "inexorable de bonete" tan frecuente en don Francisco; el enamorado de viejas al que zarandeó en *El alguacil endemoniado* (*Obras,* I, 144); el valiente que "en católica destreza / pasmó a Don Luis Pacheco de Narváez". No quiero con ello sugerir que Hurtado de Mendoza haya sido plagiario. Quevedo le señaló el camino, pero los detalles observados, los pormenores ridiculizados suelen ser diferentes. Y hasta cuando toma alguna reminiscencia, la poda de asperezas *ad usum Delphini.*

El éxito de *Miser Palomo,* confirmado por el prólogo a la edición valenciana de 1618, empujó al autor a remedarse a sí mismo, componiendo *El licenciado Dieta,* entremés que el impresor bautizó con el título de *Segunda parte de Miser Palomo* [8].

[7] Quevedo, *Obras,* I, pág. 14.

[8] En los *Entremeses de Cádiz,* tomo facticio de la Colección Sedó, se titula *Doctor Dieta* (1646 ó 1647) y tiene aditamentos, hasta personajes

El Licenciado Dieta es italiano, auténtico o espurio, como Graziano, el doctor o charlatán de la *Commedia dell'arte*. Uno de sus ascendientes podría ser Polianteo, que en la *Cornelia* de Juan de Timoneda asegura que, de cuantas enfermedades cura, "la primera es de locura, enfermedad que hasta ahora ningún médico ha osado emprender" [9]. Vislumbro un eco de Timoneda en los versos con que el Cortesano, a la entrada de la pieza, da la noticia de que

El licenciado Dieta, insigne médico,
cura cualquier enfermedad de espíritu,
cosa que no la vio Platón ni Sócrates,
ni la osara emprender el mismo Hipócrates.

El entremés reitera el esquema de *Miser Palomo* acentuando la intención satírica y haciendo desfilar tipos menos tradicionales y también menos graciosos. El médico ve llegar a su consulta una procesión de dolientes en que alternan hombres y mujeres: la Desamorada, el Vano, el Maldiciente, el Poeta, la Firme. A la Desamorada que rechaza los remedios, la remite al Tiempo vengador: "Vengan los años, nos harán justicia"; al Poeta que se avergüenza de su inclinación, pero quiere componer "unas coplillas contra las rubias", le hace un elogio de la divina poesía, oficio infamado por los mismos que lo tienen, y le recomienda ser poeta de bien; al Maldiciente, aunque percatándose de que "ésta es mejor materia para un púlpito", le recuerda que "todos hablan mal del maldiciente". La lección es más directa y menos salpicada de gracejos. Ni siquiera falta —caso único en el entremés, que se

nuevos como El amigo de flacas, Una discreta: véase Joaquín Montaner, *La colección teatral de A. Sedó,* pág. 134. La más antigua impresión salvada, descrita por Salvá en su *Catálogo,* núm. 1.286, se intitula *Segunda parte del entremés de Miser Palomo y médico de espíritu* (Valencia 1628). Es la reimpresa por COTARELO, núm. 83.

[9] Juan de Timoneda, *Obras,* t. II, pág. 368.

complace en representar a Eva liviana y taimada— una defensa de las mujeres [10]:

Ya querrán pasatiempo de doncella...
¡Ah lengua vil la que a mujer ofende!...
Si os holgáis de escuchar que no hay doncellas,
gente del diablo, ¿no tenéis hermanas?
Infamar las mujeres y maridos
solemnizáis ahora en los tablados:
gente de Bercebú, ¿no sois casados?

La pieza remata con otro baile de Quiñones, cuyo nombre, al par que el letrero clásico de las espadas de Toledo, asegura la bondad y cortesanía: "Vaya otra letra buena, cortesana, / que sea de lo bueno y excelente / como *Joannes me fecit* Benavente".

La pieza debió de escribirse antes de 1620, fecha en la que Salas Barbadillo, muy dado a elaborar invenciones ajenas, remeda, al parecer, un trecho del diálogo entre el médico y el tío de la Desamorada:

Tío. — *Está preñada* (*sic por* 'privada')
de gusto y afición.
MÉDICO. — *¿Está preñada?*
Tío. — *No, señor, que es doncella.*

Salas, en *El caprichoso en su gusto y la dama setentona* [11], mezclando el tipo del antojadizo con el de enamorador de viejas, recogerá pasajeras reminiscencias de *Miser Palomo* y *El Licenciado Dieta*. Como galán de ancianas, dirá Sancho:

---

10 COTARELO, núm. 83, pág. 328.

11 Entremés incluido en *Casa del placer honesto* (Madrid 1620) y acaso nunca representado. Lo reproduce COTARELO, núm. 64.

Yo amo más que los demás,
que otros quieren veinte años;
yo setenta, y sin engaños
cincuenta años quiero más.

Como antojadizo repetirá la trivial asociación con la preñez en términos semejantes al diálogo entre el Médico y el Tío:

ROBERTO. — *¿Y ésa es razón?*
SANCHO. — *Es mi gusto*
y aun mi antojo.
ROBERTO. — *¿Estáis preñado?*
SANCHO. — *No estoy sino muy preciado*
de gustar de dar disgusto.

El Licenciado Dieta fue para el público a modo de continuación de *Miser Palomo*. El satírico o personificación de la sátira sirviendo de eje de la acción, el sistema aditivo de *figura* sumada a *figura* en caprichosa sucesión, la urbana flagelación de humores cortesanos, la versificación en libres endecasílabos de vez en cuando interrumpidos por un resonante pareado nos hacen pensar que se compuso poco después. Antonio Hurtado estaba por entonces para la corte identificado con Miser Palomo, tanto que en una *loa* —el editor no se ha percatado de que servía para presentar *Cada loco con su tema o el Montañés indiano*— para decir que el autor no habla en broma, recita "No graceja / ahora Micer Palomo" [12].

[12] La *Loa* está por vez primera impresa en la mencionada edición de A. Hurtado, *Obras poéticas*, III, págs. 44-47. El actor Osorio —probablemente el gracioso Baltasar Osorio alabado en *Miser Palomo*—, censurando la presunción de los autores, es decir, directores de compañía, asegura que "son como la comedia / que ahora representamos / *Cada loco con su tema*". He puesto mayúscula y subrayado el título, pues el editor parece no percatarse de que la loa presenta la comedia de que Hurtado

Para el lector moderno la más graciosa pieza de Hurtado es el entremés de *Getafe,* primoroso juguete menos jaleado por los contemporáneos, pero más afortunado y mirando al porvenir. Renunciando a la revista satírica presenta un escorzo de acción y un desenlace. Forma el telón de fondo la carretera y mesón de Getafe, entre Madrid y Toledo, un anochecer abrasado y polvoriento en el que se alzan las seguidillas de los mozos de mulas y los juramentos del carretero. En la carretera se encuentra el lindo de la corte con la villana guapa y bravía. Don Lucas interrumpe sus maldiciones del polvo y las chinches al tropezar con la hermosa lugareña Francisca, a la que intenta seducir primero con el señuelo de coches, tiendas y joyas; luego, ante su desdén, con requiebros manidos. Ponen fin al cortejo la aparición de Doña Clara, dama de la corte y amante de Don Lucas, y la furia del carretero que entra "echando lanzas de vino". Hay como una anticipación de Don Ramón de la Cruz en las actitudes de Don Lucas y Francisca a quienes anacrónicamente llamaríamos el "petimetre" y la "maja". Vaticinando el siglo XVIII, el "petimetre" se relame imaginando que allá en Madrid viendo pasar a la bella lugareña todos exclamarán: "Allá va la metresa de Don Lucas": *metresa,* madrugador galicismo [13].

---

tan ufano estaba. Está autógrafa y firmada en Madrid a 29 de agosto de 1630 entre los manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional. Sin embargo esta loa parece indicar que hubo, diez o doce años antes, una primera redacción. Los consejos a Pedro Cebrián sobre los autos (Pedro Cebrián representó en Madrid los autos en 1619, en Sevilla en 1620, perdiéndose después su huella), la mención de Anica la de Villegas como niña angelical —era hija de Ana Muñoz y Antonio de Villegas— y otros indicios sitúan la loa hacia 1619-1620.

13 *Entremés de Getafe* (Valladolid 1621) en el British Museum. Otra edición sin fecha en la colección Sedó, *obra citada,* pág. 129, bajo el título *La villana de Getafe.* COTARELO, ignorando estas impresiones, hizo su reimpresión con arreglo a un manuscrito de la Nacional. Otro manuscrito hay en la Hispanic Society.

Francisca la villana, que a veces se remonta con exceso, se define con una frase parodiada de los letreros en las espadas toledanas: "Sazón, sazón no más, gusto *me fecit*". Máxima que bien podría aplicarse como lema a Antonio Hurtado, el cual compuso sin duda entremeses que han perecido. Tirso de Molina en 1621, ponderando la excelencia de los que acompañaron la representación imaginaria de *El vergonzoso en palacio,* escribe en *Los cigarrales de Toledo*: "Los entremeses fueron de Don Antonio de Mendoza, cuyos sales y concetos igualan a su apacibilidad y nobleza, y los bailes de Benavente, sazón del alma, deleite de la naturaleza y en fin prodigio de nuestro Tajo: y si por sus dueños ganaron fama, no la perdieron por los que en Buenavista los autorizaron hoy". La proximidad de los dos escritores corresponde a una comunidad de espíritu: ambos ennoblecieron el género menor, ambos gozaron el favor de la corte que, sin rebajarse, pudo aplaudir el mismo teatro chico que engolosinaba al pueblo madrileño.

Llegó el momento de recapitular los cambios que la creciente pasión por los refinamientos expresivos introdujo en la versificación y estilo del entremés. Se nota una progresiva complacencia en el rasgo ingenioso, un alardeo de gracia epigramática subrayada por la rima. Cervantes en *El rufián viudo* y en *Los alcaldes de Daganzo* había usado el endecasílabo libre, verso abierto que da la impresión de la conversación corriente y fluye adaptándose al movimiento y contornos de la idea. En *El rufián viudo* se le escapan, al final de dos recitados, uno de Escarramán y otro de Vademecum, sendos pareados que martillan el remate del párrafo:

Y éste es el cuento de mi extraña historia,
digno de atesorarlo en la memoria...
Con apretada y dura residencia;
pero llevóse el tuyo la excelencia...

Antonio Hurtado de Mendoza, intercalando cada vez más rimas apareadas, salpica el diálogo de ingeniosidades que exigen detenerse en la mera chispa verbal puntuada por la rima. Cuando un personaje acaba su parlamento o su réplica, la remacha con un pareado irónico, insultante o jactancioso, pero siempre restallante como un latigazo. Las frases felices, las imágenes se refuerzan con estos acoplamientos. Aflojada la unidad, cada personaje es un islote de interés, en el que cada ocurrencia epigramática, cada gracia desperdigada reclama una pausa para ser paladeada:

Llevaréte a Madrid, traeréte en coche,
dirán a cuatro días:
"Allá va la metresa de Don Lucas"...
que los príncipes, niña, en publicaros
en Madrid somos todos Condes Claros.
Daréte el diamantón como este puño,
y tanto que en tu mano azúcar-nieve
brillen más que tus manos y ojos bellos.
¡Bonitamente llego a encarecellos!

Quevedo y Quiñones de Benavente irán adelante por este camino, hasta hacer del diálogo, en lugar de una fiel transcripción de la calle, un chisporroteo de sales. La transición del endecasílabo suelto al metro cantable final era algo abrupta. De ello se percató Hurtado al escribir *Getafe,* utilizando para suavizarla en la última escena de diálogo el romance octosílabo que con perfecta naturalidad desembocaba en la letra final para canto y baile. Con ello dio la pauta a Quiñones, en cuya obra cuantiosa desembocan y hallan su aplicación los modos y módulos variados de sus predecesores y contemporáneos.

Capítulo VI

LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, CIMA DEL ENTREMÉS

El toledano Luis de Benavente, o Luis Quiñones de Benavente († 1651), recoge los tipos dispersos, transforma las variedades cultivadas y añade otras de su cosecha. No todo en su obra representa ganancia. Su maestría histriónica, su virtuosismo del diálogo, su facilidad portentosa para fabricar con nada un entretenimiento cómico, le aseguran la primacía del género. Supo, sin decaer del buen gusto, desatar la risa del cortesano y el aldeano, satisfacer al simple y al refinado, tender puentes entre los farsantes y los espectadores, haciendo del entremés gozoso descanso, sostén de la comedia que peligra, contrapeso festivo del auto sacramental. En él la gracia verbal y la capacidad de combinar y aderezar predominan sobre la fuerza dramática o la capacidad de revelar, dentro de una sociedad en descomposición, nuevos entes cómicos o nuevos aspectos del hombre.

Prefiere recapitular y rejuvenecer lo que el tablado y el libro le brindan, no abandonar nada en el camino. Sin renunciar a las tradiciones de la farsa comprimida con su elenco de seres elementales y modos primarios, sin romper con la exigencia primordial de espejear las mudanzas superficiales de la moda y el lenguaje,

encauza el género hacia más subidas ambiciones literarias. Despliega una incomparable flexibilidad, saltando desde la temática trasplantada del auto y la sátira literaria, hasta la mojiganga carnavalesca o la caricatura de fiestas y prejuicios pueblerinos. Esta agilidad para teatralizar, con una estilización vecina de la coreografía, tanto los motivos del libro como las quejas de los mercados sobre la carestía económica o la animación de los festejos tradicionales, le consiente variar milagrosamente sus juegos. Tras remozar la farsa villanesca e inventar el inagotable tema de Juan Rana, infunde vida cómica a la alegoría. Guiado no por teorías, sino por el espíritu e instinto de su época que engendró la ópera italiana y la zarzuela española, mestiza la palabra con la danza y el canto, creando o fijando definitivamente castas nuevas en que nadie le igualó: la loa entremesada, el baile entremesado, el entremés cantado. Encariñado con el mundo de farsantes y escenarios, gusta de llevarlo al tablado, ya insertando alusiones a la técnica del entremés o los actores que lo encarnan, ya haciendo girar piezas enteras alrededor de la embriaguez que siente el representante en dar corporeidad a múltiples personajes, en sentirse Proteo en perpetua metamorfosis.

Problemas inquietantes nos oponen igual la cronología que la autenticidad de la cuantiosa producción que nos ha llegado con su nombre. COTARELO insertó como suyas 142 piezas, sin haber agotado la fuente: por ejemplo, el *Ramillete gracioso* (Valencia 1643) encierra uno, *Don Satisfecho, el moño y la cabellera,* ausente de la colección. Y sus comienzos mismos están envueltos en impenetrable oscuridad. Un error de Cayetano A. de la Barrera, aceptado por Luis Fernández Guerra, difundido por E. Cotarelo y perpetuado en las historias de la literatura, da por asentado que en 1609 ya había compuesto *Las civilidades*. Una estudiosa norteamericana rebate la fecha temprana, prueba que es eco del *Cuento de cuentos* de Quevedo —impreso por vez primera en el año 1629—, concluyendo: "Es muy probable que su dramatización por Qui-

ñones de Benavente se haya hecho en ese año de 1629 o en el siguiente" [1].

La más vieja aparición, inadvertida hasta ahora, del entremesista toledano se halla en la *Floresta espiritual* de Mateo Fernández Navarro (Toledo 1613), donde entre los participantes en la *Justa literaria hecha en la misma ciudad a la beatificación del glorioso padre Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, año 1613* figura Luis de Benavente y Quiñones con un soneto agraciado con el segundo premio de sonetos. Lo incluyo aquí por la rareza del libro, donde ocupa el folio 167r:

De la piedra Jesús, piedra preciosa,
y piedra de virtud y fortaleza,
haze el cimiento Ignacio a la grandeza
de su fábrica, illustre y religiosa.
En tal cimiento (o mano poderosa)
funda su Alcázar, crece en tanta alteza
que pasa de los astros la belleza
y en el ympíreo celestial reposa.
No podrán agua hinchada, ayrado viento
deste Alcázar que el Sol rige y gouierna
hazerle al negro oluido sacrificio.
Que si es Jesús la piedra del cimiento
y esta piedra se sabe que es eterna
también lo aurá de ser el edificio.

Este soneto, frío y académico, me huele a rito de pubertad de un muchacho precoz. A esta hipótesis me lleva la lectura de

[1] Hannah E. Bergman, "Para la fecha de *Las civilidades*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. X, 1956, págs. 187-193. Para la transmisión del error véase La Barrera, *Catálogo*, pág. 31; L. Fernández Guerra, *Don Juan Ruiz de Alarcón* (Madrid 1871), pág. 225; COTARELO, páginas LXXVII-LXXVIII.

las *Sentencias de la justa* por Baltasar Elisio de Medinilla (folio 216), donde, tras otorgar el premio primero a Joan Ruiz de Santa María "de Toledo honor ilustre" que lo quería renunciar en el vate joven, termina: "Denle a Luis de Benavente / el premio segundo, y jure / si ha sido suyo el soneto / que mal lo bueno se encubre". Como si Elisio de Medinilla no acertase a creer que un primerizo hubiese pergeñado el poema [2]. Cuantas referencias a Quiñones de Benavente anteriores a 1625 se han logrado recoger —pueden verse ordenadas en COTARELO, págs. LXXV-LXXVI— ponderan sus talentos de autor de bailes, nunca de entremesista. Ya hemos citado el elogio de Tirso de Molina en los *Cigarrales*, donde, emparejando a Antonio Hurtado de Mendoza con el toledano, le otorga al primero la primacía del entremés, al segundo la del baile. Voy a citar un nuevo encomio por mí espigado que confirma esta primitiva limitación de la fama de Benavente. Se encuentra en una loa compuesta por el dramaturgo montañés, recitada por Osorio y Diego de Ávila, la cual sirvió seguramente para los autos representados por la compañía de Pedro Cebrián en la villa de Madrid, año de 1619 [3]. En ella Osorio, después de pedir a Cebrián se deje de prólogos y represente "autos desalmados", es decir, sin el sobado motivo del diablo persiguiendo al alma, le propone eche mano para los autos de escritores consagrados, del "gran Lope y Valdivielso", del doctor Mira de Mescua "ingenio divino", rematando con estas recomendaciones acerca del teatro menor que les acompañaba:

---

[2] Mal podemos dar fe al embustero Diego Duque de Estrada que en 1602-3 pinta a Benavente frecuentando las tertulias poéticas del Conde de Fuensalida. Cfr. José M. Blecua, "La Academia poética del Conde de Fuensalida", *Nueva Revista de Filol. Hispánica*, XV, 1961, págs. 459-462.

[3] A. Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, ed. Benítez Claros, t. III, págs. 44-49. La loa debió de componerse hacia 1619, ya que Pedro Cebrián representó por vez última los autos de Madrid en 1619 (Pérez Pastor, *Histrionismo*, 1.ª serie, pág. 183). Al año siguiente le hallamos en Sevilla haciendo el Corpus, y después perdemos su pista.

Los bailes de Benavente,
y entremeses de quien sepa
que en los autos lucen más
carantoñas y agudezas.

Qué significan esas "carantoñas" es para mí motivo de perplejidad, aunque sospecho —dado que Covarrubias define la carantoña "carátula de aspecto feo"— que, para engarzar los autos en que campea un mundo extraño y simbólico, recomienda como más socorridas las figuras estrambóticas, los personajes alegóricos y las máscaras. Tales "carantoñas" darían luego origen a la boga de las mojigangas.

Los conocedores, aun después de sus triunfos como entremesista, celebraban la originalidad, la inventiva de sus bailes. Al frente de la *Jocoseria,* en la dedicatoria al italiano Mario Mastrillo, Manuel Antonio de Vargas inciensa al Mecenas "por haber advertido V. S. en la novedad de sus bailes, que por un camino de nadie pisado y de pocos entendido, resucitó en España una especie de la poesía, de las cuatro en que Aristóteles la divide, olvidada o jamás aprendida de los españoles, que es la ditirámbica" [4]. No se puede soñar más ruidosa canonización para el baile —y para el entremés, ya que se asociaban en el baile entremesado— que la de que un italiano afirme que resucita un género canonizado en la *Poética* de Aristóteles. ¿Cuándo comenzó Benavente a escribir entremeses? Es el momento de encarar el ambiguo diálogo en la comedia *Tanto es lo de más como lo de menos,* incluida en la primera parte de las *Comedias* de Tirso de Molina cuya primera impresión conocida (Sevilla 1627), con privilegio del

[4] Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses,* ed. de Cayetano Rosell (Madrid 1872), t. I, págs. XXIV-XXV. Rosell ha reproducido las piezas preliminares de la *Jocoseria,* que no se encuentran en COTARELO. Sobre la relación de los bailes con géneros griegos afines se explaya don Joseph González de Salas en el *Parnaso* de Quevedo (1648), págs. 311-315.

año anterior, contiene encendidas alabanzas de un entremesista sin nombre que los contemporáneos reconocerían fácilmente. El trecho muestra el aprecio de que ya disfrutaban los entremeses (acto 2.°, esc. 7.ª):

LIBERIO. — *¡Brava comedia!*
DIODORO. — *¡Donosa!*
LIBERIO. — *¿Y el entremés?*
TAIDA. — *Extremado.*
LIBERIO. — *¿Quién fue el poeta?*
NISIRO. — *La sal*
de los gustos, el regalo
de nuestra corte. Es de un hombre
mozo, cuerdo, cortesano,
virtuoso y que no ha dicho
mal de poeta.
NICANDRO. — *¡Milagro!*
TAIDA. — *Amigo debe ser vuestro.*
NISIRO. — *Aunque soy su apasionado,*
la verdad es más mi amiga.
Confírmenla los teatros
gozosos y deleitables
por más de nueve o diez años
que tienen en pie a la risa
y a los gustos con descanso.
FLORA. — *¿Qué entremeses habrá escrito?*
NISIRO. — *Al pie de trescientos.*
LIBERIO. — *¿Tantos?*
NISIRO. — *Y acaban en bailes todos,*
si los antiguos en palos.
Él hizo La malcontenta,
El marión, Los antojados,
dos de Los monos, El juego

del hombre *y el de* Los rábanos,
La ola, El ciego, Los títeres,
Comprar peines, El gabacho,
Los consonantes, *y ahora*
he visto casi acabado
uno de Los bailarines
vergonzantes... [5].

Doña Blanca, idólatra de Tirso, hallaba natural que éste se piropease titulándose "mozo discreto", "sal de los gustos", sin temer la furia burlona de los mosqueteros y las llaves con que silbaban las hembras en la "cazuela". De muy otra opinión sería el inteligente mercedario cuyo sentido del humor estaba bien desarrollado. Le creo muy capaz de escribir brillantes entremeses —ciertas escenas campesinas en *La villana de la Sagra* entre Don Pedro y Ángela recuerdan el encuentro de Don Lucas con Francisca en *Getafe*; ciertos cuadros del camino rivalizan con *La venta* de Quevedo y podrían fácilmente desglosarse y redondearse en modo de entremés—, pero le juzgo incapaz de incensarse con tanto descaro. Si renunciamos a identificar el anónimo entremesista con el autor de *Diego Moreno* o el de *Miser Palomo,* no queda otro camino que suponer un genio desconocido, o (siguiendo la regla de Occam

[5] Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas* (ed. Blanca de los Ríos, Madrid 1946), vol. I. La prolija y nada convincente discusión de la comedia ocupa las págs. 898-976. Supone la comedia escrita hacia 1614, identifica como de Tirso los entremeses aquí mencionados y le atribuye, por añadidura, la serie de *Los alcaldes encontrados,* cuyas cuatro primeras partes figuran en la parte segunda de las *Comedias* de Tirso (Madrid 1635) bajo el usual anonimato. De los doce entremeses en ella insertos únicamente *Los coches de Benavente* lleva indicación de autor. Emilio Cotarelo (NBAE, t. 9, pág. XXXVIII) fecha nuestra comedia en 1618 ó 1619. Ruth L. Kennedy, "Studies for the Chronology of Tirso's Theatre", *Hispanic Review,* XI, 1943, págs. 42-46, cree fue escrita en 1620 y retocada en 1623.

de que los entes no deben multiplicarse sin necesidad) hacerlo uno con Benavente. Esta solución me parece la más plausible retrasando la fecha del panegírico y suponiendo que Tirso, sea cual fuere la data de la primera redacción de *Tanto es lo de más,* enmendó y retocó la pieza al enviarla para ser aprobada en 1625. Entre las adiciones figuraría el panegírico del entremesista toledano. No es una idea gratuita, pues el salto del ambiente bíblico a la actualidad teatral es tan mortal y caprichoso que, por la ausencia de trabazón orgánica, puede suponerse episodio intercalado a última hora. En cuanto a los títulos de piezas que COTARELO trata de reconocer en otros violentamente asimilados, contentémonos con identificar *La malcontenta, El juego del hombre* y *El gabacho,* entremeses insertos en la segunda parte de las *Comedias* de Tirso y reimpresos por Adolfo Bonilla [6]. Ello permitiría fijar el arranque entremesil de Benavente hacia 1616.

Nada importa que aceptemos o rechacemos esta presunción, ya que los entremeses anteriores a *Los alcaldes* poco debían de añadir a su estatura. Felizmente para nuestra angustia cronológica Manuel de Vargas, al imprimir con anuencia y acaso colaboración del autor la *Jocoseria...en doze entremeses representados y veinte y cuatro cantados* de Luis Quiñones de Benavente (Madrid 1645), apuntó no solamente la compañía que los llevó al tablado, sino los actores que los encarnaron. Supongo que la *Jocoseria,* estrictamente selectiva, encierra las piezas que el colector, y quién sabe si el entremesista, estimaba más originales y dignas de pasar a la posteridad. Poseen notas comunes: brillantez y esmero literario, elegancia moral, estilización de lo cómico no por vías naturalistas, sino gracias al simbolismo, propensión a la mascarada y aun a la arlequinada. Surge así un género donde, sin volver la espalda a la pintura de costumbres y sátira de modas, se sitúa la acción

---

[6] *Entremeses del siglo XVII, atribuidos al Maestro Tirso de Molina,* ed. de El Bachiller Mantuano (Madrid 1909).

en un plano desrealizado al que confluyen los recursos de la poesía, el canto y la coreografía. Las listas de actores y autores, sumándose a otros indicios, consienten afirmar que ni una sola de las obras allí incluidas es anterior a 1627, acaso a 1629 [7]. Por lo visto Benavente, aunque festejado por el público, no había atinado con una forma relevante que le conquistase a los exigentes.

Antes de 1645 hallamos abundantes piezas suyas, dispersas por colecciones de autos y entremeses, que ofrecen facetas diferentes, a veces más populares, de su talento. Me refiero a los *Entremeses nuevos* (Zaragoza 1640); a los *Donaires del gusto* (Madrid 1642); a los *Entremeses nuevos* (Alcalá 1643); al *Ramillete gracioso* (Valencia 1643); a las *Fiestas del Santísimo Sacramento* de Lope de Vega (Zaragoza 1644) [8]. Posteriormente la contribución más cuantiosa y valiosa nos la trae *Navidad y Corpus Christi festejados* (Madrid 1664), cuyos 16 entremeses, todos de Benavente, incluyen logros primorosos, como *Los ladrones, y Moro Hueco, y la parida.* Algunos de sus mejores juguetes sólo se imprimen tarde y en textos descuidados, por ejemplo *El gorigori,* del que no poseemos impresión anterior a la *Flor de entremeses* (Zaragoza 1676). Urge compilar una bibliografía completa —prometida y no realizada por Emilio Cotarelo—, y sobre todo cribar críticamente la vasta cosecha, muy mezclada de cizaña, que editores desaprensivos han

---

[7] Para todos los problemas que atañen al autor de la *Jocoseria* es de autoridad el libro de Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid 1965). Remito a mi reseña en M. L. N., vol. 82, págs. 250-256.

[8] *Donaires del gusto* contiene, de Benavente, además de *La capeadora* y *El amolador* (ya conocidos como de su pluma), *El cuero* y *El vigote,* anónimos, que el *Ramillete* ahíja al toledano con los títulos de *El botero* y *Los vocablos*; por último *El Narro,* de Calderón en los *Donaires,* se asigna en el *Ramillete* a Benavente con su título usual *Las Jácaras.* Creo es de Calderón, igual que *La premática* salvada en los *Donaires.*

ido colocando a su puerta. En ella figuran junto a obras bastardas refundiciones y dobletes amañados por graciosos, memoriones y *memorillas*.

La primera obra teatral suya que la imprenta difundió es la serie de *Los alcaldes* o *Los alcaldes encontrados* que COTARELO reprodujo tomando las partes 1.ª, 2.ª, 3.ª y 5.ª de la segunda parte de las *Comedias* de Tirso (Madrid 1635), las partes 4.ª y 6.ª del manuscrito 15.105 de la Biblioteca Nacional ya usado por Rosell. Pero con anterioridad a 1635 habían aparecido anónimas cuatro partes, iguales o diferentes, en sueltas de las que únicamente ha desafiado al tiempo un ejemplar hoy guardado en América [9]. De él dará noticia la Sra. Bergman, por quien sé el paradero. Dada la costumbre de encargar a diferentes escritores la comedia y los entremeses o bailes, nada probaría a favor de Tirso el que *Los alcaldes* hubiesen primeramente salido a luz en la segunda parte de sus *Comedias*. La aparición de las cuatro primeras piezas de la serie en sueltas anteriores a 1630, además de despojarle de tan endeble argumento a su favor, señala el triunfo de Benavente, ya consagrado como entremesista. Porque sobran argumentos para otorgarle la paternidad: la *Flor de entremeses* (Madrid 1657) le atribuye la que COTARELO (núm. 286) consideró quinta pieza, y otras de la serie le están asignadas en el citado Ms. 15.105 que, procedente de Durán y Fernández Guerra, está en la Nacional. Como si las notas de estilo y la ausencia de mejor candidato no bastasen, la línea genealógica que va de la última pieza a las de Juan Rana, corrobora la autoría del toledano.

---

[9] The Dolphin Book Co., de Oxford, los anunció en su cat. *The Foulché-Delbosc Library*, part. III, núm. 806, como de Lope: *Primera (Segunda, Tercera, Cuarta) parte de Los alcaldes*. Segovia, Diego Flamenco, 1628-9. Valladolid, Viuda de Francisco de Córdoba, 1627. La atribución a Lope, en paréntesis cuadrados, se deberá a Foulché o al librero.

Clasificar, caracterizar y valorar la copiosa obra atribuida a Benavente, señalando los entremeses ajenos o refundidos por ajena mano, exigiría una monografía prolija. Me contentaré con destacar las novedades en tema, personajes y estructura que, al parecer, se le deben. Yendo de lo más tradicional a lo más original, reseñaré sumariamente: *a)* las farsas de bolsillo o comprimidas; *b)* las piezas de academia en marco entremesil; *c)* los cuadros de costumbres activados con otros ingredientes. Luego me demoraré en producciones más personales: *d)* entremeses villanescos de alcaldes y sacristanes; *e)* piezas de Juan Rana; *f)* piezas doblemente teatrales sobre la vida de las tablas o para lucimiento de actores en múltiples papeles; *g)* entremeses alegóricos, revistas musicales con desfile de "figuras" o símbolos, realizadas con música y coreografía.

La representación de adulterios, travesuras de hijos y criados, común al entremés con la farsa europea, campea en bastantes piezas. Por un momento el censor moral se inhibe interiormente y aplaudimos la astucia con que la esposa sensual engaña al vejete de marido, o la hija escapa con el galán y las joyas. Impera un código extraño a los esposos calderonianos. *El marido flemático* (COTARELO, núm. 267) mostrará a Domingo, que se cree galán único, una tanda de enamorados igualmente favorecidos. *La honrada*[10] Doña Mata, aventurera que aspira a refugiarse en el matrimonio, verá a Domingo descubrir sus trampantojos y darle matraca, escapando soltero y cargado de regalos (núm. 293). Todo lo hace Doña Mata, conforme repite incansablemente, "por conservar aquesta negra honra". Fórmula o estribillo que nace en *La Celestina,* pasa por Quevedo y recorre, a modo de hilo rojo, el teatro y la novela. El mecanismo de la repetición, subrayando la intención humorística, lo usa reiteradamente Quiñones. Así

[10] *Parnaso nuevo* (Madrid 1670) atribuye, titulándolo *Doña Mata,* este juguete a Calderón. El texto, sumamente mendoso y corrupto, no autoriza la atribución.

El mayordomo parlanchín (núm. 336) al trazar el milagroso programa de sanear la casa del marqués mediante los expedientes de no pagar deudas y meter en cintura la servidumbre, a cada interrupción de su torrente de palabras, replica: "Por no daros fastí voy poco a poco". Este uso de muletillas, además de la risa aneja a repeticiones sistemáticas y procesos cumulativos, pauta, a modo de estribillo, pasajes informes por lo prolijos, e individualiza el personaje [11]. La inhibición del juicio moral, bien arraigada en el género, escandalizaba a los moralistas, no al público para quien la ausencia momentánea de la censura interna forma parte de las convenciones. En *El boticario,* Lorenzo —nombre frecuente del bobo—, en vez de castigar a la mujer liviana o al boticario, apalea al vecino "bien intencionado" que ha descubierto el juego adúltero; esta pieza (núm. 317), aunque de tono sumamente arcaico, está toda ella en romance, lo que preludia los usos del porvenir. En *El borracho* (núm. 244), del que es mero arreglo *El barbero* (núm. 311), Galán y Soldado se ayudarán a robar respectivamente hija y bolsa del vejete rapabarbas, al que su propia hija llamará en *El borracho* converso y marido paciente; en *El barbero,* cuando el padre se lo reprocha, se contenta con responder: "Yo hija soy de entremés, basta". En este dominio de chascos pesados y chascarrillos conyugales, parece sincera la queja del Alcalde en *Al cabo de los bailes mil* (núm. 338): "Y queriendo hacer reír / no hallé chanza que no hubiera / servido en otro festín". Justa observación. En *El borracho* si el Galán, el Soldado y la Hija, para escapar a la persecución del Barbero, simulan ser cantores callejeros que interpretan la popular cantiga portuguesa "Menina fermosa", es porque los ladrones fugitivos de *El platillo* de Simón

[11] La repetición de una frase clave es recurso no sólo de Quiñones, sino de sus sucesores, por ejemplo Calderón en *La casa de los linajes,* donde Don Lesmes, que le acompañó a título de amigo, cada vez que Don Tristán es golpeado, repite: "Dejaos dar: alerta estoy / que es lo que me toca a mí".

Aguado y los del anónimo *Los negros de Santo Tomé* habían usado ardides semejantes[12] (COTARELO, núms. 59 y 32). En *La manta,* caso de comicidad a base de situaciones repetidas, variadas mediante un desenlace contrastante, el marido, prevenido por la mujer de que la solicitan el boticario y el sacristán, atrapa y apalea a entrambos, acabando por golpear a la mujer, culpable de colocarlo en semejantes situaciones: viejo recurso que remonta al *Entremés sin título* (COTARELO, 12) en que Godoy, la mujer del Simple, tras ayudar a su marido herrero a zurrar al Licenciado, es a su vez golpeada. No siempre la historieta representada se sustrae al sentido moral ni se mueve dentro de caminos trillados. *Los testimonios de los criados* (COTARELO, núm. 306) teatraliza la crueldad del amo que planta en la calle por quisquillas a sus criados y la trama de los despedidos que se conjuran para la venganza. Cada vez que una sirvienta reclama la devolución de un dinero que nunca entregó o la indemnización por un estupro inexistente, todos le apoyan en coro: "Yo lo vi, lo juraré", hasta que el amo, amedrentado por el escándalo, se resigna a pagar. La burla raya en lo grotesco cuando el villano, incapaz de mentir por su cuenta, repite el lamento de la Graciosa: "Ay que me quitó mi honra", con lo que el amo temeroso, para taparle la boca, ha de pagar también la "honra", la "virginidad", el "estupro" del bobo. El baile final moraliza sobre los dueños que "despiden con ahínco". La historieta se evade del plano realista, en que ofendería, por la exorbitancia de las quejas, por la repetición del cómico *estribillo* y la culminación desatinada[13]. *El tío*

---

[12] Las anónimas *Trovas da menina fermosa,* probablemente del siglo XVI, aparecen incansablemente en pliegos sueltos portugueses; el más antiguo conocido es del XVII.

[13] La matraca final que los criados dan al amo y la estafa insolente debían de parecer escandalosas a parte del público, porque en el *Laurel de entremeses* (Zaragoza 1660), pág. 28, el refundidor hace que los criados salgan aporreados con el matapecados por el amo y sus gentes.

Bartolomé remoza, dándole sesgo diferente, un motivo que ya asoma en la *Comedia del viudo* de Gil Vicente: el de los vecinos, aquí dos sobrinos, que acuden a casa del viudo Bartolomé, el uno para darle parabienes por su liberación, el otro para darle el pésame por su soledad. El vejete que al principio concordaba con el misógino, cuando ve la mozona que para segunda esposa le brinda el sobrino casamentero, se encalabrina y reincide en el matrimonio, celebrado con baile y seguidillas de mal agüero (COTARELO, núm. 299). Como en Quevedo, el hombre, a pesar de su misoginia razonable, no puede esquivar la tiranía del sexo y la belleza. *El gorigori* (núm. 273) proyecta el sobado motivo del falso muerto sobre un fondo de actualidad madrileña. Uso y abuso de la administración era forzar a los vecinos de la Plaza Mayor a ceder sus balcones a extranjeros notables en días de toros. Cuando Don Estupendo ve llegar al italiano Don Melidoto con una requisición, se finge muerto de peste para ahuyentar al importuno. El criado del italiano, pese al *planto* fúnebre de la "viuda" y amigas, huele gato encerrado y regresa con un cortejo de sacristanes, cantando el gorigori, que se disponen a enterrar al apestado. La hábil dosificación de lo gracioso y lo macabro, la construcción diestra, las variaciones de tono confluyen para hacer de este entremés un juguete delicioso.

Pero el chascarrillo de intriga elaborada, con escalonamiento y culminación lógica, apenas tienta a Benavente y sus coetáneos más ambiciosos. Cada personaje propende ahora a insubordinarse, reclamando su independencia cómica. Lo que no impide que en estas historietas representadas luzcan primores de ejecución, felicidades de chiste y de dicción. La naturalidad sin esfuerzo aparente del diálogo, la elegancia literaria, subliman la trivialidad. Esta facilidad le lleva a realizar piezas en que el movimiento escénico es casi nulo, que evocan temas de academia. En la época de Felipe III y Felipe IV la sociedad española, del duque al pícaro, tiene un órgano afinado para la poesía y hasta para el mero uso

airoso de la lengua. No hay fiesta sin certamen poético y la moda de las academias, que fácilmente se desvían a lo burlesco, toma proporciones de epidemia, que Quiñones de Benavente satirizará en sus contiendas rimadas de sacristanes. Diálogo y dialéctica son la esencia del teatro. Difundido anda el prejuicio de que basta el juego de pregunta y respuesta para calificar a una obra de dramática, y más en el nivel cómico, donde el deleite del espectador parece ser la piedra de toque. Respondiendo a esta tendencia Quiñones ha compuesto algunas piezas en que no hay acción y el placer consiste en la dificultad literaria vencida, en el atletismo retórico, en las meras variaciones de la metáfora. Esta embriaguez en la variación metafórica la comparte hasta el hampón y el maleante: basta traer a la memoria la riqueza de transposiciones con que la jácara y romance, el teatro y la novela, reflejando una nota de la jerga germanesca, han representado al galeote remando en su galera. Quiñones procura animar el tema introduciendo en el papel principal al hablador o al burlón, tipos que separados o amalgamados sirven para salvar la apariencia de naturalidad a situaciones artificiales. *Los cuatro galanes* (núm. 220) se reduce al desfile de los pretendientes de Doña Matea caracterizados por su manía de hablar en metáfora de la profesión: el soldado en términos militares, el escribano en procesales, el doctor en medicinales y el letrado en frases de informe jurídico. La exposición es graciosa, las aventureras rezuman lecturas de Quevedo. Pero la gracia reside esencialmente en la facilidad con que una situación humana pasa a cuajar en rebuscados tecnicismos. *Los pareceres* (núm. 294) —atribuido a nuestro autor en manuscrito de la Biblioteca de Osuna, hoy extraviado— se limita a la contienda que el Licenciado Pareceres, cuya manía es hallar parecidos, y Petronila, horma de su zapato, traban sobre "a qué se parecen" hombres y mujeres en coyuntura de amor y matrimonio. *La hechicera* (núm. 288) empareja dos temas mal armonizados. Se inicia con la conversación de Badulaque y Perinola que en metáfora de

jardín definen respectivamente su actitud ante hombres y mujeres; luego, con una rápida transición de lucha de pullas entre Badulaque y Chicolio, se salta al tema de la "carta encantada" que posee la virtud de enamorar de Badulaque a todo el que la lea, y al caer en manos de su rival Chicolio provoca imprevistas complicaciones. De los certámenes versificatorios que parodian los dos polos estilísticos del tiempo, cultismo y conceptismo, trataremos luego. *La barbera de amor,* aunque no se diga en el texto (número 312), es un baile entremesado, todo él sostenido en metáfora de rapar y sangrar, en que esta imagen central, cara a Quevedo, domina varias escenas entre galanes y damas rapaces. *El negrito hablador* (núm. 261) es meramente el comentario de unos versos de romance que desencadenan el torrente de palabras y gesticulaciones del actor, seguramente el "negro de Andrés de la Vega". *Las civilidades,* a la zaga de *El perro y la calentura* de Pedro de Espinosa y de el *Cuento de cuentos* de Quevedo —ambos precedidos por las *Cartas* de Blasco de Garay, de las cuales la primera se imprimió en 1535— ensartan ristras de frases hechas gastadas por el uso del vulgo. Claro que la intención de Garay y de Espinosa es fabricar una obra de ingeniosidad, un mosaico artificioso, mientras la de Quevedo y su seguidor Benavente es ridiculizar modos vacíos de lenguaje, pura cáscara sin contenido expresivo. Para movimentar esta retahíla de huecas *civilidades,* introduce Benavente al doctor Alfarnaque, charlatán que, siguiendo el esquema de *El hospital de los podridos,* encierra a los contagiados hasta que él mismo se rinde a la común epidemia (núm. 212). Estos episodios literarios son un ingrediente más en la olla podrida del género, en la que nunca falta una sombra de acción.

Tampoco el costumbrismo, ordinariamente confinado a la exposición o puesto en boca de personajes utilitarios como el hablador y el burlón, suele llenar el entremés entero. Pocas palabras tan sobadas en nuestra crítica como la de *costumbrismo,* habilitada para definir variados fenómenos: etopeya, descripción de

lugares, objetos, muchedumbres. El Siglo de Oro ignora las dos modalidades románticas: el costumbrismo nostálgico, que trata de retener un mundo que se va, y el costumbrismo progresista, que, condenando el atraso social, se dispara hacia un porvenir luminoso y avanzado. Ignora igualmente el costumbrismo documental, la saturación descriptiva del naturalismo, donde el ambiente, y no el hombre, sirve de protagonista. No podría compilarse, con pretensiones objetivas, una obra como *Los españoles pintados por sí mismos*. En el Siglo de Oro prevalecen, a lo que creo, otros enfoques descriptivos: la observación maravillada a lo Ulises, la evocación de fiestas y la crítica moral. La curiosidad del viajero que contempla con pasmo usanzas exóticas dará vida al *Viaje de Turquía*, o al *Persiles*, o a ciertas crónicas de Indias. En estas reseñas uliseas lo insólito asedia nuestra credibilidad envuelto en pormenores cotidianos que le refuerzan. El segundo tipo, la evocación de pompas y alegrías públicas, en las que igual el autor que el lector se siente participante, deseoso de revivir momentos solemnes, llena infinitos libros de fiestas. El tercer tipo, el verismo de espíritu moral, el realismo crítico y satírico, ofrece, al margen de la visión del trajín humano, una valoración implícita o explícita del hombre. La poderosa atracción de *La Celestina* y el *Lazarillo* orientó la mirada de los escritores hacia las capas ínfimas de la sociedad, identificando la tentación realista con la pintura de ambientes sórdidos y encanallados. Pero, sin salir del contorno picaresco, las actitudes de los contempladores oscilaban entre la condenación de las actividades antisociales y la mal disimulada idealización de seres supuestamente ansiosos de verdad y libertad, como si la vida picaresca fuese un modo auténtico de existencia en un mundo hipócrita y esclavizado. La simpatía del artista por sus criaturas y el afán de novedad llevan a la creciente celebración de los héroes picarescos, ya iniciada por Cervantes en *El rufián dichoso* o *El rufián viudo* y continuada por Quevedo, que hace del hampa una especie de colonia estoica. Benavente con su benevo-

lencia humana y su optimismo cayó de lleno en la tentación de idealizar, sin aportar matices especiales a la glorificación estética de los maleantes aventureros. Siguió a Cervantes repitiendo el tema de *El rufián viudo* en su *Zapatanga* (núm. 301); a Quevedo en la representación reiterada del duelo de la tomona y el agarrado, v. gr. en *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* (núm. 264). Pero sus aficiones a la actualidad pintoresca, su gusto por la pequeña crónica de Madrid le arrastraron a evocar fiestas populares: *La maya* (núm. 221), donde mezcla con la viñeta de costumbres las quejas sobre la carestía de los mercados puestas en boca del *burlón*; *Los toros,* donde, partiendo de un romance mitológico, conjura con ritmos rápidos, en baile entremesado, los preparativos para una fiesta taurina en la Plaza Mayor; *El abadejillo,* donde, tras el cuadro de las diversiones y bromas de Carnaval, inserta una lamentación por la subida del pescado que anuncia una triste cuaresma; *La muestra de los carros* que describe los desfiles de tarascas y gigantes, las apreturas del gentío en torno a los carros del Corpus, caricaturizando los tópicos del auto sacramental; *Los habladores,* en que un corro de hembras parlanchinas, en la noche abrasada de agosto madrileño, se divierten a costa de un *hablador,* doblado de mujeriego, y donde la tertulia que inicia la pieza no desentonaría en un castizo sainete de 1900. El madrileñismo adoptivo del toledano le ha hecho acuñar, en el *Entremés y baile del Invierno y el Verano* (núm. 325), la clásica frase sobre el embrujo de Madrid, que tradicionalmente anda en la boca de muchos:

Desde la cuna a Madrid
y desde Madrid al cielo.

El instinto histriónico, la confluencia del hombre con el actor le sirve de tema en un grupo de entremeses sumamente reveladores de sus gustos y poderes. La magia equívoca del teatro encendía las imaginaciones de los artistas barrocos: de un Cervantes creador

de *Pedro de Urdemalas* y de *El retablo de las maravillas,* de un Calderón padre de Segismundo y de *El gran teatro del mundo.* Entre el mundo del teatro y el teatro del mundo la filosofía y el instinto del juego tendían puentes asiduos. Benavente los ha cruzado en piezas que presentan ya la alegría pura de asumir variados papeles, ya el diabólico poder de engañar que en todas las lenguas ha dado un deje peyorativo al profesional del tablado, igual en el español *farsante* que en el griego *hipócrita.* Desde la niñez del género la capacidad mimética reforzada por el disfraz y la rápida transformación ha servido de instrumento en latrocinios y chascos malévolos, en escapes y venganzas. Pero el instinto del juego penetra en la actividad del fingidor que acaba por no saber si sucumbe a la utilidad interesada o al goce de mudar apariencias. Tal ocurre con la venganza de *El estudiante,* pieza anónima inserta en la segunda parte de las *Comedias* de Tirso (1635), traspasada luego a los *Entremeses nuevos* [14], donde la intención vengativa inicial que empuja al *Estudiante que se va a acostar* a dar sucesivos chascos al alguacil de las escuelas de Salamanca simulando ser ya esgrimidor que riñe, ya doncella que fuerzan, desemboca en mero regocijo festivo. En Benavente la ufanía mimética forma un tema favorito. El capigorrón Turón de la *Muestra de los carros* (COTARELO, núm. 291), para desenojar a dos damas por no haberlas llevado a la fiesta del Corpus, remeda alternando narración y diálogo en múltiples papeles escenas de los autos a la par que las reacciones y apreturas de los espectadores. El enamorado Gazpacho, otro capigorrón, en *Las alforjas* (COTARELO, núm. 265), para remediar los apuros del alcalde falto de fondos con que pagar una compañía, hace sucesivamente de músico, diablo, moro, viuda. Otras veces, al amparo de la nocturnidad y el

[14] Los doce entremeses de la segunda parte de Tirso, encuadrados delante y detrás por diez nuevos, han sido volcados en los *Entremeses nuevos* (Zaragoza 1640). *El estudiante,* a no ser por su insólito color local salmantino, podría muy bien ser obra de Quiñones.

disfraz, el cambio de personalidad sirve a los enredos de la cortesana y los hurtos del ladrón. En *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* (COTARELO, núm. 264) María la tapada, práctica en el *campar,* asalta a Don Gaiferos que se resiste a soltar la mosca, y le sonsaca prendas; luego, de madre con falso niño, le arranca el bolsillo; por último, de alguacil, le quita la espada. Es un entremés animado y rápido, aunque la perla en este grupo me parece *Los ladrones, Moro Hueco y la parida* (COTARELO, número 268): Moro Hueco, picado con Chicharrón que presume de ladrón hazañero, en la noche sevillana, se finge niño inocente para desvalijar al vejete que le hospeda en casa; luego viuda que plantea sobre el cadáver de su difunto; por fin Chicharrón, no queriendo achicarse, aparenta ser parturienta, provocando con sus ayes la compasión de la ronda perseguidora que le da para abrigarse sus capas. Las quejas de la *Parida,* el planto de la *viuda* tan convincentes son que muestran a lo vivo con qué facilidad se salta de lo cómico a lo trágico. La actitud deportiva de los ladrones que parecen ver en el arte de hurtar una de las Bellas Artes, quita lo que de escandaloso pudo haber a este retablillo de la vida humana.

Benavente ilustra la fuerza sublimadora del teatro. Lo más serio, lo más sórdido, arrastrado por la acción escénica en su corriente, se transforma en júbilo: la muerte y la vida, las miserias materiales y morales. Esta propiedad le da su más eminente valor al entremés que nos reconcilia con nuestras limitaciones. Benavente ejemplifica igualmente la pasión barroca por el disfraz, por la personalidad cambiante y fluida que se complace en suprimir distancias entre realidad y tablado. "Proteo es el primer emblema del hombre barroco", ha dicho un crítico francés [15], autorizándose

[15] Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française* (Paris 1961), vol. I, pág. 8. Del mismo autor véase *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le paon* (Paris 1960), págs. 23 y sigs.

con Gracián en el *Criticón* (parte 1.ª, crisi VII). El entremesista toledano se complace en saltar el cerco mágico del escenario, convirtiendo el patio en tablado, los espectadores en confidentes o cómplices de la ficción. No conoce la cárcel de tres paredes impuesta por un realismo sin imaginación, sino que obliga al público a participar en el juego, le enseña las cartas, ya confiándole el nombre de los actores, ya discutiendo si tal o cual pasaje encaja en un entremés —por ejemplo el de la muerte de Don Estupendo en *El gorigori*, o el rematar *Los mariones* (núm. 258) con espléndidas donaciones remedadas de los finales de comedia—, ya comparando la situación con otra equivalente en alguna pieza famosa, verbigracia, cuando Domingo en la 4.ª parte de *Los alcaldes* se parangona con el convidado de piedra de *El burlador de Sevilla*. Imagino que esta supresión de distancias debió de iniciarse en las loas entremesadas, de donde se propagó a los otros géneros de intermedio.

Benavente, afamado por sus bailes antes de 1620, logra triunfar como entremesista con la serie de *Los alcaldes encontrados*. Toda la serie, igual que la mayoría de las piezas sobre sacristanes, debió de escribirse para acompañar los autos sacramentales, los cuales en Madrid, como en Sevilla, como en las ciudades y villas de la meseta [16] eran escuchados por un público más tosco y menos ur-

[16] Se han conservado abundantes contratos que documentan la actividad teatral en Madrid y su comarca. La documentación madrileña del Corpus puede verse reunida en los estudios de N. D. Shergold y J. E. Varey, el uno breve, *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636* (Madrid 1958), tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, año XXIV, núm. 69; el otro extenso y con láminas curiosas, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón* (Madrid 1961). Véase también Noël Salomon, "Sur les représentations théâtrales dans les *pueblos* des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)", en *Bulletin Hispanique*, vol. LXII, 1960, págs. 398-427. En los contratos de autos rara vez se mencionan los entremeses, que no reclamaban atuendo ni aderezo especial y se estimaban su natural acompañamiento.

bano. Con vistas a agradar al pueblo menudo, trazan cuadros pintorescos de los pueblos y aldeas: las banderías en torno a la elección de alcalde, los preparativos para las fiestas solemnizadas con funciones de iglesia y de teatro, la perpetua refriega entre hidalgos y villanos, representados por diferentes alcaldes o regidores, en la cual el villano alardea de ser cristiano viejo y el hidalgo de su cultura y alcurnia. Es un tema, galvanizado por recientes polémicas y libros distinguidos, en el que me demoraré un poco, si bien los méritos estrictamente literarios de tales piezas son notoriamente inferiores a su valor como testimonios de las pasiones y prejuicios de una época. Antes quiero despachar los para mi gusto enojosos y monótonos entremeses de sacristanes.

En la hojarasca ornamental que orilla las páginas de muchos libros góticos de horas se enredan y encaraman grotescas viñetas de enanos y bufones, de monstruos y danzantes de la Danza de la Muerte. Así en los entremeses con que Benavente encuadraba los autos sacramentales pululan y gesticulan enjambres mal diferenciados de capigorrones y sacristanes: capigorrones que rezuman ingenio y picardía, sacristanes que combinan la pedantería clerical con la rijosidad convencionalmente atribuida al estado eclesiástico. Tiene el sacristán —tal vez aspirante a clérigo y con órdenes menores— un pie en la iglesia, lo que le habilita para cabeza de turco del anticlericalismo, muy vivaz en la Edad Media y soterrado en el Siglo de Oro, que perturba tantas almas católicas cuando parangonan el sacerdote ideal con el que a su lado actúa. Creo, sin embargo, que la sátira de retruque no basta para explicar al personaje cargado de otras misiones, en especial de compensar la tensión teológica del auto. Es el reverso profano, la compensación cómica que acompaña al rito sagrado.

Ya Cervantes en *La guarda cuidadosa* retrató un sacristán enamorado en pugna con un galán de profesión diferente, motivo que Benavente repetirá en *Las burlas de Isabel* (COTARELO, número 266) y en *La socarrona Olalla* (núm. 305), otorgando en

ambas piezas la iniciativa a la mujer burlona. Por el contrario, en *Los sacristanes burlados, Los órganos y sacristanes, Los gorrones,* son ellos los que llevan la acción. Rasgo permanente del sacristán, activo o pasivo, es el ser, a más de enamoriscado, poeta, pullista, pedante. La entrada en materia suele abrirse con un juego de pullas, en que los combatientes se increpan con injurias a las cuales la extravagancia, el sesgo inesperado de las metáforas roban todo veneno y aguijón. El poeta Auden ha analizado este recurso literario agudamente: "El efecto cómico nace de la contradicción entre la naturaleza injuriosa de los dichos —que parecen indicar una relación apasionada de agresión y hostilidad— y la destreza calculada de la invención verbal, la cual denuncia que los contendientes, más que pensar en otro, piensan en el lenguaje y en el placer de usarlo" [17].

Observación penetrante. Las contiendas verbales no responden a movimientos de pasión, sino a exuberancia retórica, que en lugar de culminar en violencia física, se agota en violencia de lenguaje, en cascadas de imágenes e insultos. De ordinario estas refriegas de injurias retorcidas animan la entrada de la pieza, dando la impresión de fuerte tensión vital de los personajes. Pero qué pálidos son estos juegos de escarnio comparados con la truculencia de las pullas del teatro primitivo. En la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila, compuesta en 1511 o tal vez antes, y en otras piezas más cercanas a la tradición medieval del insulto deportivo y a las fiestas de fecundidad de que son parte ritual, la pulla finge desear para el adversario, junto a desdichas en la hacienda, infortunios sexuales, cuernos e impotencia. Escojamos alguna copla de la *Égloga interlocutoria,* v. gr. las pullas de Tenorio al Gaitero:

Vayas con esta zampoña sonando
por puertas y calles do bien puedan vello

[17] W. H. Auden, *The Dyer's Hand* (New York 1962), pág. 383.

con un gran sartal de cuernos al cuello
y vayaté tu mujer arreando
con dos ristras de ajos, diciendo y hablando:
Aquesta es justicia que mandan hacer
a este gaitero que dio su mujer
al Guardián de San Jestellando [18].

Tenorio traza un cuadro de la costumbre medieval que con tan grotesca pompa penalizaba al cónyuge complaciente, cuadro que el curioso puede ver en algunas viñetas ornamentales con que a finales del XVI la famosa colección Braun-Hogenberg, *Civitates orbis terrarum,* cerca los mapas de algunas ciudades españolas. Cotejemos estos vituperios directos y malsonantes con los que el Barbero dispara a su rival el Sacristán en *Las burlas de Isabel* de Quiñones:

Chupa responsos que las vidas cuentas;
cuervo, pues que de muertos te sustentas,
costal de cisco, ganapán sudado,
cara de alcaparrón avinagrado...
Pues calla, gitanazo, que si el vino
alguna vez te saco por los brazos,
yo daré a la lanceta suelta rienda,
y a medio atar te dejaré la venda.

Las pullas de Benavente son de las que un siglo antes, en su *Penitencia de amor,* llamó Pedro Manuel Jiménez de Urrea *pullas*

---

[18] Cfr. J. P. W. Crawford, "Echarse pullas. A Popular Form of Tenzone", en *Romanic Review,* vol. VI, 1915, págs. 150-164; J. E. Gillet y O. Green, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance* (t. IV de Torres Naharro, *Propalladia and other Works* by Gillet), Philadelphia 1961, *passim.* F. Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (Buenos Aires 1963), págs. 87-94. El texto de la *Égloga interlocutoria* puede verse en *Sieben spanische dramatische Eklogen,* ed. de E. Koehler (Dresden 1911), pág. 263.

honestas. Apuntan a esferas diferentes de lo sexual —lacras del oficio, apariencia grotesca, vicios menudos— y se agotan en cómicas amenazas o maldiciones estrambóticas. Con estos bizarros introitos suele inaugurar sus piezas de sacristanes, a los que duplica o triplica para entablar estos combates de vituperios. Tras el intercambio de improperios se embarcan en tareas más características: pedanterías en latín macarrónico, villancicos o versos a lo divino. El latín de cocina y las ínfulas de cultura se apegan a los capigorrones y sacristanes desde los albores del entremés. Ya en el *Entremés sin título*, uno de los más primitivos (COTARELO, núm. 17), el sacristán subido en el campanario repasa la regla de Antonio de Nebrija, "Femina masque genus nullo monstrante reponunt", dándole una interpretación francamente libidinosa; por cierto que el gracejo gustó y la regla, con su hermenéutica, reaparece en otras piezas. Este latín culinario —que, según malévolos humanistas, empleaban junto a los pucheros los legos franciscanos— debe asemejarse al que, medio en broma, medio en serio, hablaban por ley los estudiantes de Salamanca y Alcalá, latín tan degradado que Francisco Sánchez de las Brozas, en su campaña para que se derogase la obligación de chapurrear la lengua del Lacio, sostuvo que el hablar latín corrompe la latinidad. En boca de los sacristanes daba a los cultos motivos de zumba, mientras los villanos oían con extrañeza la lengua sacra usada para menesteres harto profanos [19]. A los certámenes poéticos, de rigor si varios aspiraban a los favores de la misma moza u opositaban a alguna prebenda, los conceptos o juegos sacros de Alonso de Ledesma ofrecían modelos de extravagancia fáciles de caricaturizar. Las tonadas sacras que se cantaban bajo las bóvedas de las catedrales

[19] Sobre el latín de cocina véase Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana* (Florencia 1960), págs. 260-61. Los sermonarios de Gabriel Bareleta en Italia y los de Michel Menot en Francia, muy leídos antes de Trento, dan ejemplos, involuntariamente cómicos, de la mezcla desatinada de latín y vulgar.

—las cuales a veces han sido salvadas por la imprenta— confinan a menudo con la bufonada, justificando las caricaturas de los entremesistas. Con sus pullas, sus latinajos y sus villancicos los sacristanes eran personajes obligados en los entremeses del Corpus. El público los reclamaba siempre iguales, regodeándose con sus galanteos macarrónicos y sus versillos grotescos, como se regodeaban los atenienses con los chistes de Sileno y los Sátiros que salpicaban el drama satírico, complemento indispensable de la trilogía trágica.

La serie de *Los alcaldes encontrados* encara aspectos ridículos de la aldea o la pequeña ciudad concentrándose sobre la rivalidad entre el hidalgo empobrecido y el villano en ascensión económica y social. Su asunto invariable es la hostilidad del alcalde o regidor de hidalgos contra el alcalde de villanos, a los que en vano trata de apaciguar el escribano. La contienda se enzarza por cualquier pretexto: organización de procesiones, deberes municipales, juicios de residencia al acabar el tiempo del cargo. El arma del villano tozudo y agresivo es la mera ufanía de ser cristiano viejo, comedor de tocino y con dinero para comprar la vara: el arma del hidalgo —a quien se pinta pobre y cansado, acaso vejete engañado por esposa joven— es su mayor cultura y privilegios. En la logomaquia perpetua de los dos alcaldes lleva la palma el "villano harto de ajos", que con sus inexorables alusiones a la sangre hebrea del hidalgo le hostiga y humilla. Como variaciones de este combate se insertan las referencias insultantes a la paciencia del marido viejo y liviandad de su esposa. Imposible comprender el entusiasmo del público por tan cansadas pullas, sin tener en cuenta, a la par que la situación social, la tradición del chiste antijudaico. Nacido entre hidalgos, es adoptado por los villanos a partir de las *Coplas del perro de Alba,* obra al parecer de Juan Agüero de Trasmiera, las cuales Pedro de la Rana, el de los *Alcaldes de Daganzo,* sabía de coro, y Domingo mencionaba en la segunda parte de *Los alcaldes.*

La sátira de los conversos, ya lozana en el *Cancionero de Baena,* florece entre los poetas cortesanos del tiempo de los Reyes Católicos. Quizá ninguna sea tan curiosa como las de Rodrigo de Cota pintando la boda toledana y la del Comendador Román contra Antón de Montoro, "Antón parias sin arrisco": en ambas hay enumeraciones de usanzas judiegas en fiestas, rezos y comidas, en vestir y gesticular [20]. Son apuntes del natural, pormenores observados en el vecino —o en el caso de Cota entre la propia casta, ya que era *ladrón de casa*—, malicias objetivas. Algunas de tales usanzas, codificadas por la Inquisición con el fin de reconocer a los cristianos nuevos que judaizaban, forman el primer cuestionario folklórico español. Más tarde la burla, cada vez más adocenada, se concentra en chistes alusivos [21], ya a la repugnancia por ciertos manjares vedados en la ley mosaica, ya a la culpabilidad hereditaria en la muerte y pasión de Cristo. Palabras como cruz, monedas, tocino, lanzada, traen como inevitable cola una alambicada referencia a la *raça* o sangre impura del cristiano nuevo. Más despiadados todavía son los chistes recordatorios del sambenito y el fuego inquisitorial. Yo sospecho que buena parte de estos gracejos brotaron entre los mismos conversos, cuando veo a uno de ellos, Francisco López de Villalobos, bromear amigablemente —quizá con la procesión por dentro— sobre Lucero y las llamas, o sobre la pieza de raso carmesí que podría servir de "señal para

[20] Las Coplas de Román pueden leerse en la admirable edición del *Cancionero general* costeada por la Academia Española y elaborada por Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid 1958), folio CCXXVII. Del *Epitalamio burlesco* publica una edición satisfactoria Francisco Cantera Burgos, *El poeta Rodrigo de Cota y su familia de judíos conversos* (Madrid 1970), págs. 111-129.

[21] Véase Edward Glaser, "Referencias antisemitas en la literatura peninsular del siglo de oro", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* t. VIII, 1954, págs. 39-62, donde el lector curioso hallará un arsenal de noticias sobre motejos a conversos. El chiste más trivial y difundido es el basado en "esperar".

vuestra abuela / y cruz para vuestro abuelo"[22]. Blanco de sus bromas son el Almirante y el Duque de Nájera, aristócratas de sangre mezclada. Dos factores alimentaron el caudal de chistes: la necesidad de esquivar los castigos que la ley imponía al que a otro apellidase *marrano* o *judío,* y la ingeniosidad de que se preciaba la corte, vivero de hombres de *raça.* El chiste no perdonaba ni al Duque de Alba ni al mismo rey Fernando, ambos tildados de *conversos* en el *Libro de chistes* de Pinedo[23]. Juan de Timoneda en su *Sobremesa y alivio de caminantes* allega tres dichos buenos de esta laya, el uno atribuido a Garci Sánchez de Badajoz, los dos restantes anónimos[24]. Fue indudablemente la compilación de Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española de apothegmas, o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos Españoles* (Toledo 1574), la que fomentó y perpetuó esta rama venenosa de las chanzas. En la séptima parte hay un capítulo entero rotulado *De motejar de linaje,* en que a los cristianos viejos se les designa "un hidalgo", "un caballero", "un escudero", mientras a los cristianos nuevos se les señala ya con "uno que no era hidalgo", ya con rodeos y alambicamientos. Ni una sola vez aparece como parangón o paradigma de cristiano *lindo* el villano, que sin duda ya había comenzado a ufanarse de serlo, pero sin lograr reconocimiento literario.

La implantación del *Estatuto de limpieza* para la Iglesia toledana —obra del Cardenal Silíceo, hijo de labradores que pudiendo emparentar con la nobleza casó a su sobrina con un magistrado

---

[22] F. López de Villalobos, *Algunas obras* (Madrid 1886), pág. 91. Cfr. también pág. 73.

[23] *Sales españolas,* ed. de Paz y Meliá, 1.ª serie (Madrid 1890), páginas 268 y 279. Anécdotas similares en Zapata, *Miscelánea,* fuente turbia e insegura, salvo lo visto por el autor; y en el anónimo *Floreto* (Madrid 1949), publicado por Sánchez Cantón.

[24] J. de Timoneda, *Obras,* ed. cit., cuentos 37, 38 de la 1.ª parte, 65 de la 2.ª

de origen villano conforme recuerda una compilación de anécdotas— modificó lentamente el panorama. Instaurado tras reñida lucha el expediente de limpieza para ingresar en numerosas iglesias, colegios y hasta órdenes religiosas, los hombres de la gleba cuya ascendencia remota se perdía fácilmente en el olvido lograron una especie de ennoblecimiento, pues el manejo del arado constituía una presunción de ser cristiano viejo, abriendo la puerta a becas y empleos. Engreídos con esta nobleza sin ejecutoria ni probanzas complicadas, los villanos empezaron a zaherir de judíos o sospechosos de serlo tanto a hidalgos como a habitantes de las ciudades, adoptando como suyo el folklore y anecdotario con que la corte satirizaba a los conversos. La bajada al pueblo de los usos aristocráticos o burgueses se produce con tal frecuencia que ha provocado la teoría bien conocida de que toda la sabiduría popular, la poesía, los cuentos y refranes son "gesunkene Kultur" o cultura degradada.

La primera vez que en la literatura hallo al hidalgo de aldea —odioso a sus convecinos villanos por no contribuir a las cargas municipales de que le exime el fuero de hidalguía— tildado de cristiano nuevo es en Pedro de Padilla. El cual en un poema villanesco retrata un "escudero pelón" que jura a fe de caballero, remonta su linaje hasta los días de Alonso el Casto, si bien la hacienda familiar haya sido despilfarrada por su madre Inés de Medina. La zagala a quien corteja replica a sus galanteos con un soneto de escarnio rematado por el terceto siguiente [25]:

Porque soys un pelón de mala cara,
galgo flaco, cansado y muy hambriento,
confeso *triste y gran*[*de*] *majadero.*

Lope de Vega inauguró en el tablado la representación del labriego con humos de cristiano lindo engallándose ante hidalgos

[25] Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías* (Madrid 1587), folios 438-440. La edición *princeps* salió en Madrid 1580.

y gentes de ciudad. *El villano en su rincón,* localizado en la comarca de París, transporta al riñón de Francia este uso haciendo que Otón y María, recién venidos de la capital, sean apostrofados por Bruno con: "¿Adónde van los judíos?". Belardo en *Peribáñez,* con bárbaro anacronismo, pues la acción transcurre en el reinado de Enrique III, insulta la *compañía de los hidalgos cansados*: "¡Que piensen estos judíos / que nos mean la paxuela!" (acto III, esc. 2). Marcel Bataillon, aduciendo los textos de *El villano* y *Peribáñez,* considera que el prototipo de *Los alcaldes encontrados* se descubre en la escena inicial de *San Diego de Alcalá,* donde se enfrentan dos alcaldes: el uno cristiano nuevo, el otro viejo [26]. Sino que en Lope, correspondiendo a su gusto armónico, la riña de los dos regidores desemboca en reconciliación y cordialidad. En *El galán de la Membrilla* se disputan el amor de Leonor un hidalgo rancioso y pobre, y un hidalgo rico y confeso, triunfando el rancioso: la lucha de los dos enamorados se dobla con la riña de Leonor y Laurencia, en la que la villana Leonor mienta el linaje a la rica ciudadana: esta contienda femenina no tiene paralelo en los entremeses [27]. *El galán de la Membrilla,* inserto en la parte décima de Lope, se imprimió en 1618. El teatro suele llegar el último a los conflictos sociales. Veinte años antes el *Guzmán de Alfarache,* primera parte, lib. III, cap. X, había lanzado, entre otras alusiones al problema de la limpieza de sangre, algún gracejo que gozaría de larga difusión, al contarnos de un cordobés que en Italia se las daba de caballero, que "tiene su ejecutoria en el techo de la Iglesia Mayor" (véase la excelente edición de Francisco Rico, *La novela picaresca española,* I (Barcelona 1967), pág. 440). El libro de Mateo Alemán apareció en 1599.

---

[26] M. Bataillon, "El villano en su rincón", *Bulletin Hispanique,* t. LI, 1949, pág. 5.

[27] *El galán de la Membrilla* ha sido editado (Madrid 1962) a base del manuscrito autógrafo por Diego Marín y Evelyn Rugg. La riña de las mozas ocupa los versos 1.528-1.550.

En 1605 Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento,* insertaría un cap. IV "que contiene chistes que motejan de Christiano nuevo", donde sale un ropero el cual "tenía la executoria de su limpieza en la Iglesia". Salas Barbadillo y Quiñones de Benavente, como veremos más tarde, remedarían el chiste. El candente y a la vez manido tópico, cuya actualidad revivía con la riada de judíos portugueses mal cristianizados, con las polémicas en torno a los estatutos cuya supresión parecía inminente a cada nuevo rey puesto, y muy especialmente con la protección dada en tiempo de Felipe IV por el conde-duque de Olivares a los "hombres de nación", a veces llamados eufemísticamente "hombres de negocios", no podría menos de tentar a un entremesista en busca de materia cortada para el vulgo menudo y cerril de los autos del Corpus. Y, si cabe aventurar sospechas a falta de documentación cierta, me imagino que la parte primera de *Los alcaldes encontrados,* representada por Pedro Valdés, subió a las tablas entre 1623-1624.

Los alcaldes alterna los *motejos* con el tema tradicional de las *alcaldadas,* o sentencias graciosas de los Licurgos del arado y la mancera. El esquema de la primera parte se reparte en tres episodios: motejos, alcaldadas, burlas de Antonia. Las alcaldadas hicieron las delicias de la plebe hasta finales del XVII, mientras los motejos, o por la dificultad de renovarlos, o porque escocían en carne viva, menguaron y no se renovaron tras la época de Benavente. Detengámonos en ellos. Sobre un fondo aldeano de actividades municipales se entabla la desigual contienda entre Domingo, alcalde de villanos, y Mojarrilla, alcalde de hidalgos. Contienda desigual, porque Domingo, de piel coriácea, se queda tan fresco al oírse llamar "cuadrúpedo bestial, pecora campi" y otras lindezas, mientras Mojarrilla [28], el vejete hidalgo casado con Clara, se requema al escuchar los hirientes chistes y escarnios de su co-

[28] Figuras que acompañaban a la Tarasca lo mismo en Madrid que en Sevilla eran las mojarrillas. Juan de la Cueva las menciona en su

lega. De entrada aparece Domingo sosteniendo que Mojarrilla no debe ir en la procesión

> *porque este alcalde es sospechoso*
> *y el que con vara junto a Dios le viere*
> *pensará que otra vez prenderle quiere.*

Cuando tras un peloteo de injurias el escribano logra poner paz entre los dos contendientes, se disputan nuevamente por quién se sentará el primero a juzgar. Disputa introducida para dar lugar a un ingenioso motejo de Domingo, el cual insiste en que Mojarrilla ha de acomodarse el primero, ya que el Sábado va antes que el Domingo. Las alcaldadas —el absolver por justo al que se hizo por sí mismo justicia, el tomar la confesión al muerto— sólo de paso interrumpen la pedrea de rancios gracejos anticonversos sobre el esperar, el Testamento Viejo y Nuevo.

Las burlas de Antonia, que imparcialmente alcanzan a los dos duelistas y carecen de amargura, concluyen con una nota festiva.

---

poema, dedicado en mayo de 1607, *De los inventores de las cosas,* atribuyéndoles origen etrusco: "Tuvo de los Etruscos su principio / la pintada y risueña Mojarrilla / a imitación de los saltantes Salios, / discurrir sin sossiego a varias partes" (F. A. Wulff, *Poèmes inédits de Juan de la Cueva,* Lund 1887, pág. XXXIII). Las describe con más pormenor F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (Sevilla 1671), páginas 314-15, al pintar la procesión donde preceden a la Tarasca. Vale la pena de subrayar el intercambio de tipos entre el teatro y la procesión, pues si el teatro tomó a Mojarrilla, dio en cambio los Alriquines (= Arlequines) que en 1667, en un dibujo para el Corpus madrileño, van montados en la Tarasca. De creer es, dada la deformación del nombre, que habían sido adoptados mucho antes, durante la boga de la *Commedia dell'arte.* Véase J. E. Varey y N. D. Shergold, "La Tarasca de Madrid", *Clavileño,* núm. 20, 1953, págs. 20-21. F. G. Very, *The Spanish Corpus Christi Procession* (Valencia 1962), pág. 73, piensa que los mojarrillas eran un mestizaje de los diablillos con el *botarga* o vejiguero. Corominas, en su *Diccionario,* aclara el origen árabe y el parentesco con *moharrache.*

Los alcaldes, segunda parte, da su quiñón de pullas a Clara y el Escribano, éste motejado de ladrón, aquélla de liviana por el incansable Domingo que no se amilana, aunque ya ha caducado su autoridad de alcalde y está sometido a juicio de residencia. Acaso deberemos ver una satírica alusión a la venta de oficios y dignidades practicada por los Austria en la razón que da Domingo para no soltar la vara:

Juro que no quiero,
que me costó ahora un año mi dinero,
que no la hallé en la calle, ni de balde.
Cómprela el que quisiere ser alcalde.

Entre las réplicas mordaces de Domingo, sugeridas por la mención de tocino, becerro, ollas, etc., una de las más retorcidas es mera variante de la ya aquí ejemplificada *ejecutoria en la iglesia*:

MOJARRILLA. — *Yo soy hidalgo y tengo ejecutoria.*
DOMINGO. — *Deben de haberos dado alguna herida*
que siempre está en la iglesia retraída[29].

No podía faltar, claro es, la malicia de que Mojarrilla sabía de la pasión de Cristo por haber sido testigo de vista. No salimos de nuestro asombro cuando, tras la refriega de vituperios, vemos a los músicos regocijados cantar:

Y Mojarrilla y Domingo
preguntando y respondiendo
graciosamente se dicen
motes, burlas, chanzas, juegos.

---

[29] Variante en A. J. de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina* (Lérida 1612), reimpresión de Madrid 1907, pág. 154: "Un hidalgo granadino... que estaban los papeles de su nobleza, ya que no en los archivos de Simancas, en los de la Inquisición de Córdoba".

¿Nos faltará el sentido deportivo de la injuria? ¿O estaremos desorbitando las cosas cuando encontramos hirientes, más que humorísticos, los epigramas y equívocos?

La tercera parte de *Los alcaldes* nos presenta a Domingo en su lecho de muerte, muerte gloriosa de cristiano rancio, ya que la provoca un hartazgo de chicharrones. La escena inicial, estereotipada, consiste en un peloteo de insultos. Pero ahora los cruzan la esposa joven y ligera, Clara, y el vejete de su marido al que apoda

almacén de Navidades,
India de boticarios y doctores.

Cediendo finalmente Mojarrilla consiente en que vayan juntos a visitar al moribundo, el cual, refrescando su combatividad, dispara nuevos epigramas contra los conversos, el Médico y el Escribano.

No extrañamos el que en la cuarta parte Mojarrilla esté loco de contento por la muerte de su colega:

Domingo es muerto, ya murió Domingo...
Ya no hay coroza, fuego y sambenito,
tocino, chicharrones, ni lanzada.

¡Qué engañado está! En el banquete que con tan fausto motivo celebran Clara, Mojarrilla con Trevejo, el nuevo alcalde de villanos, tiene éste la desdichada ocurrencia de brindar por su antecesor. El cual, surgiendo de debajo del tablado, amortajado interpela a los asustados bebedores: "¿Qué quiero? El Convidado ser de piedra". Alusión a la famosa comedia de Tirso de Molina que nos aconseja fechar el entremés hacia 1625, año en que el benemérito estudioso Joseph Fucilla ha encontrado las primeras referencias a ella en Nápoles.

Muertos Domingo y Mojarrilla, ante los clamores del público que no se resignaba a perder su ración de alcaldadas y pullas,

reviven en Espinilla y Garlito, alcaldes respectivamente de villanos e hidalgos en la quinta parte de *Los alcaldes* (COTARELO, número 286). A los motejos de *raça,* a los denuestos anticonversos, suceden los de *cuernos,* igualmente tradicionales, sugeridos por los vocablos de siempre: toro, tintero, rejón, etc. Aunque las alcaldadas no carecen de sal gorda, el entremés resulta zonzo y desganado. Corridos más años, acaso bajo el aguijón de un reto, Benavente refrescó sus polvorientos laureles en una sexta parte que con el título de *La duca* o *El pésame* fue varias veces impresa en los siglos XVII y XVIII. Enfrentados una vez más Antón y Lorenzo, alcaldes de hidalgos y de villanos, tercia el Escribano preguntando al villano: "¿Qué le diréis que ya no esté muy dicho?" Replica Lorenzo, nombre convencional del tonto de entremés:

Señor, para decir seis pesadumbres
que toquen a malicias y verdades,
nunca faltan al hombre necedades.
(COTARELO, núm. 287)

Pero apenas Lorenzo ha soltado unos cuantos motejos desabridos mal traídos por los cabellos, llega oportunamente un correo o *correísimo* rezumando esdrújulos, el cual ofrece una cómoda transición al tema de cómo van a redactar el pésame por la muerte del Duque que van a mandar a la Duquesa señora del pueblo. Este pésame, todo del magín de Lorenzo, ofrece, a modo de hilo rojo, un rasgo que demuestra la línea genealógica que va desde Domingo-Lorenzo a Juan Rana, triunfante sucesor en docenas de entremeses. Lorenzo dicta, entre otras lindezas consolatorias, al Escribano: "Señora Duca... consuélela aquella historia que diz: *Beati quin doleme moriunto,* que las beatas no tienen unto". Esta interpretación del litúrgico *Beati qui in Domino moriuntur,* sin duda por la magia del actor, cayó tan en gracia al público que todavía la recordaban los organizadores de la Academia burlesca

celebrada en presencia de Felipe IV el año de 1637 durante aquellas celebérrimas Carnestolendas en el Buen Retiro en las cuales, según cierto coplero, "medio millón se ha gastado / solamente en caracoles" [30]. Entre los asuntos burlescos, después de un romance para "estirpar la heregía de llamar mondongas a las criadas de las damas", se premian "Doçe redondillas que digan la razón por que las beatas no tienen unto: y si basta la opinión del Doctor Juan Rana para que se crea" [31]. En el vejamen de Francisco de Rojas comparece nuestro poeta premiado: "Rodava el Liçenciado Luis de Venavente uyendo de un enjambre de beatas los escalones del carro. Yban tras él diciendo: Unto tenemos, unto tenemos. Y él decía: Ypocritonas, mentís, que yo soy más beata que vosotras y no le tengo. Y lo probava con doce redondillas que le dieron por asumpto". La atribución a Juan Rana de la frase de Lorenzo, acaso remachada porque Cosme Pérez había hecho los dos papeles; la asociación de ambos con Luis Quiñones de Benavente, a quien se otorga autoridad sobre las opiniones de sus criaturas, denuncian que los contemporáneos percibían claramente la continuidad entre el villano de los chistes contra los cristianos nuevos y Juan Rana, la alada metamórfosis de aquella burda crisálida.

Avivada nuestra sensibilidad para el problema de los conversos por los libros estruendosos de don Américo Castro, nos preguntamos si en *Los alcaldes encontrados* hemos de ver resquemor contra los hombres de *raça,* lisonja al populacho o sedimento literario de ingeniosidades cortesanas que habían ido perdiendo toda viru-

---

[30] A. Rodríguez Villa, *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 1637* (Madrid 1886), pág. 111.

[31] *Academia Burlesca en Buen Retiro.* Madrid 1637 (Valencia 1952), págs. 9 y 129. Esta reimpresión, a base de un manuscrito, forma parte de la colección *Libros raros de poesía de los siglos XVI y XVII,* costeada por el benemérito Antonio Pérez Gómez. Otro manuscrito fue usado por A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI.e et au XVII.e siècle* (Heilbronn 1878).

lencia. Imagino que los tres supuestos son valederos, aunque en el ánimo del entremesista poco obrase el primero. Lo que salta a los ojos es la escasísima novedad de los motejos y la precaución con que se neutralizan atribuyéndolos a necedad de rústicos maliciosos. Domingo, caracterizado de bobo igual que Lorenzo, refresca los más rancios chistes que habían ido rodando de corro en corro a lo largo de generaciones. Tomemos dos ejemplos, que podrían multiplicarse, remontémonos en busca de los orígenes de dos chistes: el de los conversos testigos de vista de la pasión a través de sus progenitores y el de resolver una cuestión de precedencia haciendo pasar primero al descendiente de hebreos.

El cuento 38 del *Sobremesa y alivio de caminantes* compilado por Juan de Timoneda refería:

> Andaba un pobre pidiendo por amor de Dios por los ropavejeros de Salamanca, y a grandes voces decía:
>
> —Acordaos, señores, de la passión de Dios.
>
> Díxole un estudiante:
>
> —Hermano, passad vuestro camino, que aquí testigos son de vista.

Timoneda recogía un gracejo, repetido luego hasta la saciedad y aplicado a los más diversos personajes. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid 1905), t. I, pág. CCCXVI, ha recordado y aplicado a Diego de San Pedro [32] una anécdota de la

[32] Keith Whinnom, "Was Diego de San Pedro a *converso*? A reexamination of Cotarelo's documentary evidence", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, págs. 187-200, demuestra la antojadiza liviandad con que se da por asentado que el autor de la *Cárcel de amor* era cristiano nuevo. Me pregunto si Zapata no aludiría a Jorge de Montemayor, cuya "trovada pasión" zahiere Juan de Alcalá en su debate poético con el portugués. Zapata recoge en largas páginas todos los incidentes de la lucha bajo el título *De una agradable competencia de dos trovadores de España.* Por cierto que al empezar el relato se cura en salud diciendo

Miscelánea de Luis de Zapata: "Al que trobó la Passión dijeron, y no sin causa, que lo había dicho tan bien como testigo de vista". Por mil bocas pasó hasta desembocar en la parte segunda de *Los alcaldes,* donde a la profesión de catolicismo hecha por Mojarrilla: "Yo tengo fe y conozco a Jesucristo, / sé su muerte y pasión...", retruca Domingo: "Sos testigo de vista, no me espanto".

A la hora de sentarse en el banco de los jueces, Mojarrilla insiste en que el colega villano se siente primero diciendo reiteradamente: "Sentaos, Domingo". A lo que éste malévolamente replica: "El sábado es primero" (COTARELO, pág. 660). Ocurrencia tomada probablemente de *El licenciado Vidriera* cervantino: "Estando a la puerta de una iglesia, vio que entrava en ella un labrador de los que siempre blasonan de christianos viejos, y detrás de él venía uno que no estava en tan buena opinión como el primero, y el licenciado dio grandes voces al labrador, diziendo: Esperad, domingo, a que passe el sábado" [33]. No imagino que Cervantes sacase de su caletre esta anécdota, seguramente bien mostrenco. A mí se me figura hábil adaptación a la disputa entre cristianos viejos y nuevos, de una regocijada facecia relativa al debate de médicos y juristas sobre honores y precedencia: "Coram duce Mediolani Bastianus histrio determinavit quaestionem de praecedentia Legistarum et Medicorum, scilicet quod latro praecederet carnificem" [34]. (Delante del Duque de Milán el bufón

"que se oiga de calumnia, como entre dos enemigos, holgando con lo que se dijeron bien, y no creyendo lo que uno a otro se motejaron". Esto se llama comerse el pastel y quedarse con el dinero.

[33] Doña Blanca de los Ríos, en su inocente manía de colgar a Tirso de Molina, *Obras completas,* t. I (Madrid 1946), págs. 503-4, todas las eminencias, invierte la cronología atribuyendo al mercedario la serie entremesil de *Los alcaldes,* de la que Cervantes habría tomado el dicho bueno.

[34] L. Thorndike, "The debate for precedence between Medicine and Law", *Romanic Review,* XVII (1936), pág. 187, atribuye el cuento a Cornelio Agrippa, que lo copió en el cap. 82 de su *De vanitate scientiarum.*

Bastiano resolvió la cuestión de legistas y médicos sobre precedencia, diciendo que el ladrón debía ir delante del verdugo.) Y a la verdad la mayoría de estos motejos me parecen tener tan poco mordiente como los que Juan de Nevizán relata a propósito de los juristas sus colegas o lo que Francisco López de Villalobos, en carta burlesca al Almirante su amigo escribe disculpándose por haber abandonado la corte, disgustado con el confesor del Emperador que le tildaba de confeso [35].

Las novedades que dan su razón a tan sobados chistes son a mi ver dos: el haber situado la contienda entre villanos, cuyos humos de cristianos viejos eran a la vez auténtico colorido y ridícula pretensión; y el haber acelerado el movimiento multiplicando los motejos en densa pedrea que no dejaba respiro al alcalde de hidalgos, tipo igualmente cómico. Si Quiñones de Benavente se hubiese propuesto satirizar a los conversos que bullían en la corte, allí estaban los hombres de negocios portugueses, los asentistas y arrendadores, los usureros y negociantes con la baja de la moneda, cuya situación y actividades nos han sido recientemente reveladas sobre todo en los libros de Julio Caro Baroja. Con el más famoso y encumbrado de ellos, con el banquero Manuel Cortizos, andaba en excelentes relaciones, y para él compuso la perdida loa (y seguramente los entremeses) con que el día 16 de febrero de 1637 obsequió a Felipe IV e Isabel de Borbón. Sánchez de Espejo en una detallada relación nos ha conservado no sólo la pintura de los festejos, sino el nombre del entremesista, sin duda ya glo-

---

En realidad Agrippa lo toma de Juan de Nevizán, *Sylva nuptialis,* lib. IV, párr. 31. Sobre la fama de esta obra, cuyas resonancias se prolongan hasta *El Criticón* de Baltasar Gracián, traté en "Les sources de *l'Espelho de casados* du Dr. João de Barros", *Bulletin des Études Portugaises,* 1949.

[35] *Algunas obras* del doctor Francisco López de Villalobos (Madrid 1876), pág. 90: "Galeno e Hipocrás / gentiles fueron por cierto / y con ellos hemos muerto / un millón de hombres y más".

rioso, pues era uso mencionar el autor de comedias, pero no el de entremeses [36]:

> Lunes la señora Condesa de Olivares dispuso el festejo en la Ermita de San Bruno. Previnola su Excelencia de suntuoso teatro, en la fachada adornado si de tapicerías y alfombras, cercado de arcos de yedra el cielo, un sitial de yedras y flores para sus Magestades... Fue assistido de solos los Reyes, Príncipe nuestro señor, damas, doméstica y Real Casa, y señores de entrada, y entretenido de varias habilidades de bailes. Introdúxose una loa de tres personages figurados por el Licenciado Benavente en Manuel Cortiços —a cuyo cargo está aquella Ermita— Veedor, y un Alabardero Tudesco, con chistes muy de caso, como de su raro y singular ingenio... Representóse una comedia, compuesta y estudiada por hijos de vezino, que, por particular en trages y mugeres, suplió lo diestro de los Comediantes, en cuyos intermedios no faltó gracioso entremés, dançando torneo çapateado baile portugués folión...

Se hallaba sin duda Benavente en lo más empinado de su fama, pues todavía el domingo de Carnestolendas, 22 de febrero, se le nombra con incienso. Tras las mojigangas enmascaradas y las danzas, se representó una comedia del Príncipe de los poetas có-

---

[36] Andrés Sánchez de Espejo, *Relación aiustada en lo possible a la verdad, y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada en estos Reynos de Madama María de Borbón, Princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio de Buen Retiro a la elección del Rey de Romanos.* Año de 1637. En Madrid. Por María de Quiñones. El trecho entresacado está a folio 19 vuelto. Otros pormenores sobre el rumbo y mecenatismo de Cortizos en J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea,* t. II (Madrid 1962), págs. 104 y sigs.

micos, honra de Andalucía (= ¿Luis Vélez de Guevara?). Representóla Olmedo, dijo la loa Amarilis y hubo "bailes como de Benavente, con que la noche fue igual al día" (*obra cit.*, folio 24).

Un poeta cómico a la caza de asuntos puede apoderarse con el mismo entusiasmo de los más variados y antitéticos ridículos. No hemos de extrañar, pues, que el nuestro, tras haber refrescado las pullas contra conversos, haya compuesto un gracioso entremés, *Las damas del vellón* —vellón con su doble sentido de tusón y de moneda de cobre—, donde remeda a lo burlesco los expedientes de limpieza de sangre y los ingresos en las Órdenes Militares, transportando las vistosas ceremonias al mundo de las busconas madrileñas (COTARELO, núm. 326).

Fácil sería enjaretar versos aislados en que se insulta por mácula de linaje o se presume de cristiano rancio como el tocino añejo. Pues el hilillo de los motejos no se agota por entero en Benavente, si bien tanto como el confeso es ridiculizado el palurdo presuntuoso engreído de ser cristiano lindo. Pero estas resonancias de *Los alcaldes* carecen de interés literario, son simples patochadas para gustos nada melindrosos. Tomemos por ejemplo la escena inicial de *El alcaldito* —entremés anónimo que en los *Autos sacramentales* (Madrid 1655) sigue a *El gran teatro del mundo* de Calderón—, en la que el alcalde villano, no contento con prohibir que los fariseos, como judíos que eran, salgan en los pasos de la procesión, ordena que los asnos sean desterrados por el mismo motivo, ya que para pararlos se les grita "Jo, jo digo", lo que a su juicio equivale a "jodío". A pesar de la zafiedad del chiste, hubo paladares que lo saborearon, ya que *El alcalde Cosme Parrado* de Francisco Alfaro —inserto en el *Ramillete gracioso* (Valencia 1643)— se inicia con un diálogo muy parecido.

Los chistes sobre conversos reflejan la vacilante actitud, entre inquina y admiración, con que se les miraba. Junto a los ataques por mezquindad unida a riqueza, se encuentran pasajes que ponen

de relieve su dicha. Julio Caro Baroja [37] se asombra leyendo a Juan Pérez de Montalbán que, por boca de un gracioso, formula la imposibilidad de escapar a las murmuraciones: "Si es alegre, que es bufón; / si es triste, que es dejativo; / si es infeliz, que es menguado, / y si es dichoso, judío". Quien frecuenta los entremeses está familiarizado con la idea, que pertenecía al acervo común del vulgo. Benavente la había ya expresado en la segunda parte de *Los alcaldes*:

MOJARRILLA. — *No juguemos.*
DOMINGO. — *Con vos ni quiero ni oso,*
porque por fuerza habéis de ser dichoso.

En *La viuda* (COTARELO, núm. 232) repite el golpe, cuando Bernardo, a quien el vejete ha birlado la dueña, le insulta: "Dicen que es un judigüelo". A lo que el vejete impertérrito responde: *¿Tan venturoso me ve?* También Luis Vélez de Guevara en *Antonia y Perales* [38] nos brinda el siguiente diálogo:

RIBERA. — *Eres judío y yo testigo dello.*
TÁBANO. — *¿Tan dichoso me ve que puedo sello?*

Dejemos a un lado digresiones ociosas y volvamos a las invenciones cómicas de nuestro autor. La *Jocoseria*, impresa en 1645 por

---

[37] *Los judíos en la España moderna y contemporánea* (Madrid 1961), t. I, pág. 93.

[38] *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid 1903). Es reimpresión del rarísimo volumen de 1657, con prólogo de Menéndez y Pelayo que muestra hasta qué punto ha avanzado nuestro conocimiento de la historia del entremés. Menéndez y Pelayo lo supone el tercero en fecha de los libros colectivos de entremeses, venido inmediatamente detrás de los *Entremeses nuevos* (Zaragoza 1640) y los *Entremeses nuevos para honesta recreación* (Alcalá 1643). Dos más, el *Ramillete gracioso* (Valencia 1643) y los *Donaires del gusto* (Madrid 1642 ?), existente el último en la Biblioteca Nacional de Lisboa, escaparon a las pesquisas del insigne investigador.

un amigo, encierra probablemente lo que Benavente y el público docto estimaban, si no lo más moderno, lo más original, lo de más quilates literarios de su obra. Allí falta la serie de *Los alcaldes,* acaso desdeñada por su escasa ambición, destacando en cambio dos tipos de piezas: las que tienen como protagonista a Juan Rana y las que, echando mano de la alegoría y el espectáculo, lo mismo remozan los temas triunfantes en la Edad Media y traspasados al auto sacramental, que presagian las zarzuelas o revistas del porvenir.

Juan Rana, encarnado por el famosísimo gracioso Cosme Pérez, representa en los escenarios españoles del XVII la más completa identificación del actor con su personaje. Sabido es que semejante fusión del fantasma literario con su representador fue moneda corriente en la *Commedia dell'arte* o comedia italiana improvisada. Así Alberto Naseli, el insigne farandulero que la puso de moda en España y encantó a Lope de Vega joven, era comúnmente llamado Zan Ganassa o Ganassa a secas [39].

Ni la ligera similitud fonética, ni las semejanzas superficiales de Juan Rana y Arlequín —creación, a lo que parece, de Ganassa—, ni la tentación de atribuir a la *Commedia dell'arte* una influencia misteriosa que escapa a toda documentación nos permiten entroncar los dos actores o las dos figuras fijas o máscaras: Arlequín el italiano, Juan Rana el castellano. Cada rasgo de Juan Rana halla precedentes claros en la tradición española, o plena justificación en el ambiente de la época. Pedro de la Rana, el de los *Alcaldes de Daganzo* cervantinos, le ha dado su apellido y condición aldeana, sin que su nombre, común con Juan de Buena Alma o Juan García o cualquiera de los inocentes Juanes del fol-

[39] Sobre Alberto Naseli véase Fausto Nicolini, *Vita di Arlecchino* (Milán-Nápoles 1958), págs. 103-109; y el artículo de N. D. Shergold, "Ganassa and the *Commedia dell'arte* in Sixteenth-Century Spain", *Modern Language Review,* t. LI, 1956, págs. 359-368, que reúne cuanto se sabe de su vida y fortuna en España.

klore necesite justificación[40]. Su traje consistía en la vara de alcalde, la montera o caperuza y el sayo aldeano, sin que llevase carátula como Arlequín, aunque por la fijeza del tipo le asemejemos a las máscaras de la comedia improvisada de Italia[41]. Su carácter era enteramente diverso del de Arlequín, criado intrigante y de abolengo diabólico. Juan Rana es el ingenuo poltrón y cobarde, inocente más que malicioso que se siente inmerso en un mundo confuso, cuyas contradicciones acepta sin comprender. Puede ser todo menos heroico. El trabajo del tiempo, la necesidad de fijar el personaje arrastra consigo el que, en vez de ser una mera perspectiva sobre la confusión de las cosas, se convierta en el centro, en el tema mismo. Una vez asegurada la permanencia de un núcleo personal, Juan Rana puede variar, se convierte, al igual que Arlequín, en un azogue movedizo: llora, ríe, es tontiloco, bobilisto. A esta movilidad contribuye la pasión del siglo por Proteo, por el personaje que no sólo se disfraza, sino que con ello simboliza la facilidad para la metamórfosis. Las raíces de Juan Rana, su genealogía estética se esconden en los tipos de los libros populares y los villanos arquetípicos: en Marcolfo, cuya tosquedad encierra, como la concha la perla, destellos de sabiduría salomónica: en el Villano del Danubio, monstruoso a la par que sabio

[40] La identidad de nombre Juan = Zan, Zane o Zani, fue ya notada por Sebastián de Covarrubias: "Los charlatanes... acostumbran a traer consigo un çane, que es como en España el bobo Juan", s. v. *charlatán.* "En lengua Bergamasca llaman a Juan Zane y este nombre ponen al simple o al bobo: y en nuestra lengua castellana es un Juan vale lo mismo", s. v. *Ivan,* en *Tesoro* (Madrid 1674).

[41] Su vestido resalta de la 2.ª parte de *El guardainfante,* donde Josefa Román, suplantándole, exclama: "He de vengarme en el tonto / con su sayo y su montera" (COTARELO, núm. 224); y de lo que le dice Josefa en *El poeta de los bailes,* 2.ª parte: "Que tome su caperucita y vara / y cante la rana en su mismo lugar" (COTARELO, núm. 345). Un retrato de Juan Rana, perteneciente a la Real Academia de la lengua, está descrito en Hannah E. Bergman, "Juan Rana se retrata", *Homenaje a Rodríguez-Moñino* (Madrid 1966), t. I, págs. 65-73.

por cercano a la naturaleza. Es un árbol que se mueve con cualquier vientecillo, que trasluce las impresiones variadas de miedo, hambre, que cree en cuanto se le dice. En *Los muertos vivos* (COTARELO, núm. 225) las maquinaciones de su hermana Isabel que le llora por muerto y pide para su entierro, le hacen dudar de si ha pasado a mejor vida: mejor vida, literalmente, pues en ella satisface su insaciable apetito [42]. Segismundo cómico, cuando Beatricica en *La visita de la cárcel* se viste como él y le suplanta en las alcaldadas, dudará de su personalidad (COTARELO, número 216). Duda que se repetirá en *El soldado* (COTARELO, número 253). Esta capacidad de plegarse a las nuevas situaciones, de aceptar todas las posibilidades, de ser cera maleable, le dará la posibilidad de sobrevivir a mil aventuras siempre abierto y disponible. Y con ello ganará una incomparable popularidad, mayor todavía que sus precursores Domingo y Lorenzo, los alcaldes motejadores. Un entremés sobre Juan Rana vino a ser plato obligatorio en las celebraciones aldeanas del Corpus. En *Los dos Juan Ranas*, el sacristán Torote, envidioso de su popularidad, se lamenta de que cada año sea su rival en galanteos:

SACRISTÁN. — *¡Que de un simplón cada año los desvelos*
vengan a darme zelos y más zelos!

Y Juan Rana —que como tantos héroes de Benavente no tiene empacho en confesarse criatura de tablado y hablar del teatro— reconoce esta usanza diciendo a Vicenta:

Sal a esa puerta o ponte a esa ventana
a ver passar la calle a tu Juan Rana,

---

[42] Es un rasgo que le emparenta con la *Commedia dell'arte*. Véase Eugenio Levi, "La favola nel teatro comico e nella Commedia dell'arte", *Rivista di Studi teatrali*, núms. 9-10, 1954, pág. 35.

pues ya sabes que aqueste passatiempo
cada año has de tener por este tiempo [43].

COTARELO (pág. CLXIII) ha enumerado 43 entremeses especialmente dedicados a presentar a Juan Rana. Ciertamente, sin contar los muchos en que campan sus remedadores, hubo bastantes más. Cuando hacia 1632-1636 en *La loa con que empezó Lorenzo Hurtado* (COTARELO, núm. 210), en la *Visita de la cárcel,* en *El guardainfante* (COTARELO, 216, 222, 224) se le menciona, ya es famoso. Ya Beatricica y Josefa Román (ésta en la segunda parte de *El guardainfante,* COTARELO, núm. 224) le suplantan para ponerle en aprieto o vengarse de sus alcaldadas. Se ha perdido por tanto el entremés en que Cosme Pérez por vez primera apareció sobre las tablas encarnando a Juan Rana y triunfó de modo tan resonante que, olvidada su carrera de actor serio, se convirtió en monarca de la graciosidad: esta monarquía la mantendrá hasta la vejez, cuando llevado en un carro triunfal fue presentado ante los reyes de veras en *El triunfo de Juan Rana,* 22 de julio de 1668, sin que la rivalidad de Bezón conmoviese su trono. Sería fácil rastrear los orígenes de su comicidad desde el más bajo escalón de la tosquedad a cierta ingenua sabiduría. Continuador del simple es cobarde, tragón insaciable y trabuca las palabras administrativas o urbanas. Este trueque de vocablos puede, por ejemplo, observarse en *El mago* (COTARELO, núm. 251), donde verso a verso deforma las frases del alcalde sabido, Juan Bezón:

BEZÓN. — *Algún portento es sin duda.*
COSME. — *Sin duda es algún podenco.*
BEZÓN. — *Que el viento siento groñir.*
COSME. — *Que gruñir el vientre siento.*
BEZÓN. — *Del cielo son estas voces.*

---

[43] *Los dos Juan Ranas,* en *Vergel de entremeses* (Zaragoza 1675), página 16.

COSME. — *Estas voces son de ciego.*
BEZÓN. — *¿Quién mis acentos repite?*
COSME. — *¿Quién repica mis asientos?*

Junto a este baturrismo exhibe notas que le asemejan a los héroes del folklore: a Marcolfo, a Till Eulenspiegel. Como Eulenspiegel interpreta de un modo literal frases hechas, locuciones de sentido bien diverso, por ejemplo cuando en *Al cabo de los bailes mil* (COTARELO, núm. 338) se presenta ante su tribunal, como parte querellante, el pariente de un asesinado:

REGIDOR. — *Señor, éste ha muerto a un hombre*
y hoy, en vuestro tribunal,
la parte pide la muerte.
ALCALDE (= Juan Rana). — *¡Hola, a la parte matad!*

Como Marcolfo, puede avisparse y mostrar astucia elemental. Así en *El remediador,* burlando al burlador posadero, paga la imaginaria comida con moneda igualmente imaginaria (COTARELO, núm. 256). Y poco después, entre remedios que parecen sacados del juguete de Quevedo *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* encarna frente a las mujeres, perdidas por galas y esquivas al trabajo, la voz del buen sentido popular.

De estas actitudes eternas o poco menos puede pasar a comentarios y reflexiones humorísticas sobre la actualidad. Calderón en *La vida es sueño* —comedia impresa en 1636, donde refunde *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna*— ha presentado a Segismundo ya en palacio, ya en la prisión interrogándose sobre su identidad: "Decir que sueño es engaño: / bien sé que despierto estoy. / ¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño". Y más tarde: "Mas, ay de mí, ¿dónde estoy? / ¿Soy yo por ventura?". No creo sea aventurado relacionar estas actitudes con ias de Juan Rana en *El soldado* (COTARELO, núm. 253):

Yo soy un hombre, señores,
porque no puedo ser dos.
Yo soy un hombre, en efecto.
Válgame Dios, ¿quién soy yo? [44].

En *El guardainfante* —donde las ballenas, los caballos y los muertos ponen pleito a las hembras porque para adornarse les han despojado de barbas, paja y cabelleras— ridiculiza el atuendo de moda.

Creado el tipo de Juan Rana, su plasticidad le permite adaptarse a las más variadas situaciones y oficios: puede ser médico, letrado, poeta, ir a la corte. Dentro de sus variaciones, mantiene una sombra de unidad representando la ingenuidad, las aspiraciones elementales, la perplejidad de hombre ante el laberinto de la vida. Los coetáneos y seguidores se apoderaron del tipo fijo dándole en el tablado las más variadas aventuras. Uno de los que mejor asimilaron el estilo y modos del creador fue Jerónimo de Cáncer, en su *Visita de la cárcel* [45] y otras piezas. Ni los más encumbrados, ni Calderón, ni Moreto supieron resistir a la tentación de resucitar este personaje, el más característico del género.

Benavente brilló en la aplicación a la actualidad de la alegoría, tanto la que tenía sus raíces en la *Danza de la muerte* como la que daba voz a las cosas mudas de Madrid: al Manzanares y sus

---

[44] A. Sloman, *The Dramatic Craftmanship of Calderon* (Oxford 1958), págs. 250-277, ha mostrado el proceso de esta refundición. Benavente parodió a Calderón otras veces, como en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio,* donde Pedro, hablando con Don Orosio, el talego de monedas, le increpa: "Tan retórico os mostráis, / señor, con vuestro silencio" (COTARELO, núm. 250).

[45] Inserta en *Vergel de entremeses,* remeda perfectamente las ocurrencias y hasta el ritmo de Benavente. Juan Rana, entre otras simplicidades, escribe a un alcalde de la ciudad vecina una carta rogándole ahorque al condenado portador, pues en su aldea carecen de verdugo.

puentes, a la Calle Mayor y el Prado. Era una sugestión que le venía lo mismo de su oficio de autor de bailes que de la cercanía del auto sacramental al que muchos de sus entremeses escoltaban y contrastaban. Cultivó —y en gran parte inventó— un tipo mezclado en que se combinaban baile y entremés, canto y recitación. En sus manos la nueva especie floreció. Se ufanaba de estos injertos, por ejemplo en *Las manos y cuajares*: "Os hemos dado a comer / una jácara en un baile, / un baile en un entremés" (COTARELO, 246). No se arredraba ante la mezcla de personajes carnales y abstracciones, como en *Las cuentas del desengaño,* donde junto a Vulgo y Cuidado, o Quédirán y Desdicha, dialogan la Melindrosa y la Inocente. Se le daban perfectamente estas piezas en que, o bien una canción servía de fondo y sugestión, o bien un picadillo de citas y estribillos prestaba al conjunto un aire de ensalada musical y literaria. La canción que acaso le sirvió mejor fue la celebérrima del *Uchohó,* reto al toro y cuya música llamativa no ha llegado a nosotros. Si Lope lo usó con valor concreto en el baile del *Caballero de Olmedo,* Benavente lo transportó al plano alegórico, haciendo que el "torillo fosquillo" en *La muerte* (COTARELO, núm. 213) simbolizase la persecución de los mortales por su enemiga, y en *El tiempo* (COTARELO, núm. 215) la llamada irresistible de las tentaciones y la sucesión de generaciones que corren una tras otra. Ni siquiera desdeñaba servirse de las cancioncillas infantiles, conforme reconoce en *La dueña* (COTARELO, núm. 232):

Recojamos al tablado
en la clausura de un baile
lo que en poder de muchachos
anda por aquesas calles.

Estas canciones tienen en su obra funciones diferentes, ya sirviendo de mera diversión al traer, a modo de disonancias, briznas de

poemas que el auditorio siente placer en recordar; ya como chiste, ya como estribillo obsesionante que concentra la atención sobre el motivo principal y se inserta perfectamente en la acción. La primera función predomina en las loas entremesadas, la segunda en los entremeses alegóricos.

La fusión de la palabra dramática con el canto y baile tuvo sobre el entremés efectos duraderos y variados. A veces el diálogo remeda una especie de coro a varias voces y los actores se reparten fragmentos de versos o de estrofas no por necesidades de caracterización, sino a modo de contrapunto o de armonía múltiple. El contrapunto puede crear la esticomitia, una especie de esgrima en verso. La colaboración múltiple despedaza una frase o párrafo de sentido claro poniendo sus miembros en bocas sucesivas. Son procesos que Calderón continuaría y que vemos mil veces en las revistas musicales de nuestro tiempo. En vez de la matización y el ritmo libre y amplio, la pieza avanza cercada por simetrías rigurosas en frases geométricas de una concisión epigramática. El entremés se estiliza cada vez más y enflaquece sus elementos realistas. Es la herencia de Quiñones de Benavente.

En el cuarto de siglo, que dominó sucesivamente el baile y el entremés, Quiñones hizo admirables avances de técnica. Podrían acaso ejemplificarse con dos piezas, separadas por un foso de quince o veinte años en las que ha escenificado materia narrativa ajena: el de *Casquillos y la volandera* (COTARELO, número 289) y el de *Los ladrones y Moro Hueco*. El primero dialoga una anécdota tomada de Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte* (Madrid 1620): es la Novela y Escarmiento doce, que relata el casamiento de promesa entre un bellacón corrido y una cortesana elegante, que después de vivir juntos cortos días se divorcian porque las exigencias de ella contenidas en un arancel de esposos son muy diferentes de las que encierra el arancel correspondiente del marido. *Casquillos y la volandera* —que uno dataría poco después de 1620, es decir, en

la primera época de su autor— escenifica servilmente, a menudo al pie de la letra, la fuente. Ha podado detalles, ha insertado al empezar una crítica del amaneramiento en el hablar. El juego escénico es poco variado, se reduce al gesto sucesivo de consultar y leer el correspondiente arancel cada vez que el cónyuge niega o exige lo que agrada o desagrada. El movimiento es monótono, los diálogos excesivamente razonables y recitativos. ¡Qué inmensa diferencia con el modo de dramatizar, con soberana libertad, la historieta de Moro Hueco, ladronzuelo sevillano celebrado por Simón Herrero en cuatro romances dignos de la musa de cualquier privado de la vista! [46]. Benavente sólo ha aprovechado el argumento del romance primero, en que Moro Hueco, disfrazado de niña forastera y simulando haberse extraviado en la ciudad, con sus lloriqueos logra ser acogida en casa de un rico mercader al que despoja de sus joyas. El lamento de la *niña* perdida le ha sugerido el pautar la acción, dividida en tres engaños, igual que una comedia en tres actos, con sendas lamentaciones de un niño inocente maltratado, de una viuda que llora a gritos a su esposo difunto y de una parturienta a la que sorprenden en la calle los descabellados dolores del alumbramiento. Junto a Moro Hueco, el niño prodigio, ha colocado otros dos ladrones, Ropa Santa y Chicharrón, que de regreso en Sevilla visitan los lugares donde padecieron pasión a manos de la justicia. Enzarzados en un pleito sobre quién es el más eminente en su arte, Moro Hueco y Chicharrón entablan una serie de graciosos chascos. Sevilla nocturna se vuelve escenario, en que los ladrones, más codiciosos de honor que de

[46] *Aquí se contienen cuatro romances... de algunos hurtos que hizo un famoso ladrón llamado Moro Hueco...* Compuestos por Simón Herrero (Sevilla 1634). La descripción de estos romances y sus ediciones sucesivas puede verse en Edward M. Wilson, "Samuel Pepy's Spanish Chap-books, Part III", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society,* II, 4, 1957, págs. 314-5. Ya Wilson menciona su relación con la pieza de Benavente.

dinero, representan con histriónica bravura las más dolorosas tragedias de la vida humana. Benavente, con destreza consumada, combina estos ingredientes agridulces para fabricar una pieza que de sorpresa en sorpresa con variados movimientos desemboca en la apoteosis final en la que birlan las capas a la ronda de la justicia. Esta obrita, del final de su carrera, muestra en breve ámbito una sensibilidad poética refinada servida por una sabiduría no superada en su tiempo.

Hacia el año triste de 1640 el regocijado Quiñones de Benavente "o atento a sus enfermedades o distraído de sus cuidados ha retirado del teatro la pluma" —según el prologuista de la *Jocoseria*— dejando un irremediable vacío. Guerras infortunadas, muertes de reinas y príncipes acompañadas de cierres temporales de las comedias, miseria y tristeza general hacen lánguida la vida del entremés. Éste se sostiene principalmente aferrado al auto sacramental al que su calidad de rito religioso colectivo ampara contra moralistas ceñudos. Es un momento oportuno para interrumpir nuestro estudio que, inicialmente, aspiraba a trazar el fondo de la actividad entremesil de Quevedo. El año de 1639 nuestro don Francisco de Quevedo, que seguramente había arrimado años antes su pluma de entremesista, ingresa en las prisiones de León, de las que saldrá con tiempo justo de prepararse para la muerte, la cual ocurrirá en 1645, fecha de la publicación de la *Jocoseria*.

En esta rápida jornada a lo largo de la bibliografía del entremés, sólo hemos hecho alto en los momentos decisivos, quiero decir en los autores que en él revelaron alguna originalidad. Quizá no hayamos hecho justicia a algunos predecesores y coetáneos de Benavente: a Gabriel de Barrionuevo, a quien en 1618, en carta a Esteban de Ibarra, Diego de Amburces llama "este gran cómico y poeta de entremeses graciosos que V. S. conoce" [47]; a Luis

[47] *Sales españolas*, ed. de Paz y Meliá, 1.ª serie (Madrid 1890), página 363. De Barrionuevo sólo conozco *El triunfo de los coches* (COTA-

Vélez de Guevara, para quien Benavente compuso bailes en las famosas Carnestolendas de 1637 y que ocasionalmente también picaba en entremesista; a Luis de Belmonte, de quien la *Flor de entremeses* de 1657 incluye cinco dignos del toledano. Pero nada esencial añaden a los hallazgos de Benavente, de quien en las escasas piezas conservadas parecen, o precursores como Barrionuevo, o satélites como los restantes.

En 1640 la *Flor de Sainetes* de Francisco Navarrete y Ribera (Madrid 1640) pone la proa al costumbrismo moralizado. Pero el corto aliento y el bronco estilo de Navarrete no cambia el rumbo del género que oscilará entre la viñeta pintoresca de evocaciones de mercado y fiesta, y las evasiones fantásticas, a veces enteramente gratuitas, de las mojigangas. En la mojiganga, cuando un Calderón en *La mojiganga de la muerte* atina a fundir el escalofrío misterioso de la mascarada con la verdad cotidiana, residen acaso los más bizarros aciertos. Pero la mayoría de los entremesistas se contentan con manejar los tesoros acumulados combinando ocurrencias, tipos y juegos escénicos de eficacia probada en inagotables permutaciones, como una danza en que la fórmula primitiva se repite, siempre vieja y siempre nueva, en complicadas mudanzas. A veces parodian las comedias celebradas degradándolas en caricaturas grotescas en que alternan recitación y música, diálogo y pantomima bailada. Las aisladas tentativas de encauzar el entremés hacia el cuadro de costumbres, hacia la estampa de la vida colectiva, pueden ejemplificarse con las piezas insertas y comentadas por Miguel Herrero en *Madrid en el teatro* (Madrid 1963). No prosperan porque ni los autores logran trascender el documento, ni el público quiere renunciar a la abigarrada variedad del fin de fiesta.

Entre 1640 y 1660 aparecen en las colecciones de entremeses las primeras producciones de Calderón, Cáncer y Moreto, lumi-

RELO, núm. 54), impreso en la octava parte de las *Comedias* de Lope de Vega (Barcelona 1617).

narias del género. Mientras los estudiosos no reúnan sus obras, hoy dispersas en volúmenes de estupenda rareza cuya posesión es timbre de gloria para el bibliófilo, mientras no las depuren y fijen jalones de cronología, no lograremos esclarecer lo que los astros últimos aportaron en materia de técnica, visión cómica, personajes y asuntos, a los entremeses del Siglo de Oro. Tengo plena conciencia de que tanto la cronología como la nómina de los inventores aquí propuesta contiene no pocas afirmaciones que podrían encuadrarse con signos de interrogación. Tómese como hipótesis de trabajo, que necesita ser completada, continuada, y acaso rectificada.

Capítulo VII

QUEVEDO ENTREMESISTA

Quevedo fertilizó el entremés, directa o indirectamente, de tres modos diferentes: con sus piezas originales; con el almacén de tipos y figuras, de situaciones y ocurrencias que puso a disposición de los cómicos; y últimamente con la ejemplar técnica literaria que aplicó a la pintura del hombre.

El tiempo inexorable, tan deplorado por don Francisco en sus poemas, se ha tragado buena parte de estas obritas menudas. Al mundo de las fábulas pertenece la existencia en Londres de un códice, propiedad de Luis María de Candamo, con loas y soliloquios inéditos de Quevedo [1]. La pérdida de bastantes entremeses parece indudable. El desdén que mostró a este género deleznable y sin pergaminos literarios; la prohibición inquisitorial que (acaso para anticipar un golpe de sus enemigos) vedó a título de espurias o corrompidas sus obras impresas antes de 1631 [2]; la rebatiña

---

[1] C. A. de la Barrera, *Catálogo del teatro antiguo español,* s. v. Quevedo.

[2] *Novus librorum prohibitorum et expurgatorum index...* (Madrid 1632), pág. 399: "Don Francisco de Quevedo. Varias obras que se intitulan y dizen ser suyas, impressas antes del año 1631, hasta que por su verdadero autor reconocidas y corregidas se buelvan a imprimir". La ambigüedad

que dispersó a los cuatro vientos sus papeles en los trances de su prisión y de su muerte; el incumplimiento por su sobrino y heredero de la promesa de seguir publicando sus manuscritos, hacen presumir que lo conservado representa únicamente una muestra de lo que dio a la escena. Las piezas que aquí imprimimos por primera vez, sumadas a las que ya se conocían, bastarían para hacernos adivinar el papel importante que desempeñó en la historia del teatro menor. De otra parte, los entremesistas coetáneos y posteriores, saltando las tapias de los *Sueños* y los juguetes no escénicos, cogieron en el huerto de Quevedo generosas semillas para su propio jardín. Y por último asimilaron sus diversas modalidades de pintar al hombre, su óptica que alumbra, desde un ángulo inesperado, los eternos problemas de la cara y de la máscara, de la lucha entre los sexos, del amor y el dinero, del lenguaje y las cosas. Quevedo, tanteando caminos nuevos o renovando antiguos, domó la resistencia que el hombre tornadizo de su tiempo ofrecía a ser convertido en literatura, trasmutándole en *figura* ridícula o actor de pesadilla. Su ejemplo fecundó lo mismo el entremés que la novela y el cuadro satírico.

Algunas modalidades del retrato en Quevedo

Si la pintura del hombre en sociedad es el tema esencial de toda literatura, la pintura de sus aspectos cómicos en forma simplificada y sin compensarlos con sus aspectos nobles, es el tema permanente del entremés. La definición corriente del hombre como "animal risible", es decir, animal que ríe, ha de ser ampliada en el sentido de que es objeto de risa, de que ríe de sí mismo

---

y la eficacia de esta prohibición nos la revela la carta de un jesuita, P. Andrés Mendo, consultando si podrá en conciencia conservar *El zurdo alanceador* (Quevedo, *Obras*, II), pág. 585, nota.

y sus semejantes. Para lograr su mira, el entremés ha de manipular cuidadosamente la presentación del hombre, ya que cada género literario sólo soporta una carga limitada y específica de realidad. Y toda presentación ha de arrancar del principio de que, directa u oblicuamente, lo interior y lo exterior se corresponden.

La literatura cristiana, atenta a los movimientos de la voluntad, ha propendido a centrar su visión del hombre en la consideración de vicios y virtudes. Fue nuestro compatriota Prudencio quien en la *Psycomachia,* o lucha por el alma del hombre, tomó como asunto de su poema el conflicto interior, brindando un cauce a la poesía y homilética medieval, particularmente a las moralidades teatrales. Pero desde antaño los Padres de la Iglesia subrayaron la dificultad de distinguir claramente la virtud del vicio colindante, dificultad que sube de punto cuando interviene la hipocresía o voluntad de remedar: ya en el poema de Prudencio los vicios se disfrazan de virtudes para ganar el combate. San Juan Crisóstomo, Gregorio el Magno y otros Padres[3] insistieron en esta observación, aunque creo que el *locus classicus* se encuentra en las *Epístolas* de San Jerónimo, en la carta a Demetriades, o Demetria, como interpreta el bachiller Juan de Molina en su versión frecuentemente impresa a partir de 1520. Dice (folio 160r) la edición de Sevilla 1532: "O quantos ay que toman la sobervia por libertad, y otros que tienen por humildad ser lisongeros, o a los maliciosos llaman prudentes y a los grosseros ignorantes llaman simples. Éstos en fin engañados con la malvada y engañosa semejança que entre el vicio y la virtud está, posseen los vicios y errores creyendo posseer virtudes". Y a continuación traza una vigorosa semblanza del hipócrita. Quevedo, al reflexionar sobre esta natural doblez de la conducta, se percata de la intensa teatralidad del vicio y escribe, p. e., en el *Marco Bruto* (*Obras,* I,

[3] Pueden verse referencias en Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins* (Michigan 1952), especialmente págs. 76, 171.

pág. 617): "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 figuras y personajes, no siendo alguno dellos. Es hijo y padre de la hipocresía".

La pintura de *estados* y profesiones, los rasgos anejos a la edad o situación familiar diversificaban la descripción de vicios y virtudes. A veces el vicio tendía a identificarse con la edad o la profesión, como la codicia con el mercader y la avaricia con el viejo. Pero ni con tales variaciones y enriquecimientos bastaba la clasificación en siete pecados para reflejar la multiplicidad de especies que los cambios económicos y sociales arrojaban a la luz, ni mucho menos satisfacía la complacencia en lo pintoresco y bizarro de la mudada sensibilidad estética. Sin abandonar el viejo repertorio, el entremés, igual que la sátira, empleaba diferentes estratagemas para captar las mil facetas del hombre encubierto tras sus mimetismos [4]. Quevedo usó, para reflejar esta duplicidad del hombre, diversos procedimientos literarios. Juan Bautista della Porta, cuya casa visitó en Nápoles, según recuerda en la *Providencia de Dios* (*Obras*, I, 1.047), donde le llama "hombre curiosamente docto", consagró su *De humana physionomia* (1586) a mostrar el parecido del rostro humano con el de los animales y sus semejanzas temperamentales: hombres-asnos, hombres-cuervos, etcétera. En un romance ha consignado nuestro autor la boga de que gozaban retratos que jugaban con este parecido (*Poesías*, ed. Blecua, pág. 1.135): "Son las dos como un retrato / destos que hacen modernos: / que por el un lado es ángel / y por el otro sardesco" (= borrico). La animalidad escondida tras lo humano ha servido de nota sugestiva a Quevedo en numerosos pasajes, especialmente en *El Buscón* y el entremés de *La venta.*

[4] El *podrido*, a la par que manifestación del humor melancólico descrito en la literatura médica del tiempo, deja traslucir, a lo que creo, el esqueleto del pecado capital *acedia* de que hablan ascetas y sermonarios.

Otras veces usó tramoyas que inesperadamente revelaban la discrepancia de la apariencia y la interioridad. Me contentaré con mencionar *El mundo por de dentro,* en que el anciano explica el reverso de lo visible, especialmente subrayando las escenas *debajo de la cuerda*; *La hora de todos* con sus dos sucesivos momentos de mentira y verdad. No siempre lo encubierto es la fealdad, pues, como afirma al final de la *Virtud militante,* "cada pobre es máscara de los disfraces de Cristo".

Estos ardides para destapar de golpe la cobertera de la realidad íntima cabían mejor en el escenario fantástico de sus visiones que en la novela, el cuadro realista o el teatro. A la mano estaban los modelos inmarcesibles de *La Celestina* y *Lazarillo* a los que otras naciones nada tenían que comparar, como escribe en la *España defendida* (*Obras,* I, 294). Ya veremos cómo en *Diego Moreno* y *La vieja Muñatones* ha tomado lecciones respectivamente de la novelita picaresca y de la "tragedia ejemplar". Pero la índole de su obra satírica y teatral exigía otros módulos menos morosos, no daba tiempo a la caracterización indirecta y paulatina, al paladeo de tipos y situaciones. Su genio le empujaba al trazo rápido y valiente, más que a la lenta iluminación de los repliegues del ser. Para pintar en los juguetes satíricos y en los *Sueños* la fauna novísima de Madrid, para clasificar e identificar en trazos rápidos las criaturas raras del arca de Noé de la corte, echó mano de una técnica diferente que, a lo menos parcialmente, aprendió en los *Caracteres* de Teofrasto [5].

---

[5] En la Bibliothèque Nationale de París he manejado la 2.ª edición: Theophrasti, *Notationes morum.* Ysaacus Casaubonus recensuit, in latinum sermonem vertit et... commentario illustravit (Lugduni 1599). Los *caracteres* van de la pág. 1 a la 74. Sobre Teofrasto puede verse Eugenio Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello* (1959). Sobre su difusión en Inglaterra Benjamin Boyce, *The Theophrastan Character in England to 1642* (Cambridge Mass. 1947). En España véase la traducción de M. Fernández-Galiano, publicada en 1956 por el Centro de Estudios

Los *Caracteres* —que yo preferiría llamar "tipos fijos" reservando el vocablo *carácter* para entes más complejos e individualizados, más amalgamados de bien y mal— habían sido impresos y latinizados por el humanista Pirkheimer, a base de un manuscrito mutilado y mendoso que tan sólo contenía 15, en el año de 1527. Isaac Casaubon —que en 1592 imprimió 23, en 1599 los amplió a 28— los volvió a traducir, los valorizó con inteligentes comentarios e ilustraciones de textos clásicos afines. Gracias a él penetraron en el torrente circulatorio de la literatura europea de vanguardia, dando a satíricos y moralistas un nuevo cauce para la observación y la objetividad. La sociedad de los palacios y los mercados, lo mismo en Londres que en París, pudo entrar en la didáctica, el teatro y el cuadro de costumbres retratada con una técnica recién importada de Atenas, y reavivada para adaptarse a las exigencias del tiempo. Quevedo —que en la *España defendida* menciona a 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: "Plurima invenies... ex quibus huius operis cum poetis, scenicis maxime et comicis quos esse optimos exprimendorum morum artifices scimus, affinitas percipi queat" (pág. 88). La huella de la técnica teofrastea me parece innegable, aunque le pague tributo menos amplio que Ben Jonson y sobre todo que La Bruyère. No se trata de plagio ni de fuente, sino de tomar la semilla o forma fecunda, cultivándola en campos lejanos. Pues los entes que pululaban en la Atenas del siglo IV antes de Cristo poco se asemejaban en lo exterior, aunque la raíz psicológica fuese idéntica, a los buscavidas, aventureros y bichos raros que campaban por bodegones y calles de Madrid o Valladolid. Una vez más se cumplió la regla de que el buen imitador recoge

Políticos, y el artículo "Teofrasto 1964", *Atlántida*, núm. 11, del mismo autor.

no lo que el modelo hace mejor, sino lo que él necesita. Y lo que Quevedo necesitaba para la pintura de sus contemporáneos no era la materia bruta de Teofrasto, sino un estilo de proyectar al hombre urbano sobre el telón de la sátira y el cuadro costumbrista. Así nacieron aquellas siluetas de la mala vida coetánea que bautizó con el título de *figuras de la corte.*

La fecha de la obrita que las contiene, *Vida de la corte* —donde cuatro apartados describen las *figuras* y diez las *flores* o ardides de mal vivir—, ha sido arbitrariamente fijada por Astrana Marín en 1599. Prefiero con Mérimée llevarla a 1603-1604, considerando que el autor llegó a la corte en 1601 y encabeza su escrito con esta rotunda aseveración: "La mucha experiencia que tengo de la corte aunque en el discurso de juveniles años" [6]. Los cuatro apartados primeros presentan sucesivamente: las *figuras naturales,* marcadas con un estigma del que acaso se sustentan; las *figuras artificiales,* es decir, los galanes o semicaballeros sin hacienda; las *figuras lindas,* esbozadas muy a la ligera y que más bien parecen una variedad de las artificiales; y los *valientes de embeleco.* Entre las *flores de corte* clasifica los cuatro tipos de maleantes que se sostienen a la sombra del juego, y las tres especies de *sufridos* alimentados por las liviandades de sus mujeres: el proceso descriptivo y la técnica literaria son iguales para las *figuras* que para las *flores.* La novedad del ritmo y del enfoque salta a los ojos si se les coteja con los maleantes descritos por Mateo Alemán, y autoriza a calificar a Quevedo de Teofrasto del hampa cortesana [7]. Teofrasto empieza cada capitulito con una sucinta frase

[6] Ernest Mérimée, *Essai sur la vie et œuvres de Francisco de Quevedo* (Paris 1886), pág. 146. La versión acogida por Felicidad Buendía —en su nueva edición que ha venido a sustituir desventajosamente a la de Astrana— ha sido retocada o por el autor o por un colaborador, pues menciona las "puntas escarramanadas", sin duda posteriores a la boga de Escarramán.

[7] No estará fuera de lugar el anotar que tanto Alfonso de Palencia como Rodrigo Fernández de Santa Ella equiparan *carácter* o *character* a

que deslinda el *carácter* correspondiente: el taimado, el lisonjeador, el charlatán, el supersticioso, el podrido, el enfadoso, el fanfarrón, el cobarde, etc. Tras la sumaria aclaración sigue en tercera persona una visión concreta del tipo contemplado no en su mecanismo psicológico, ni en la lógica de su tacha o vicio, sino en una retahíla o enumeración de pormenores objetivos de su conducta: gestos, comportamiento en determinadas situaciones, acciones y frases peculiares, que pincelada tras pincelada bosquejan los contornos de su figura moral y social. Sólo la imaginación puede integrar estas particularidades, construyendo una imagen total y dando por supuesto que el alma se asoma a la ventana de los usos y costumbres, de las actitudes y palabras, sin ser directamente presentada. La enumeración de Teofrasto suele abarcar alrededor de una docena de pormenores o detalles típicos del vicio, defecto o monomanía específica. Forma artificial de presentación que combinando las observaciones tomadas de muchos individuos construye una imagen movida y dinámica, que ni es retrato ni alegoría. Al aislamiento de las notas corresponde el aislamiento de los párrafos que se suceden con cierta monotonía. La riqueza mímica, el ritmo de la palabra y la gesticulación convidan a llevarlos al tablado, a condición de encontrar el modo de integrar y sintetizar el personaje.

Quizá convenga cotejar un *carácter* de Teofrasto con una *figura* quevedesca. Enfrentemos el adulador del griego con los galanes sin hacienda del español, entresacando el comienzo del primero y el remate del segundo:

> Podría definirse la adulación como relación bochornosa de que saca ventaja el adulador. El adulador es tal

---

figura. Palencia: "*carácter*... se dize forma y imajen o figura" (*Universal vocabulario. Registro de voces* por John M. Hill, Madrid 1957). Santa Ella: '*character*... la señal, figura, letra o imagen' (*Vocabularium ecclesiasticum*, Zaragoza 1550).

que, paseándose con otro, le dice: *Repara cómo todos clavan la vista en ti; no sucede otro tanto a nadie de la ciudad, sino a ti. Ayer te elogiaban en el Pórtico. Más de treinta hombres estaban reunidos, y recayendo la conversación en quién era el mejor de todos, comenzando por mí unánimemente coincidieron en tu nombre.* Y mientras habla así, quita un pelillo del vestido del otro, o bien le retira una brizna que el viento dejó en la barba, diciendo sonriente: *¿Ves?, como hace dos días que no te encontré, tienes la barba sembrada de canas, aunque para tu edad tienes el pelo negro como nadie.* Cuando habla el otro, manda que callen los demás. Si canta, le alaba, y cuando para, le anima: *Muy bien.* Si suelta una gracia fría, se carcajea, y se lleva la ropa a la boca, como si no pudiese reprimir la risa (*Caracteres*, cap. II).

He aquí el texto de Quevedo (*Obras*, I, 14):

Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes, copete, guedejas y aladares, jaboncillo para las manos y pastilla de cera de oídos. Su conversación, hablar de damas... Enamoran en la comedia, donde toman entre seis un banco a escote... En la iglesia donde hay concurso y fiesta (que no es gente que reserva lugares sagrados para dejar de tratar de la insolencia que llaman bizarría) son gesteros y afectados; no les mira mujer que no piensen se ha enamorado de sus gracias y buen talle. Rondan injertos en señores, a quien quitan pelillos y dicen: "No crió Dios tan bizarro y valiente príncipe, ni de tan superiores gracias como vuesa señoría". Y con estas insolencias y lisonjas y ser alcagüetes adquieren estos tomajones el vestido, la gala y el caballo prestado para bizarrear una tarde.

> Son grandes estadistas de la vida, cobardes en extremo; tienen rufianes que riñan sus pendencias y los saquen de afrentas; rinden vasallaje de miedo a los desalmados y zainos, sus fiscales; tratan con matusalenas a quien estafan; son amigos de olor, comen anís; juran "a fe de caballero", "a fe de quien soy", "como quien soy". Si acaso los quieren llevar a la cárcel..., dicen al alguacil: "Déjeme voacé y váyase con Dios; que yo hago pleito homenaje, a fe de caballero, de ir a casa del señor alcaide y acomodar esa causecilla"... Que todos estos daños y otros mayores trae consigo el querer sustentar mucha gala sin hacienda...

Semejanzas y discrepancias saltan a la vista. Estilísticamente se asemejan en la alternancia de acciones y diálogo, en la desmembración de la *figura* en rasgos sueltos, en la economía de la expresión escueta, recortada. La óptica es parecida, limitada a detalles concretos, a movimientos y actividades exteriorizadas y patentes que hábilmente transparentan un determinado vicio o defecto. En estos dos trozos me imagino que existe además una relación directa y que Quevedo ha tomado de Teofrasto, dándole expresión más concentrada, dos notas: el encomio de "No hay tal príncipe en el mundo" y el gesto de quitar pelillos a los señores con quien ronda. Las discrepancias son palpables. Quevedo usa el plural para subrayar que está pintando un grupo de hombres, prodiga el dardo rápido y picante que sugiere el tono del epigrama, insiste en los detalles de moda —abuso de la palabra bizarro, bizarría—, y construye un tipo compuesto, combinando la adulación con la cobardía y la presunción.

Pero sabe, llegado el caso, distinguir sutilmente las variedades afines y simplificar las líneas de la *figura*. Veamos por ejemplo el tipo del *sufrido* (*Obras*, I, 18):

> En segundo lugar quiero poner a los sufridos, gente de gran prudencia y sagacidad y que con más comodidad y estimación pasan su vida. Éstos particularmente son haraganes y enemigos de trabajo: ríense de los pulidos y censuradores, y tienen por ganancia ser amigos del prójimo.
>
> Cásanse con mujeres traídas de señores y gente poderosa; danles en dote alguna ocupación de ausencia para que se entretengan algunos meses fuera de la corte. Cuando están en ella, tratan de irse a la casa de juego, comedia o Prado, para dar lugar al despacho. Si tienen mujer hermosa, son conocidísimos; no hay persona de cuenta que no les quite el sombrero y agasaje y ofrezca su favor y amparo. Duermen, a fuer de príncipes, en cama aparte (y esto les tiene cuenta); comen regaladamente, tienen honrados despenseros, y en casa usan de gran silencio para no inquietar al huésped y espantar la caza.

Este esbozo, adicionado con rasgos de la tercera variedad de sufridos, o sea los *estadistas* que "platican que lo mejor es eclesiásticos" y que se precian de muy honrados, ha servido de núcleo a *Diego Moreno,* donde, tras diferentes tanteos, culmina la estampa del *sufrido.* Si carece de la alternancia entre la pintura y la parla, ello se debe a que una de las notas esenciales del *sufrido* es su maravilloso silencio, que le vale a veces el título de *marido cartujo.*

En esta *figura,* original de Quevedo, no tuvo apenas predecesores. Lo que la nueva óptica aportaba resalta en la descripción de los "valientes de mentira... que tratan más de parecer bravos que lindos", el más vigoroso, si no el más refinado, de sus *caprichos.* Aunque el tema del rufián bravo sea uno de los más elaborados de nuestra literatura, desde *La Celestina* a Lope de Rue-

da, nadie igualó la vivacidad de su esbozo. Les vemos "dejar caer la capa, calar el sombrero, alzar la falda, ponerse embozados y abiertos de piernas y mirar a lo zaino" (*Obras,* I, 15). Nos preguntamos en qué medida Quevedo influyó en el curso desviado del vocablo *figura.*

Lope, en el ya copiado trozo de la comedia *El ausente en el lugar* —obra que se conjetura escrita entre 1604-1606—, muestra, a la par que la boga de la palabra, la acepción dominante de tipejo estrambótico. No había perdido, sin embargo, su densa aureola semántica, sus múltiples ramificaciones de sentido: siguió designando en el juego de cartas los puntos, sota caballo rey; en los retablos de títeres los monigotes mecánicos y bullangueros; en la farsa y en la vida el personaje que tras ostentosa apariencia esconde mezquina realidad. Eso sin contar los comunes usos europeos descritos por Auerbach. A veces Quevedo juega con esta ambigüedad como en *El alguacil endemoniado,* donde el diablo, por boca del alguacil, replica a la pregunta de "¿Hay reyes en el infierno?" con malignidad equívoca: "Todo el infierno es figuras, y hay muchas, porque el sumo poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo" (*Obras,* I, 144). Aquí, a la vez que apunta a los más altos naipes de la baraja del mundo, identifica *figura* con *vicio* apoyándose en el concepto peripatético de que la virtud consiste en el medio entre dos excesos viciosos.

Quevedo no siguió esclavizado al módulo de Teofrasto, sino que lo enriqueció con múltiples experimentos, ya estrechándolo a un solo rasgo, ya entrelazando notas variadas, ya tendiendo sobre lo que antes era escueta enumeración un arabesco de ingeniosidades. Sirva de ejemplo de lo primero la figura de la manoseadora o envanecida de sus bellas manos o de los que a nadie quitan la gorra o de los viejos remozadores de canas; de lo segundo las repetidas pinturas de los caballeros chanflones que a veces llama haciacaballeros y donados de la caballería. De lo ter-

cero pueden servir de muestra las estampas de tomajona y de valientes de embeleco diseminadas por su obra en prosa y verso. Porque nuestro autor, para no repetir literalmente sus epigramas, gustaba de reiterar la textura o trama variando la contextura o recamo con equívocos, imágenes e hipérboles. Con todo, de sus primeros ejercicios al estilo de Teofrasto guardó siempre la atención vigilante al pormenor concreto, a la mímica, al dicho sucinto y denunciador.

Leo Spitzer, en un admirable trabajo inserto en el tomo segundo de sus *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg 1931) con el título de "El arte de Quevedo en el *Buscón*" ("Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*") analizó la novela como reveladora de la tensión barroca entre desengaño y mundanidad. Aparte de este coronamiento filosófico a que, con cierta violencia, hace servir los diferentes aspectos de la obra, describe agudamente los rasgos de su estilo poniéndolos en relación bien con la estética personal de Quevedo, bien con las raíces hondas de su espíritu. Con este criterio de sacar a los fenómenos retóricos un rendimiento máximo estudia lo que llama su técnica impresionista que le hace *descuartizar* el cuerpo, al pintarlo, y descomponerlo en posturas y actitudes; la rigidez de sus caracteres, fijados de una vez para siempre antes que podamos observarlos; el aislamiento de sus figuras cerradas y redondas dentro de sí mismas, igual que sus oraciones cortadas y pobres de conjunciones, que reflejan la alienación de un mundo en que el hombre es lobo para el hombre. No sé si la correspondencia entre alma y estilo es tan directa e inmediata, pero me temo que, en busca de hondos sentidos psicológicos, olvida que no hay arte sin sorpresa, que el placer del juego es inherente a la tarea literaria, especialmente la de Quevedo, que perseguía la ingeniosidad con tanto celo como la verdad, y que situaciones históricas, por ejemplo la lucha del ciceronianismo con el senequismo y tacitismo, el entusiasmo por los *Caracteres*, las convenciones del género marcan indeleblemente la fiso-

nomía estilística. Restringir la interpretación al plano psicológico descarta factores esenciales, entre ellos el puro ferviente goce en la manipulación del lenguaje que arrastra, en el *Buscón,* al malabarismo metafórico, al escamoteo de la lógica en servicio de la sorpresa y la novedad. En cuanto al *hacer cuartos* o despedazar el cuerpo al describirlo, que Spitzer deriva de las ideas renacentistas sobre la conexión entre el macrocosmo y sus partículas, refleja, a lo que creo, un artificio predilecto del manierismo. Escribe Würtenberger en un bello libro acerca de esta corriente: "Entonces hubo en la extraña práctica del despedazamiento (= Zerstükkelung) y desmedida reificación (= Verdinglichung) de la figura humana grandes maestros, pero ninguno superó en ello a Giuseppe Arcimboldo" [8]. Convendría discriminar la riqueza creada de la heredada, ya que el artista, aunque se descubre en la opción entre las múltiples posibilidades de toda época, se trasluce plenamente en las innovaciones.

La *Vida de la corte* y otros escritos jocosos del autor acentúan lo que en las figuras hay de espectáculo regocijado. Los *Sueños* se inclinan sobre las facetas morales, recalcando que "todo el hombre es mentira" y "todos los pecados... son hipocresía" (*Obras,* I, 167). Mientras Teofrasto observa defectos y tachas normales, la obra quevedesca, siempre atraída por el bicho raro, se convierte cada vez más en un museo de singularidades y monstruos. La observación sirve de base a desaforadas invenciones que dan al cuadro dimensiones visionarias, como la pintura de los habladores en *El sueño de la muerte.* Los novelistas y los cómicos de la época entraron a saco en estas producciones, bienes mostrencos, pues

[8] Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus. Das europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts* (Viena-Munich 1962). Traigo este nombre de Arcimboldo, que redujo el cuerpo humano a objetos y retrató al mismo emperador Rodolfo II como mosaico de piezas botánicas, porque el Bosco ha gozado un monopolio excesivo en las asociaciones pictóricas con Quevedo.

circulaban todavía en manuscritos convidando al plagio. No ha de sorprendernos que el propio Quevedo sintiese la tentación de plagiarse prodigando réplicas y refundiciones de sus criaturas. Los entremeses darán una segunda vida a ciertos tipos privilegiados que le obsesionaban: la pedidora o tomajona, el caballero de la Tenaza y otros. La metamorfosis teatral se hace poniendo en diálogo, a modo de confesión solicitada por un segundo personaje —a menudo sin psicología propia, inventado meramente para hacer los segundos en el coloquio—, las características correspondientes. Como Quevedo domina el arte de la variación, añade nuevos pormenores y combina rasgos que antes había disociado. Veamos por ejemplo la manoseadora o envanecida de manos, primero pintada en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más* que Astrana Marín, sin razón valedera, sitúa en 1627, aunque lleva la marca de juguete juvenil: "Si tiene buenas manos, tanto las esgrime y las galopea por el tocado, tecleando de araña el pelo y haciendo corvetas con los dedos por lo más fragoso del moño, que amohinará los difuntos" (*Obras,* I, 58). Esbozo desarrollado con profusión de detalles en la *Vida del Buscón,* libro 3.°, al principio del cap. II:

> Preciábase de manos y por enseñarlas despabilaba las velas y partía la comida en la mesa... Por las calles iba enseñando qué casa era de uno y cuál de otro; en el estrado de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado... hacía que bostezaba adrede sin tener gana por mostrar los dientes y hacer cruces en la boca. Al fin toda la casa tenía ya tan manoseada que enfadaba a sus mismos padres.

El manoseo se incorpora como simple minucia a la pintura de la mujer hermosa en *El mundo por de dentro* (*Obras,* I, 172):

> Venía una mujer hermosa trayéndose de paso los ojos que la miraban... Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya la habían visto, y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo; ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto... Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes; el rostro era nieve y grana y rosas...; los dientes transparentes... y las manos que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones; el talle y paso ocasionando pensamientos lascivos; tan rica y galana como cargada de joyas recibidas y no compradas.

Entresacando una minucia de aquí, otra de allí, ha taraceado el autorretrato de Luisa, uno de los enfadosos que desfilan en *El zurdo alanceador*:

> *Han dado en enfadarse unos mozuelos,*
> *destos que para el gasto me dan celos,*
> *de que yo saque a pasear mis manos*
> *unas veces puliéndome el tocado,*
> *otras para mirar con tejadillo*
> *haciendo un gateado en el soplillo,*
> *porque hago la araña sobre el manto,*
> *otras por teclear los aladares;*
> *que, si me enfadan mucho,*
> *haré que salgan a tomar consuelo*
> *de bolsa en bolsa, no de pelo en pelo*[9].

[9] *Obras*, II, 586. Los versos 7-8 (que aquí enmiendo por el manuscrito de Évora) rezan en el texto de Astrana: "porque hago las señas sobre el manto / y porque quiero alzar los aladares". No sólo es la "lectio difficilior", sino que corresponde al *Libro de todas las cosas*.

La selección de rasgos deriva de la primera semblanza breve, pues de la segunda, la más dinámica y rica en evocaciones, pero difícil de remedar en escena, sólo ha tomado quizá uno: "de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado" y de la tercera la alusión al tejadillo. Como la mano le ha llevado insensiblemente a la función de tomar con ella, la segunda parte de la semblanza es la obsesión pedigüeña de Luisa: no copio el trozo, porque salta de la representación de gestos a una justificación pseudológica del vicio, no anticipada ni repetida en otro lugar.

Otras veces la versión en las obras festivas no dramáticas ha sido mero esbozo de la pintura más amplia, pintoresca y mímica del entremés. Un ejemplo bastará. Sus obras pululan de caricaturas del *semicaballero* que remeda modales de la auténtica aristocracia. Una de ellas se encuentra en el *Libro de todas las cosas*, donde bosqueja al falso torero (*Obras*, I, 61):

> Para ser toreador sin desgracia ni gasto, lo primero caballo prestado, porque el susto toque al dueño y no al toreador; entrar con un lacayo solo...; andarse por la plaza hecho caballero antípoda del toro; si le dijeren que cómo no hace suertes, diga que esto de suertes está vedado. Mire a las ventanas, que en eso no hay riesgo. Si hubiere socorro de caballero, no se dé por entendido. En viéndole desjarretado entre pícaros y mulas, haga puntería y salga diciendo siempre: "No me quieren". Y en secreto diga: "Pagados estamos".

En *El zurdo alanceador* el autorretrato de Don González, el caballero chanflón que hurta las ceremonias de los verdaderos, se desarrolla en dos escenas valientemente trazadas en las que Quevedo ha logrado aciertos de una verdadera gracia sin causticidad, teñida de sonriente humorismo. La primera pinta a Don González por la calle *caballereando*, amagando al sombrero sin dar,

pues es "sordo de gorra", besando verbalmente manos y soltando *holas*. La segunda, sus habilidades taurinas, remata así:

No se llega a los toros mi caballo,
ni yo soy muy goloso de llegallo.
Si rueda algún infausto caballero
y andan las cuchilladas,
tercio la capa, encájome la gorra
y aguardo a que la Virgen los socorra;
ajústome de silla,
muéstrome relumbrante de cuchilla,
y, como si llegara,
me demudo de pulsos y de cara
y siendo yo el postrero de la sarta,
sin menearme digo: "Aparta, aparta".
El caballo discreto, que conoce
cuán poco entrometido soy con toros,
de parte de mi miedo y su pellejo
toma el "aparta, aparta" por consejo
y apártase del toro
con saltos y carreras
y yo se lo agradezco muy de veras:
y, por cumplir con plaza y con ventanas,
le echo la culpa y voy diciendo a grito:
"¡Oh qué maldita bestia desbocada!
Argel en fin". Pero en llegando a casa,
en la caballeriza, yo y el potro
nos pedimos perdón el uno al otro.

Cuadro magistral que culmina cuando el caballo, adjunto del hombre e identificado con él, comparte los sentimientos y no se sabe si hasta la palabra. El paso de lo real a lo fantástico, a que Quevedo nos ha avezado, aquí se efectúa sin violencia y arrastra nuestra adhesión.

El acto de dramatizar una figura arrastra siempre una dualidad de actitudes: la del personaje puesto en escena que, con una óptica invertida, contempla sus lunares como bellezas y hace gala del sambenito, y la del creador que, de algún modo directo o indirecto, ha de censurar o ridiculizar el tipo antisocial o antimoral. La visión del autor puede sernos dada por otros observadores, más o menos envueltos en la acción, o más sutilmente mediante las palabras del propio personaje que, inconsciente de su *doblez,* funciona a la vez como panegirista y acusador de sí mismo. Quevedo utiliza a la par los dos sistemas. En *La venta,* por ejemplo, la moza Grajal, que ayuda al rapaz ventero en sus tretas, actúa, en sus irónicos comentarios, a modo de juez moral. Mientras el ventero Corneja, consumado hipócrita, sin salir de su personalidad, acierta a revelarnos su encallecimiento moral cuando armado de su rosario, ante las quejas harto justificadas de los huéspedes que Grajal con regodeo repite, se contenta con replicar: "Cosas de gentecilla del camino / y palabras ociosas / de que hemos de dar cuenta". Sino que, al crecer el número de figuras, el entremesista, en vez de esperar que la confesión brote espontáneamente, se la arranca haciéndoles revelarse apresuradamente y bullir como títeres en su mano. Quevedo incurre en otro pecado que, según se mire, tiene su reverso de virtud. En vez de poner en boca de cada personaje palabras vulgares y corrientes —las que pronunciaría un niño, una vieja insensata, un pícaro rollizo—, les otorga a todos el privilegio del ingenio, de la invención caricatural, del cohete metafórico.

El Quevedo mayor sigue siendo el de la *Vida del Buscón,* de los *Sueños,* de *La hora de todos,* de los poemas morales. La fama de autor de comedias no la justifican las que nos han llegado: ni *Cómo ha de ser el privado* [10] en que acopla a la fuerza

[10] Raimundo Lida, *Letras hispánicas* (México 1958), ofrece un brillante análisis de esta comedia que ilustra la impotencia de su autor para crear almas (págs. 149-162).

dos temas resistentes a la presentación teatral, la glorificación de Olivares, modelo de privados, y el casamiento frustrado del príncipe de Gales y la infanta Margarita; ni los fragmentos de las otras, entre los que brilla la apoteosis de Pedro Vázquez de Escamilla. Pero varios de sus entremeses se alinean dignamente junto a escenas sueltas de *Los sueños* o la *Vida del Buscón.* Tipos y motivos, aunque a veces degradados y simplificados para desencadenar el regocijo elemental, reflejan la personalidad indomable del autor, sus obsesiones centrales. Al abrigo de la risa y la gesticulación introduce, como de matute, en un género liviano, sus visiones favoritas de la incoherencia del mundo, de la lucha sin tregua de los sexos, del *dinerismo* amo de la sociedad.

La Barrera (mejor dicho, Aureliano Fernández Guerra, que redactó el artículo correspondiente a Quevedo en el *Catálogo del teatro antiguo español*) enumera 17 entremeses que han sido atribuidos a Don Francisco. Uno de ellos, *Caraquí me voy,* se considera perdido. Otros siete, por lo menos, han de ser eliminados: los dos del malhadado códice Candamo, invención, según se cree, de Basilio Sebastián Castellanos; *La infanta Palancona,* obra de Félix Persio Bertiso [11]; *La endemoniada fingida* y *El premio de la hermosura,* hijos igualmente ajenos; *Las sombras* y *El muerto,* meras refundiciones de dos piezas a Quevedo atribuidas. Quedan, por tanto, nueve piezas: *Pandurico, El hospital de los mal casados, El marión, El médico, El niño y Peralvillo de Madrid, Los refranes del viexo celoso, La ropavejera, El zurdo alanceador, La venta.* Está en pleito la paternidad de *Pandurico* y *El médico,*

[11] Félix Persio Bertiso, simpático poeta menor, fue primero identificado por Francisco Rodríguez Marín, "La Segunda parte de la Vida del Pícaro con algunas noticias de su autor", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 3.ª época, XII, 1908, págs. 60-74. Edward M. Wilson ha dado a conocer, tomándolos de un pliego suelto de la colección Pepys, ocho poemitas navideños en "Félix Persio Bertiso's La harpa de Belén", *Atlante,* II, 1954, n.º 3, págs. 126-136.

espurias en opinión de Armando Cotarelo. La impresión de estas piezas, preparada por Aureliano Fernández Guerra, proyectada más tarde por Marcelino Menéndez y Pelayo, ha sido llevada a cabo, a base de los papeles de Don Aureliano, que hasta su muerte reunió para ella ricos materiales, por Luis Astrana Marín: en el tomo de obras en verso, segundo de las *Obras completas* de la Editorial Aguilar (Madrid 1932), salieron a luz, junto con las refundiciones *El muerto* y *Las sombras,* los nueve que Astrana estimaba legítimos: entre ellos *El zurdo alanceador,* tomado de una rarísima impresión de Segovia, y dos —*Los refranes del viexo celoso, El hospital de los mal casados*— extraídos de supuestos autógrafos de Quevedo. Esta edición —sean cuales fueren los defectos críticos, los silencios y ocultaciones— prestó un señalado servicio movilizando un inmenso caudal de escritos y documentos.

Cronología de los entremeses de Quevedo

Que de la obra satírica de Quevedo derivan tipos, situaciones y chistes de entremesistas coetáneos, no ofrece resquicio a duda. Pero la revisión de la fecha asignada a las innovaciones de Quiñones de Benavente y la aparición de entremeses tempranos, obra de Quevedo, imponen la conclusión de que no sólo este último madrugó para transformar en teatro sus fantasías e invenciones, sino que en el mismo terreno de la técnica trabajó para la posteridad.

Dábase por descontado hasta hoy [12] que Benavente, lucero temprano del entremés, había arrastrado tras su luz una constelación

[12] Con excepción de Emilio Cotarelo que escribe (COTARELO, página LXXII): "Creemos que sus entremeses sean obra de juventud y por tanto algo anteriores a los del segundo".

de astros menores, entre ellos Don Francisco. Astrana Marín acusaba, sí, a Benavente de plagiario, pensando sin duda en la inagotable cantera de los *Sueños* o los juguetes festivos no dramáticos que todos explotaban. A la hora de fijar la cronología de los nueve entremeses quevedescos, vacilaba adoptando contrarias soluciones. La edición de 1932 escalonaba las piezas de 1619, fecha de *El caballero de la Tenaza,* a 1624, fecha de *Los refranes,* sin contar las no fechadas. Pero en *La vida turbulenta de Quevedo* (2.ª edición, Madrid 1945, págs. 358-359), consciente de lo endeble y caprichoso en esta datación, pasa a suponer que el teatro de Quevedo se empezó en 1624 con una comedia cortesana en colaboración: "La producción dramática suya, a excepción de las primeras jácaras, arranca de entonces". Y luego remacha: "Escribió después muchos bailes..., las jácaras, diálogos y entremeses que siguen la línea de los de Cervantes". Ni la cronología, ni el entronque con Cervantes, pese a ciertas reminiscencias en *Los refranes,* satisfacen a los hechos.

La cronología primera ha sido aceptada en lo esencial por Armando Cotarelo y, no sin discretas reservas, por Guido Mancini [13]. Basten estas muestras de la indecisión reinante. La fama de Quevedo ha sido perjudicada por la tendencia a hacer de Quiñones de Benavente un Lope de Vega del entremés, aureolado con todas las invenciones y primacías. Mientras que, en pura objetividad, cabe asentar que las piezas insertas en la *Jocoseria,* su mayor timbre de gloria, son todas sin excepción posteriores a 1625, tal vez a 1629. Trataremos de situar, dentro de amplios márgenes de posibilidad, los entremeses de Quevedo en la cronología, apoyándonos no sólo en las alusiones internas, como lo hace Astrana, sino en los datos conocidos sobre los actores que los representaron y que a veces figuran consignados al margen o en el elenco de

[13] A. Cotarelo, *ob. cit.,* pág. 71; G. Mancini, *Gli entremeses nell'arte di Quevedo* (Pisa 1955), págs. 23-25.

personajes. El análisis de la forma proporcionará datos supletorios, si, como hemos sostenido, la prosa desaparece en 1618-1620, dejando paso a una especie entremesil diferente.

Un manuscrito de la Biblioteca de Évora, que luego describiré, encierra siete entremeses de Don Francisco rotundamente atribuidos en letrones por el coetáneo copista: dos ya conocidos, *La venta* y *Los enfadosos* —título que unifica las dispersas estampas de *El zurdo alanceador,* como lo rebautizó el impresor—, este último con notables variantes; y cinco enteramente desconocidos. Tres de los nuevos, a saber, *Bárbara, Diego Moreno, La vieja Muñatones,* están escritos en prosa, siendo por consiguiente anteriores a 1618-1620. Los dos restantes, en verso, es decir, *La destreza* y *La polilla de Madrid,* fueron compuestos hacia 1624. Podemos confiadamente —por falta de otro rival y porque el manuscrito parece merecedor de crédito— dárselos al autor de la *Vida del Buscón,* cuyos chistes, tipos y situaciones reviven en variaciones teatrales en estas piezas. La única a veces anómala y discrepante, *Bárbara,* puede ser un tanteo primerizo.

No insistiré con exceso en el valor de mi impresión, ya que la experiencia nos ha escarmentado de semejante prueba judicial. Joseph Fucilla ha documentado la ligereza con que el más presuntuoso de los quevedistas, Astrana Marín, le ha colgado poemas de Pedro de Padilla, Antonio de Mendoza y otros. El más gordo huevo ajeno es uno por él no advertido: el poema "Invidioso que tantos", larga sátira contra la Compañía de Jesús y sus ejercicios espirituales, ya dada a su verdadero autor en Bartolomé J. Gallardo, *Diccionario crítico-burlesco* (Cádiz 1811), artículo *Jesuitas.* La había compuesto Juan de Salinas en Roma, en días juveniles, cuando todavía no sentía la ferviente devoción por la Compañía que revelan sus poemas maduros y su vida en Sevilla. Fue copiada en diferentes manuscritos, de los cuales pasó a las poesías de Salinas que Hazañas y la Rúa preparó para Bibliófilos Andaluces (Sevilla 1869) y a la que Hernández Redondo publicó

el mismo año de la aparición de la edición Astrana [14], de la que ha pasado a la novísima edición Aguilar. Si las ordalías del impresionismo no bastasen a comprobar que los rasgos estilísticos son de la generación de Cervantes, a lo menos el sarcasmo contra la Compañía —a la que siempre encomió y ensalzó su discípulo el autor de *Los sueños*— debió haber desviado de su puerta ese engendro. Veo con íntima satisfacción que José Manuel Blecua la ha escardado de la reciente edición de las *Poesías* de Quevedo.

Quevedo, como un acuñador de moneda perpetuamente insatisfecho, troquela incansablemente en busca de la perfección un sucinto número de perfiles cómicos. Da réplicas repetidas de situaciones, tipos, ingeniosidades que le rondan obstinadas. Esta obstinación culmina en un puñado de epigramas, frases felices tan acabadas que los contemporáneos, en vez de emularlas, se resignan a calcarlas. En escritores volubles, como Salas Barbadillo, la versatilidad y la capacidad mimética hacen las veces de personalidad, tanto que pueden abarcar un vasto número de asuntos, de modos y de modas, disimulando con la mezcla de variados condimentos lo manido de sus guisos literarios. Pero algunos admiradores de Quevedo, apropiándose la exterioridad de sus pinturas y su lenguaje, logran para sus remedos un ropaje que no siempre es fácil de discriminar del modelo. Por ello circulan entre los poemas de Don Francisco tantos bastardos con aire de familia.

Examen de los entremeses nuevos

A juzgar por los indicios, la más vieja pieza y la más arrimada a las tradiciones previas es *Bárbara*, en la que un asunto heredado

[14] Pedro Tomás Hernández Redondo, *El doctor Juan de Salinas. Estudio biográfico y crítico* (Granada 1932). A pesar del título, se trata de una reimpresión de los poemas insertos en el manuscrito propiedad del Duque de Gor: la "Sátira a los padres de la Compañía" está inserta en las págs. 264-273, con el *incipit* "Al olor que esparcía".

y unos recursos similares a los de la *commedia dell'arte* confluyen para representar, en una especie de torbellino cómico, los inagotables engaños y el triunfo final de la mujer.

La escena se sitúa en las inmediaciones de Sevilla, emporio del comercio y el hampa. Los personajes, unos son italianos, denunciados por su chapurreo y sus nombres (Octavio, Julio, Ascanio), otros andan ligados al puerto como Silva el capitán y Truchado el amigo de indianos, y todos rondan en torno a Bárbara, la daifa del rufián Hartacho. Estamos en el ambiente del comienzo del *Guzmán* y de zonas considerables de la obra cervantina.

El asunto, venido de la novela, es el fraude de la paternidad o, mejor, el arte con que una aventurera explota a sus múltiples galanes con el cebo de un hijo alquilado, para cuyo bautizo, canastillo y crianza todos contribuyen. Había sido rozado de paso en el *Guzmán de Alfarache* (primera parte, capítulo 2.º) y servido de tema a un entremés en prosa, *La mamola,* conservado en manuscrito y editado por COTARELO (núm. 16). Cuenta Guzmán: "A mi abuela le quedó hija para su regalo. Con esta hija enredó cien linages, diziendo y jurando a cada padre que era suya, y a todos les parecía, a qual en los ojos, a qual en la boca y en más partes y composturas del cuerpo, hasta fingir lunares para ello, sin faltar a quien pareciera en el escupir" [15].

La mamola presenta dos pícaros: Sofía, la cortesana urdidora, y Camacho el galeote, que, tras desplumar a tres galanes, huyen con el botín a Sevilla. Cuando Camacho aparece, con otro compañero de remo, ya cumplida su condena, Sofía le explica el enredo:

> Aquí me sirven tres galanes: heme fingido parida de ocho días acá de un niño: a cada uno le he hecho creer que es suyo y que mañana se ha de bautizar y cada uno

[15] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache.* Véase *La novela picaresca española,* I, pág. 143.

de por sí me ha de traer plata y joyas para la madrina... Con lo que de aquí sacaremos nos podremos ir a Sevilla donde nos casaremos y viviremos como unos reyes...

La comicidad se apoya, más acaso que en la acción, en las patochadas del tonto o tontiloco Lorenzo, y en las deformaciones que el galán morisco, un arriero, hace sufrir al castellano. Sofía, a pesar de su famoso enredo, guarda fidelidad, si no física, sentimental, al galeote de su alma, con quien aspira a compartir la vida. Dos veces se emplea el recurso de la triplicación: en las sucesivas escenas de Sofía con sus galanes y en el chasco final que Lorenzo da a los presuntos padres uno tras otro.

Bárbara sustituye personajes, recarga la acción y el movimiento, multiplica los efectos cómicos derivados de la repetición de frases y situaciones. El morisco es reemplazado por el italiano, el simple Lorenzo por la diabólica dueña [16], y Bárbara, ya desenamorada de su rufián, pasa a astuta embaucadora y disimulada enemiga: le da picón, como a todos, y le amenaza con denunciar a la justicia sus desmanes, si pretende estorbar la boda final con un músico italiano. Los tres galanes y el rufián han de asistir, befados, al baile final "Cucambé que el amor me ha preso", en que Bárbara justifica sus embustes diciendo: "Es propio de las mugeres / no guardar a nadie fe".

La segunda parte, ya original de Quevedo, presenta a Bárbara viuda con reverendas tocas negras y verde por dentro. Llueven aspirantes a la mano de la aventurera cuyo marido se anegó náufrago en el viaje a la Florida. Reaparecen nuestros conocidos, Hartacho el rufián, misteriosamente enriquecido; Ascanio el italiano que viene de Nápoles cargado de oro. Bárbara, que primero se comprometió a dar su mano a Hartacho, le deja plantado para

[16] Sobre la dueña y sus variedades —desde vieja superlativa a ente fantástico— véase Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo* (Paris 1957), págs. 63-68.

casar con Ascanio. Apenas celebrada la boda, Ascanio descubre su metal celoso, despidiendo de casa a tres amigos de Bárbara: Cornelio, Ana María la casamentera y hasta el cura que los casó. Inesperadamente resucita el marido indiano Octavio, puro *deus ex machina,* que ha fraguado la falsa nueva de su muerte para probar la lealtad de Bárbara. Todos quedan en el fondo burlados: Hartacho, que, robado de su cadena, ha de consolarse diciendo: "Dos vezes me ha engañado y me engañará ziento"; Ascanio, el celoso que remata compuesto y sin novia; y el propio marido, que ha descubierto, gracias a la estratagema, los quilates del amor de Bárbara. Y al son de una variante del *Huchohó,* canción favorita, los músicos exaltan irónicamente la superioridad del primer amor, exaltado con alusiones a toros y cuernos.

Los lances del azar, los ingredientes novelescos de viajes y maridos resucitados, el triunfo final de la enamorada sugieren argumentos de la *Commedia dell'arte.* Lo apoyan los procedimientos técnicos: el vértigo de la acción excesiva para tan breve marco y la incansable reiteración de los recursos cómicos, hasta confinar con lo mecánico. Ello es más sensible en la primera parte. Triplicadas protestas de Hartacho, que ante las ironías de Bárbara se achica y murmura tres veces: "Con aquesto me tapa la boca"; triples mentiras de la dueña que acaba, sobornada, por confesar el embuste; presentación de los galanes en tres tandas para recibir su correspondiente befa (a fin de no rebasar la trinidad, Hartacho se presenta juntamente con Truchado), repiten un procedimiento característico de la farsa italiana improvisada. "La más interesante contribución hecha por la *Commedia dell'arte* al arte de la farsa fue el recurso de la deliberada repetición. Cuando algo ocurre tres veces sucesivas, nos reímos sea o no chistoso. Los cómicos profesionales no cavilaron sobre el problema contentándose con aprovecharse del hecho" [17].

[17] K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1560-1620* (Oxford 1934), t. I, pág. 194.

Al mismo tiempo se prodigan rasgos quevedescos; la pintura de la dueña ávida, el axioma de que en la lucha de los sexos el hombre sale siempre dominado. Aunque hay en la pieza, en el fondo de las bellaquerías, una cierta connivencia con la heroína, una tolerancia casi sentimental hacia la mujer que no volveremos a topar en Quevedo. Esta obrita, por desgracia, nos ha llegado en un texto bastante corrompido, con personajes, como el alcalde, citados en el reparto, y que no aparecen en el cuerpo, con jerga semiitaliana imposible. Quevedo en la *España defendida* (*Obras*, I, 281) recuerda cómo los cómicos por donaire mezclan desatinadamente lenguas "diciendo: *Miño corazón teve os ollos no solo*, llamándose *no chaon* porque, si se hablara el portugués o el italiano puro, fuera dificultoso y como burlar, no entendiéndolo nadie". La muestra de portugués no es brillante y acaso no lo era el italiano de Ascanio, pero mal podemos atribuir a Quevedo las tres maneras todas diferentes y erradas con que afirma que Bárbara ha engañado. La transmisión de los entremeses, entregada a cómicos incultos que los mutilaban y achabacanaban, causa verdadera pena aquí y en otros casos.

El esquema y los tipos femeninos de Bárbara, insuficientemente aprovechados en una intriga tan frondosa que ahogaba el arte del retratista, reaparecen con leves modificaciones en *Diego Moreno*, su más perfecto entremés en prosa. Justa, aconsejada por la dueña Gutiérrez (igual que Bárbara por la dueña Álvarez), desplumará a nuestra vista sucesivamente tres galanes. En la segunda parte, viuda con ganas de ser consolada, escogerá de entre sus pretendientes al más celoso, a Diego Berdugo, que como el italiano Ascanio, sabedor de las mañas de la esposa, querrá poner orden en su casa y expulsar a los otros cortejos.

La prodigiosa creación de *Diego Moreno* llena la pieza con sus gestos y su silencio acaso más que con sus dichos. Le vemos en la primera parte recatándose de ver cosas que palmariamente le afrenten y obliguen a demostraciones de honor. En la segunda,

a través de los lamentos de Justa, nos asomamos a su cautelosa filosofía de marido manso, glorioso paradigma del oficio. Frente a él Justa renueva el tradicional tema de los engaños femeninos con toques de época y recientes invenciones en la parte primera. En la segunda inaugura en el entremés el tipo de la viuda consolable tan remedado por entremesistas posteriores y que ya venía rodando por canciones callejeras como la célebre del siglo XVI: "De tres días muerto está: / la viuda casarse quiere". Acaso en este producto arquetípico de la literatura de los mercados halló una sugestión para la boda fulminante de Justa.

Desde sus primeros balbuceos satíricos tantea Quevedo el perfil del *maridillo,* clasificando amorosamente los tipos de *sufridos* con su cuenta y razón que pueblan la imaginaria barriada por él bautizada con el pintoresco apodo de *cornudería* [18]. Ya en la *Vida de la corte* con escolásticas subdivisiones los reparte en cuatro diferencias que intenta delimitar. Finalmente, tras repetidos ensayos, da unidad a múltiples facetas plasmando la figura inolvidable de Diego Moreno.

Cada rasgo ha sido pacientemente estudiado y fijado: igual la mímica que la ética profesional o la atmósfera social. Tomemos por ejemplo el hábito de hacer ruido antes de entrar en casa, tosiendo, escupiendo, abriendo aparatosamente para dar lugar a que su mujer y el galán adopten decorosa compostura. Falta en la *Vida de la corte,* pero ya despunta en las *Premáticas y aranceles generales* (*Obras,* I, pág. 27): "Mandamos que cuando entraren en ella (= en casa), sean obligados a ir hablando recio, para que haya lugar de ponerse cada uno en salvo". En *El mundo por de dentro* (*Obras,* I, pág. 174) el maridillo prudente "vuelve a su casa con un esquilón por tos, tan sonora que se oye a seis calles". En el romance "Echando verbos y nombres" en que un *paciente* alega sus méritos profesionales, se ufana (*Poesías,* ed. Blecua,

[18] Amédée Mas, *ob. cit.,* págs. 112-123.

pág. 1.031): "¿Abro puerta sin toser / y sin decir 'Yo soy c'abro'?". Nuestro entremés, condensación de materia dispersa, enhebrará y aumentará estos hallazgos.

Los *milagros* literarios, como el nacer de un tipo inolvidable, suelen estar copiosamente presagiados y preparados en obras anteriores. En otra parte he descrito la riqueza de anticipos y reminiscencias que contribuyen a su creación y no es cosa de repetir aquí datos de menuda erudición [19]. Un sonsonete o refrán de ritmo anapéstico "Dios que me guarde a mi Diego Moreno / que nunca me dijo malo ni bueno", encierra el más claro germen. Por su aire inequívoco de verso, sospechamos que era *refrán,* es decir, estribillo, de una vieja canción, salvado en la memoria colectiva. Lo seguro es que fecundó nuevos cantares compilados por Juan de Timoneda en *El truhanesco* [20]. El nombre y apellido corresponden a viejas usanzas, ya que Diego designaba una porción de entes ridículos de la imaginación popular, y Moreno poseía un tufillo irónico por aplicarse, como apellido, a no pocos descendientes de esclavos, de moros y negros. El primer cantar, esclavo del estribillo, nos pinta la tradicional estampa de Diego Moreno, marido manso zarandeado y befado por su mujer. Gracias al nombre tan evocador y a la boga de la tonadilla, saltó a nuevas canciones que desarrollan posibilidades insospechadas de su personalidad: la malicia cazurra, los celos. Hasta que harta de tantas pullas canturreadas por calles y plazas, la esposa de Diego Moreno remata con una tonadilla en que acusa a los vecinos de que ven la paja en

---

[19] E. Asensio, "Hallazgo de *Diego Moreno,* entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario", *Hispanic Review,* vol. XXVII, 1959, págs. 397-412.

[20] *El Truhanesco... Con todas las obras del honrado Diego Moreno que hasta aquí se han compuesto.* Año de 1573, ha sido reproducido por Antonio Rodríguez-Moñino en: Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El truhanesco* (Valencia, ed. Castalia, 1951), precedido de un admirable estudio bibliográfico.

ojo ajeno y no ven el pino puesto en el suyo: "Todos blasonan / de Diego Moreno / y nadie no pone / la mano en su seno".

Diego Moreno zarpó con los galeones a Méjico, donde el dramaturgo Fernán González de Eslava, que pasó al Nuevo Mundo con veinticuatro años de edad en 1558, le sacó a las tablas en un entremés intercalado en el *Coloquio séptimo de Jonás Profeta*[21]. El tal coloquio "entra con un entremés de Diego Moreno y Teresa" en el que nuestro héroe, marido buenazo y simple, aguanta los malos tratos de su mujer, hija de conquistador y llena de humos. Anda la harpía tan enfurecida con la real pragmática vedando el uso de las sedas, que al marido le fuerza a embarcar con ella en la nao de Jonás rumbo a la China, donde supone no estarán vedadas. El pormenor curioso de Diego Moreno asociado con las leyes suntuarias nos revela que el autor mejicano había leído *El truhanesco,* donde el primer cantar, no dedicado al marido paciente, gira en torno al uso del don y de la seda.

Tampoco llevaba Diego Moreno trazas de morir en España, pues la *Flor de varios romances* (Huesca 1589) incluye un nuevo cantarcillo: "Nacido le ha un hijo ajeno, / carillo, a Diego Moreno"[22], y los manuscritos poéticos del tiempo, por ejemplo las *Obras de diversos* en nuestra Biblioteca Nacional (Ms. 3.924), recogen flamantes matracas al eterno maridillo. Y siguiendo el hilo del tiempo se va maliciando, elaborando una cínica filosofía de la vida y convirtiéndose en héroe picaresco, cuya psicología y actitu-

[21] Sus obras, *Coloquios espirituales y sacramentales* (México 1610), han sido reimpresas por J. García Ycazbalceta (México 1877). Sobre su vida véase Amado Alonso, "Biografía de F. G. de E.", *Revista de Filología Hispánica,* II (1940), 213-321. La profesora argentina Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de F. G. de E.* (Buenos Aires 1963), anticipo de su esperada edición y estudio, nos ha brindado un erudito estudio parcial de lo tradicional y lo nuevo.

[22] Vide *Las fuentes del Romancero general* (Madrid 1600). *I. Flor de varios romances... recopilados por Pedro Moncayo* (Huesca 1589). Edición e índices de A. Rodríguez-Moñino (Madrid 1957), folio 115.

des morales se hermanan con las de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache [23].

Lázaro comparte con él su doble condición de marido que sufre cuernos y de hipócrita del pundonor. En el tratado final, casado y próspero en Toledo, protegido por el Arcipreste abarraganado con su mujer, inaugura la serie de los que juegan el doble juego de salvar la honra y el provecho. Ciego voluntario, se encorajina con los que quieren abrirle los ojos y contarle las liviandades de su cónyuge. La fina matización de la postura de Lázaro hace de este capítulo uno de los más sutiles de la obra.

La vida se divierte en repetir a la literatura, y las reiteradas ordenanzas prohibiendo la prostitución privada crearon en Madrid como en otras ciudades el oficio de marido postizo. Lo sabía Guzmán que nos cuenta, entre las razones por que las mujeres casan, la de venderse al abrigo del matrimonio: "Cásanse otras para que con la sombra del marido no sean molestadas de las justicias ni vituperadas de sus vecinas" (parte 2.ª, lib. 3.º, cap. 3.º). El mismo Guzmán, por los peldaños de la quiebra y la miseria, baja de enamorado a alcahuete de su mujer, pasando por el grado de marido cartujo o silencioso [24]. Moralista impenitente, se las amañó algún tiempo para conservar el respeto de las visitas y hasta de su mujer Gracia, la cual "recatábase cuanto podía de que yo viese cosa que me afrentase y quedase obligado a la demostración del sentimiento".

Quevedo debió de saborear con fruición los capítulos 5.º y 6.º del libro 3.º, parte 2.ª, en que Guzmán, conjugando el asco moral y el regodeo narrativo, relata su degradante carrera matrimonial en Madrid y Sevilla. La prioridad de Quevedo o de Mateo

---

[23] Juan Avalle-Arce, con fina amistad, me notifica que en la Nacional de Madrid, Ms. 4.072, se insertan otras coplas más a Diego Moreno (folios 9-10): "A Diego Moreno ha sido / favorable la fortuna".

[24] Sobre los maridos *cartuxos* E. Glaser, *Estudios hispano-lusitanos* (Madrid 1957), pág. 90.

Alemán es un pleito abierto que no podemos fallar porque ignoramos la data exacta de la *Vida de la corte* y el momento en que circuló el primer bosquejo de la *Vida del Buscón.* Lo más prudente es suponer que hubo un toma y daca, que los satíricos se peloteaban el motivo. Las concomitancias son clarísimas: si Guzmán elogia ante los galanes sevillanos los encantos de su mujer, lo mismo hace el farandulero del *Buscón* al ponderar las buenas carnes de la suya. El tono, el acompañamiento moral son radicalmente discordantes, hijos de sensibilidades literarias y morales encontradas. En la duda optaremos por la hipótesis de que el escritor joven deba una deuda mayor al viejo.

La parte primera saca a Diego Moreno vivo. La exposición —Quevedo no ha brillado como Luis Quiñones de Benavente en sus escenas de entrada, simplemente funcionales— presenta a Beltrán con su amigo el capitán de Flandes caminando hacia la casa de Justa. Antes que lleguen, salen la bella Justa y la dueña Gutiérrez deliberando cómo acallarán a Diego Moreno, receloso por haber topado a la cabecera de su cama el broquel y espada del Ldo. Ortega. El ardid es ingenioso. Cuando Diego echa mano de las armas, las dos hembras ponen el grito en el cielo como si creyesen que va a reñir con alguien. Como el marido halla este descubrimiento "inconveniente a la honra de los Morenos", le convencen de que el broquel es suyo, hasta que, calmado, anuncia que sale para volver muy tarde. Solas ama y sirvienta, la satánica dueña da a Justa una ociosa lección sobre el arte de desplumar a los galanes. La lección es inmediatamente aplicada, pues Justa va sonsacando regalos a los tres —siempre son tres— sucesivos visitantes: el eclesiástico, el médico, el capitán. Cuando Justa está haciendo remilgos para tomar la tumbaga del capitán, como si no osase por miedo al marido, entra éste precedido del cortejo de ruidos habituales: tos, gargajeos, pasos de caballo frisón, tanteo de la llave en la cerradura. Encuentra a Justa oportunamente desmayada, cercada de los tres galanes que, en una especie de cha-

rada simbólica, la tienen asida sin que el marido halle por donde cogerla. Y con la resurrección de Justa, curada gracias a la eficacia de la "sortija de uña" que ya no quiere soltar, acaba la pieza.

La segunda parte contiene dos episodios: la comida de la viuda y la boda. Diego Moreno ha muerto la víspera, pero Justa, con su evocación nostálgica, redondea su semblanza. Al escribir el primer episodio Quevedo planeaba o acababa de trazar un cuadro de *El mundo por de dentro,* germen o síntesis del pésame de la viuda con que se abre el entremés. Helo aquí (*Obras,* I, 171):

> Verás ésta viuda, que por de fuera tiene un cuerpo de responsos, cómo por de dentro tiene un ánima de aleluyas, las tocas negras y los pensamientos verdes... Con hablar un poco gangoso, escupir, sonar y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo teniendo los ojos hechos una yesca. ¿Quiéreslas consolar? Pues déjalas solas y bailarán en no habiendo con quién cumplir, y luego las amigas harán su oficio: "Quedáis moza, y es malograros; hombres habrá que os estimen; ya sabéis quién es Fulano, que, cuando no supla la falta del que está en la gloria", etc. Otra: "Mucho debéis a don Pedro, que acudió en este trabajo; no sé qué me sospeché; y en verdad que, si hubiera de ser algo, que, por quedar tan niña, os será forzado...", y entonces la viuda, muy recoleta de ojos y estreñida de boca, dice: "No es ahora tiempo deso, a cargo de Dios está; Él lo hará si viere que conviene". Y advertir que el día de la viudez es el día que más comen estas viudas, porque, para animarla, no entra ninguna que no le dé un trago y le hace comer un bocado y ella lo come diciendo: "Todo se vuelve ponzoña".

Todo esto sube a las tablas y, por encima, las confidencias sobre su vida conyugal hechas por Justa a quien el vino desata la len-

gua. A través de los ojos de la mujer se nos revelan nuevos aspectos del marido paciente:

> Cuando me pongo a considerar aquella bondad de mi marido, aquel echallo todo a buen fin, sin que hubiese rastro de malicia en él, ¡y no puedo consolarme! ¡Luego me hablara él una mala palabra y desabrida aunque faltase el día y la noche de casa! Que como él hallase puesta la mesa a sus oras con buen mantenimiento, no decía "esta boca es mía"... Quando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juicio. ¡Y luego entrara él en cassa como otros a la sorda, sin gargajear o hablar reçio primero en el zaguán!... Y si acaso hallara alguna visita, con la disimulación y la criança que entrava, hera para dar mil graçias a Dios, porque él hera la honrra del mundo.

Tras tan encendidos elogios, ¿qué tiene de extraño que quiera elegir inmediatamente un sucesor al tálamo y los cuernos tallado por el mismo modelo? Y escoge a su antiguo enamorado Diego Berdugo, pese a las cautelas de la dueña Gutiérrez que le aconseja no tomar por marido al que fue galán. Diego Berdugo, atropelladamente casado, quiere barrer de casa a los cortejadores y poner a hilar a Justa. Tenemos, parece, en la puerta una repetición de los celos de Ascanio con triplicada acumulación de escenas. Pero Berdugo, que ha cortado el baile de Justa, en un quiebro inesperado, para mostrar que manda en casa, le ordena bailar. Tenemos una instantánea inversión de situaciones, pues cada vez que Justa acepta una orden, Berdugo le ordena lo contrario. Este relampagueo de movimientos cómicos culmina cuando Justa finge un desmayo para abrazar disimuladamente a un galán. ¿Se repetirá la falsilla de Diego Moreno? Berdugo, para cortar el desmayo, arri-

ma a la simuladora una vela encendida, y la obrita termina entre pronósticos amenazantes de la astuta Justa.

El entremés nos muestra un Quevedo sumamente ducho en manejar las cuerdecillas de sus monigotes cómicos y capaz de graduar los efectos escénicos. Con todo, lo que sedujo a público y continuadores fue la admirable estampa de Diego Moreno. Una de las más inmediatas imitaciones fue la de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en *El sagaz Estacio marido examinado* (Madrid 1620), cuya aprobación es de 1614. A la toma de Ostende hace alusión la dueña Gutiérrez al engatusar al capitán de Flandes: "¿A estado en Flandes y en la toma de Ostende?". Entre la toma de Ostende (1604) que Gutiérrez parece considerar lejana, y la aprobación preliminar de fray Manuel de Espinosa, a 6 de enero de 1614, fue compuesto *Diego Moreno.*

Es *El sagaz Estacio,* según su autor en la dedicatoria a Agustín Fiesco, "comedia en prosa a imitación de tantas como hoy corren en Italia". Mejor sería definirlo como un entremés estirado gracias a imitaciones de la comedia lopesca y de la novela celestinesca, salpicado de epigramas y poesías líricas. Marcela, rica pecadora, busca marido postizo "hecho de pies a cabeza en el molde de Diego Moreno, de aquellos de la primera impresión" [25]. Ella y sus camaradas examinan a los aspirantes, sometiéndoles a pruebas de méritos y limpieza, antes de admitirlos a la orden de los pacientes. El candidato favorecido es Estacio, amamantado por una cabra, y que en su primer matrimonio se dejaba maltratar por la esposa a la que procuraba amantes. Celebrada la boda, salta la sorpresa: pues Estacio, con un mosquete en la mano, cierra sus puertas a

[25] A. J. Salas Barbadillo, *La peregrinación sabia* y *El sagaz Estacio marido examinado* (Clásicos Castellanos, Madrid, ed. Icaza), pág. 78. En las obras de Salas hay otros maridos examinados. Citaré *La sabia Flora malsabidilla* (*Obras de A. J. Salas Barbadillo,* Madrid 1907, ed. y prólogo de E. Cotarelo, t. I), págs. 453-4, donde Flora dice a Camila: "Para casaros con él le examinasteis con más rigor que Marcela a Estacio".

los rondadores de Marcela y proclama que se ha casado con ella para cumplir un voto de redimir una pecadora de su mala vida. La sustancia de la obra consiste en objetivar un chiste de Quevedo, que en *El siglo del cuerno* y en otras partes (*Obras,* I, 39) sostuvo acerca de los *pacientes*: "Que es oficio que... se había de llevar por oposición como cátedra y darse al más suficiente". Por el afán de encajar episodios y requisitos del *Diego Moreno,* no vacila en desencajar los personajes y la coherencia. Estacio se desmaya, igual que Justa, y vuelve en sí gracias a la virtud de una sortija, reminiscencia literariamente ineficaz, pero que nos guía a la fuente. El Diego Moreno que recibe ceremonialmente a Estacio en la orden de la paciencia es nieto de su celebrado homónimo "tercero de este nombre, porque en los tiempos venideros no se confundan los coronistas" (ed. Icaza, pág. 238).

Extraños avatares que corren paralelos a las mutaciones de la sociedad y de las letras. El ingenuo marido paciente, trasformado luego en cínico vividor que hace trofeos de su miseria, desemboca en personaje moralizado. Salas Barbadillo, afanoso de ganar a la vez al público y al censor, saca a Quevedo de su quicio y da la puntilla a su más gloriosa criatura [26].

Diego Moreno fue el único entremés al que Quevedo ha aludido en sus obras ufanándose de haberlo escrito. En *El sueño de la muerte* Diego Moreno cierra la reseña de tipos populares vivos en la imaginación y el habla del vulgo, insultando y tratando de golpear a Quevedo (*Obras,* I, 193):

> Enojéme más y alcé la voz diciendo:
>
> —Infame, ¿pues tú hablas? ¿Tú dices a los otros deshonrabuenos? La muerte no tiene honra, pues consiente que éste ande aquí. ¿Qué le he hecho yo?

[26] Sobre los plagios o imitaciones de Salas, véase: Miguel Herrero, "Imitación de Quevedo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* V, 1928; G. LaGrone, "Quevedo and Salas Barbadillo", *Hispanic Review,* X, 1942, págs. 223-243.

—Entremés —dijo tan presto *Diego Moreno*—. ¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿Acabóse en mí el cuerno? Pues ¿qué los ha movido a traerme por los tablados? Yo fui marido de tomo y lomo porque tomaba y engordaba: sietedurmientes era con los ricos y grulla con los pobres. Poco malicioso, lo que podía echar a la bolsa no lo echaba a mala parte. Mi mujer era una picarona y ella me difamaba, porque dio en decir: "Dios me lo guarde al mi Diego Moreno que nunca me dijo malo ni bueno". Y miente la bellaca, que yo dije *malo* y *bueno* docientas veces... Viendo entrar en mi casa poetas, decía: ¡Malo! Y en viendo salir ginoveses decía: ¡Bueno!... Ahora se casan por suficiencia y se ponen a maridos como a sastres.

Quevedo no se deja convencer y anuncia: "Al mundo voy sólo a escribir de día y noche entremeses de tu vida" (*Obras,* I, pág. 194). Por lo que dice y promete Quevedo, siguió Diego Moreno triunfando en los tablados, enzarzado en frescas aventuras. Como estampa pintoresca y sugestiva ninguna de las otras pintadas por nuestro autor, ni Tenaza, ni Escarramán le igualan. Debía además para el público representar la contrafigura o antimáscara de los maridos calderonianos siempre prontos a lavar en sangre las manchas de su honor. Pero las glorias del entremés, en especial durante aquella época en que rara vez saltaban del tablado a la imprenta, pasan de prisa. Ignoramos si Quevedo cumplió su promesa y nos contentamos con sospechar que *Caraquí me voy* —donde el título deriva del estribillo *Caraquí, caraquí, caracoles,* brindando los cuernos del caracol un puente metafórico— pertenece a esta rama. ¿En qué biblioteca dormirá sin resolver esta conjetura?

La primera parte del *Diego Moreno* es un peregrino acierto, casi igualado por la segunda. *Lazarillo de Tormes* había enseñado a revelar progresivamente el personaje, cuyas acciones, vistas desde fuera, componían lentamente un retrato del actor. Era un despliegue del carácter, que se abría paulatinamente con una técnica más propia de la novela que del rápido entremés con su tiempo abreviado. Quevedo aplicó por una vez esta técnica a la figura de Diego Moreno, misterioso y callado, de ademanes pausados y cautelosos que contrastan con el ritmo bullanguero de Justa y del género. La segunda parte, de sal más gruesa, completa la semblanza por boca de la viuda alegre. En las dos hay una alegría mímica, una maestría teatral que el exagerado vaivén del final degrada ligeramente. Nada tiene de extraño que Diego Moreno se volviese pública propiedad y que uno de los grandes, Don Pedro Calderón, reviviese a Justa y su comida funeral en *El pésame de la viuda.*

En *La vieja Muñatones* rebajó a figurilla graciosa a la gran Celestina. De las artes de la alcahueta —aunque haya una rápida alusión a vuelos de brujería— sólo le interesaban la codicia inextinguible, la tercería, la hipocresía y el gusto pedagógico. Pensé al principio que la vieja fuese una persona real condenada por la Inquisición. A ello me movía el epitafio, de Quevedo, o quevedizante al menos, contenido en el excéntrico manuscrito de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (*Obras*, II, 89):

Estos los güesos son de aquella vieja
que dio a los hombres en la bolsa guerra,
y paz a los cabrones en el rabo.
Llámase, con perdón de toda oreja,
la Madre Muñatones de la Sierra,
pintada a penca, combatida a nabo.

Podía muy bien ser el nombre profesional de cualquier bruja encorozada, de las que la Sierra albergaba. Pero Muñatones —y

Muñatón—, además de apellidos auténticos, designaban a los profesionales de la hechicería, contigua con la alcahuetería. La vieja tercera María, en el capítulo octavo de la *Vida del Buscón* "citaba a la Vidaña, su concurrente en Alcalá, y a la Planosa en Burgos, mugeres de todo embustir": Aureliano Fernández Guerra sustituye los cuatro últimos vocablos por "a Muñatones, la de Salamanca" [27]. Y bien sabido es cómo la sobrina de Don Quijote explica la desaparición de la librería por la malquerencia de un brujo que dijo llamarse "el sabio Muñatón".

La madre Muñatones, además de tendera de placeres, lee para sus pupilas una especie de cátedra libre sobre la ciencia del amor. Adopta la pedantería profesional, suelta latinajos y florea hasta un dicho de Virgilio llorando el paso de los buenos tiempos en que los galanes derrochaban su dinero. Ni el satanismo ni la seducción de la doncellez caben en el *ars amandi* de Quevedo, para quien el amor, a lo menos en el plano cómico, constituye una mercancía que el hombre compra con su moneda. En realidad la lección de la madre versa, más que sobre el arte de seducir, sobre el arte de pedir, y se desarrolla en metáfora de danza. Asistimos a un desfile de parroquianos de la alcahueta. El primero, observador y no comprador, es un viajero de Cazorla a cuyo cargo ha estado la escena introductoria, en la que paseando con un amigo madrileño se lamenta de la venalidad del amor y las mujeres que sólo quieren "sangre de bolsa" y no galanteos: a título de mostrarle las atracciones de la ciudad, el madrileño le trae a casa de la Madre. Uno de los parroquianos es Don Toribio, a

---

[27] *Historia de la vida del Buscón,* ed. Selden Rose (Madrid 1927), págs. 248-9. En la nota correspondiente dice —siguiendo al altamente sospechoso B. Sebastián Castellanos— que la Vidaña y la Planosa fueron castigadas en 1616 por la Inquisición. Claro que el falsario no atisbaba que *El Buscón* es bastante anterior. Acerca de los nombres y su importancia en Quevedo, véase Herman Iventosch, "Onomastic invention in the *Buscón*", *Hispanic Review,* t. XXIX, 1961, págs. 15-32.

quien ella aconseja corteje a criadas dejando altas pretensiones: podría ser el conocido hidalgo montañés del *Buscón*. El asunto poco original se salva por el agitado movimiento de personajes y, sobre todo, por la invención verbal e ingeniosos sarcasmos de la vieja, tratado vivo de retórica sobre la estrategia del amor venal. Véase lo que dice a Don Toribio acerca de la respuesta de Doña Justiniana:

> Dila el papel y leyóle aquel ángel con aquella boca de perlas, y dijo... que era discretísimo si, como iba batido, fuera dorado: y dijo que las razones eran extremadas si fueran escritas con una pluma de diamante, y dijo que en la firma echó menos un talegón, y en el sello las armas del rey; y dijo que la letra fuera mejor sobre el cambio; y dijo que se le había olvidado a Vmd. el "ahí te envío" entre renglones; y dijo que no yba de buena tinta, pues no llevaba nada; y dijo que pesaba poco el papel y que allí estaban ella y su casa para recibir lo que las inviase y, si no, para enviarle noramala.

También gastan retórica los clientes, por ejemplo Robledo, que tras la puerta pregunta en metáfora: "¿Vive aquí la conchabadora, la organista de placeres, la juntona?". Perífrasis retóricas para designar la alcahueta, que son un juego favorito de Quevedo y cuyo uso tradicional se remonta al Arcipreste de Hita[28]. Las gracias —y las frialdades— de la pieza están ligadas al sistema alusivo en ella dominante para variar de mil modos que no hay adoración sin tributo. El artificio central de reducir el arte pedigüeño a reglas de danza, debió de tener mucha más significación para los contemporáneos que para nosotros. Y más frías aún se nos antojan las gracias sobre el "perro muerto" o chasco que se da negando el dinero esperado o prometido, particularmente ocio-

[28] Pueden verse ejemplos en Amédée Mas, *ob. cit.*, pág. 168.

sas en el autor del *Cuento de cuentos*. Los rasgos de hipocresía cuando la alcahueta aconseja el ademán gazmoño y santurrón que los clientes deben adoptar a la puerta para beneficio de los vecinos, y las citas de Fray Luis de León, en bocas tan poco santas, tienen aún su eficacia.

Debió el autor de quedar satisfecho y el público regocijado con el arte de pedir en metáfora, pues en *La destreza* —obra probablemente compuesta en 1624— repitió la alcahueta y la lección de pedir, ahora en verso y en metáfora de esgrima. O quizá esta nueva metáfora fue un puro desahogo personal, una estratagema para poner en ridículo a su capital enemigo Luis Pacheco de Narváez, autor del *Libro de las grandezas de la espada* (Madrid 1600), de *Las cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza* (Madrid 1608) y de otros tratados y manualitos para esgrimidores. La enemistad, perseguida con la espada y con la pluma, ha dejado constancia de parte de Pacheco en un *Memorial* (*Obras*, II, 1.043-105) denunciando a la Inquisición cuatro libros de Don Francisco, probablemente en el *Tribunal de la justa venganza* (*Obras*, II, 1.099-1.163) y otras invectivas en colaboración; de parte de Don Francisco en una graciosa rechifla del *Buscón* donde saca un esgrimidor educado en la escuela de Don Luis; en diversas poesías y en este entremés. La parte muerta de la pieza, en la que Madre Monda, una segunda Muñatones, alecciona a dos mocitas sobre el arte de desplumar a los hombres en metáfora de esgrima, son los innumerables términos técnicos, los forzados conceptos tal vez accesibles al público del tiempo y que nosotros sólo con cientos de notas lograríamos aclarar. Para obrita tan endeble no hemos de gastar tanto sudor. Que el curioso consulte, si le apetece, las pesadas elucubraciones del escolástico Pacheco, o simplemente en Nicolás Tamariz, *Cartilla y luz de la verdadera destreza sacada de los escritos de D. Luis Pacheco y Narváez* (Sevilla 1696), de la cual la Hispanic Society publicó un cómodo facsímil. Sólo nos reserva todavía un menudo placer el baile final, que con el título

de *Las estafadoras* imprimió ya González de Salas en su *Parnaso* (*Poesías*, ed. Blecua, págs. 1.329-1.330). En nuestro texto sólo hay de añadida la cuarteta final. *La destreza* se inicia con un encomio de tres compañías, a modo de loa entremesada: la de Morales Medrano, la de Avendaño y la de Prado. Juan de Morales Medrano y Antonio de Prado —que más tarde sería su yerno— representaron por encargo del municipio en Madrid los autos de 1623 y 1624, años en que Cristóbal de Avendaño actúa igualmente en la Corte. *La destreza* corrió, supongo, a cargo de la compañía de Prado, pues la *Pitorra*, tras el elogio de las otras dos, continúa:

No se descuida Prado,
pues en su compañía
tray a la Madre Monda,
vieja que de don Luis y de Carranza
tiene todos los textos en la panza.

Los amanuenses sustituían intermitente y caprichosamente los personajes ficticios por los actores que los encarnaron. Así hace el de *La destreza* que tras la alabanza inicial pone esta rúbrica: "Sale la Madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir; y con ella Ana de Coca y Vicenta". Vicenta de Borja —aunque no Ana de Coca, que hacía probablemente sus primeros pinitos— figura en la nómina de Prado en 1624[29].

Lo cómico de esta pieza, abierto quizá a los que además de saber los vocablos de esgrimir veían la gesticulación y los rápidos

[29] Los datos escénicos vienen de dos libros de C. Pérez Pastor: *Nuevos datos acerca del histrionismo español de los siglos XVI y XVII* (Madrid 1901), págs. 193, 206-207; y *Nuevos datos... Segunda serie* (Bordeaux 1914), págs. 54-56. Véase también H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (New York 1909). La reciente reimpresión facsimilar suprime el diccionario final de actores, tan útil.

movimientos como de danza que exigía, está cerrado para nosotros. El baile con posturas de esgrima era muy del gusto de Don Francisco para representar el duelo de los sexos, el combate entre la Tomona y el Tenaza o Niño de la Guarda, como se ve en el baile *Las armas* (*Poesías,* ed. Blecua, 1.294-1.298), *Helas, helas por do vienen,* donde con mayor gracia se usa recurso semejante. Son metáforas objetivadas en cadena, que cesan de apelar a la imaginación apenas cesa la automática fusión de símbolo y significado, producto de una época en que reflexión y poesía eran hermanos siameses.

La polilla de Madrid será de la misma época que *La destreza.* Al margen izquierdo de los dos protagonistas —Carralero, La Paba hija (o sea Elena)— ha puesto el copista los nombres "Fran^co^ Robles", "Ysabel": Francisco Robles e Isabel Ana son dos actores ensalzados por la Chillona en su reseña encomiástica de la compañía Morales Medrano, de cuya nómina hacían parte en 1624.

La polilla haría un típico capítulo de novela picaresca con heroína femenil, por ejemplo de *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo. Por otro lado bastantes pormenores de caracterización y estilo hallan paralelo en obras de Quevedo: los nombres picarescos, el humorismo de Mondoñedo, la silueta de Elena la aventurera, etc. El romance "Hagamos cuenta con pago" (*Poesías,* ed. Blecua, 1.003-1.006) podría ser una continuación, años más tarde, de la historia de Elena: el pasado que se evoca es idéntico, varios nombres iguales hasta el del protagonista que en su monólogo semeja al de *La polilla*: "Yo me soy Villodres mondo". Hay un rasgo cómico desarrollado con intensidad y persistencia, que no hallo (si no me falla la memoria) en entremeses anteriores, y que está apuntado en la obra de retórica, seudociceroniana, *Ad Herenium,* al tratar la *notatio.* Pone como ejemplo de descripción física y moral una pintura del falso rico, entre cuyas tretas incluye la ridícula pretensión de tener muchos criados, lo que le obliga a pintorescas artimañas. Este rasgo que pasó a tantos ma-

nuales de retórica lo ha amplificado Quevedo con divertidas variaciones. Elena la pícara, que como un titerero a sus muñecos maneja a la cuadrilla, aparentando ser señora "de tres altos", reparte los papeles a sus cómplices: a su madre y hermana el de dueñas, a su rufián Carralero, el de escudero, y les bautiza con nombres adecuados. Lo que pudo ser una descolorida escena funcional, gracias a la inventiva verbal —*ditongo de viudas,* apoda a las dos "dueñas"— y al desbordante sarcasmo con que caricaturiza la hipocresía de la riqueza y ceremonial en las casas nobles, se convierte en cuadro movido y pintoresco. Recordemos el asunto. La "noble y rica" Doña Elena de Uriguri sonsaca a sus pretensores joyas y galas para representar una función casera: para ello ha tenido la precaución de alquilar la casa de un farandulero con teatrito para ensayos. Cuando los galanes desplumados acuden a presenciar la comedia, encuentran la jaula vacía. La pájara de Elena les deja un billete sarcástico que les entrega el comediante. La lectura y comentarios coinciden con una representación alusiva, la de *El robo de Elena,* grotesca pieza que el dueño de la casa hace representar ante los regidores de una aldea venidos a Madrid en busca de cómicos y danzantes para las fiestas. Este episodio final, voluntariamente disarmónico, que sustituye la gradación cómica ascendente por la descendente o anticlímax, caracteriza buena parte de las obras de Quevedo en sus últimos años. Parece como si se hubiese fatigado de la triplicación de efecto y del crescendo de mímica y movimiento de *Bárbara* o *Diego Moreno,* hasta tal punto que sus finales son como caídas. En dos de ellos —*La polilla* y *El hospital de los mal casados*— la acción más o menos verista desemboca en una representación teatral grotesca.

Los entremeses dudosos o espurios

Armando Cotarelo opina que son espurios los entremeses *El médico* y *Pandurico.* Respecto a *Pandurico* sobran argumentos ex-

ternos e internos para darlo como bastardo, cuya paternidad un impresor desaprensivo colgó a Quevedo. La colección de entremeses *Verdores del Parnaso* (Madrid 1668) lo atribuye a un don Luis de Filoaga [30], indicio de bastardía que desconocía Armando Cotarelo. La evidencia interna del estilo, recursos, personajes, versificación, vocabulario, es aplastante en contra de la atribución a Quevedo. Poyatos, el avaro sastre que vive de velar muertos, y su criado Bartolo, tontísimo y tragón, no pertenecen al repertorio de don Francisco, que manejaba contra los sastres aljabas de epigramas aquí ausentes y que, si pintaba un hambriento, siempre lo hacía ingenioso. El diálogo neciamente paralelo de Poyatos y Bartolo, en que este último, como sombra del amo repite literalmente todo, es recurso ajeno a nuestro entremesista. Versos tan ramplones como aquellos en que Francisco cuenta la muerte del presunto cadáver, jamás los escribió ni toleró. Filoaga tenía cierta destreza de oficio y remedó un motivo frecuente en la *commedia dell'arte*: el de la muerte fingida. En la comedia improvisada, igual que en el entremés de España, sólo se muere para resucitar. El cadáver, alumbrado por candelas, oye los poco gratos comentarios de acreedores o enemigos, corre a veces el riesgo de ser rematado y resucita en medio del espanto de los circunstantes. Así ocurre en nuestra pieza: Bartolo, irritado porque el muerto no suelta sus zapatos, se dispone a matarlo de veras. El muerto por fin, alzándose sin que se percaten sus veladores, se une a su ronda, los aterra y despoja [31]. Las muertes simuladas, con su vaivén de terror macabro y carcajada, fueron particularmente explotadas por Quiñones de Benavente, el autor de *El gorigori* y *La socarrona Olalla*.

---

[30] A lo menos en mi ejemplar se lee claramente en el índice. El de Sedó —que Montaner creía único— dice Feloaga.

[31] Sobre la muerte fingida K. M. Lea, *Italian Popular Comedy*, I, 190-191.

El médico desarrolla uno de los más arcaicos temas del teatro popular europeo: la pareja del curandero y su criado [32]. En las *mummeries* o momerías inglesas y en los *Fastnachtspiele* o juegos carnavalescos alemanes [33] desfilan ya haciendo portentosas curas, ya embaucando a los rústicos papanatas. Ya hemos mencionado la aparición del asunto en Lope de Rueda y sus posteriores imitaciones, en que, transportado al plano de la farsa, pierde toda aureola mágica primitiva. En *El médico* tenemos, a lo que sospecho, un entremés de cualquier seguidor de Benavente y no uno de Quevedo, a quien se lo cuelgan los *Entremeses nuevos de diversos autores*. No carece de sal gorda, por lo que hallo excesivamente severa la condenación de Armando Cotarelo (*art. cit.*, pág. 85), que lo repudia porque no parecen ser de Quevedo "ni la grosería de detalle, ni la frialdad del diálogo, ni el estilo bajo y desmayado, ni la versificación ramplona". Ni los versos son tan rastreros, ni la grosería habría espantado a don Francisco. Ciertas frialdades o gracias sobre la promiscuidad de las mujeres o la asociación de muerte y medicina eran bienes mostrencos de que el mismo Quevedo echó mano [34], aunque con mejor sombra. La ausencia del repertorio común de Quevedo, tan dado a repetirse, nos asombra. No encontramos ninguna frase de la rica antología de frases insulsas de médicos que reunió en el *Libro de todas las cosas* (*Obras*, I, 60). Ni el hilillo de chistes del entremés de marras guarda proporción con el desbordado torrente de pullas que Que-

[32] Acerca de su sentido mágico y su perduración en las farsas rústicas véase el 4.º tomo o comentario de Gillet-Green a la obra de B. Torres Naharro, págs. 10-11.

[33] Eckehard Catholy, *Das Fastnachtspiel des Spaetsmittelalters* (Tübingen 1961), págs. 58-60.

[34] Un ejemplo. El Sacristán observa: "Ya sabéis que Gilota es mujer mía"; a lo que replica el criado Blas: "Ya sabéis que hay mujer para otros ciento". En la *Premática del tiempo* se ordena que "no se usen mujeres grandes... pues vemos que en la más pequeña suele sobrar para todo el barrio" (*Obras*, I, 53).

vedo acostumbra a disparar a los galenos. Quien, por respeto a lo impreso, acepte por buena la atribución a don Francisco, habrá de conceder que se trata de una obreja inferior, escrita distraídamente, como sobre la rodilla. Personalmente creo que debemos escardarla de sus piezas.

Los entremeses auténticos ya impresos

En los entremeses ya publicados por Astrana puedo caminar más de prisa remitiendo al lector al estudio de Armando Cotarelo y al libro de Guido Mancini *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo* (Pisa 1955) [35]. La monografía de Mancini, la más meritoria consagrada a nuestro autor como entremesista, aspira a situar las piezas en la estética y el pensamiento del barroco, contentándose en materia de datos con aceptar confiadamente las opiniones de Astrana. Sospecho que abulta en demasía la faceta didáctica y moralizante. Quevedo, más que la máscara de Heráclito que llora, adopta en los entremeses la de Demócrito que ríe contemplando el regocijado espectáculo que en el retablo del mundo representan los títeres menudos de la corte. Su humor cambiante tan pronto se deja arrastrar por el puro entusiasmo del juego y la convención del género, que le veda el papel de aguafiestas y el ceño del censor, como se deja tentar por el diablillo de la sátira. Pero se me figura que sus escapadas satíricas, más que a enmendar y moralizar las costumbres, tienden a reír de la condición del hombre y de las servidumbres a que le condena la carne o la vanidad.

---

[35] Hannah E. Bergman, al reseñarlo con elogio en la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* se lamenta de que no haya estudiado la versificación para fijar la cronología (tomo XI, 1957, págs. 406-410). Yo tampoco he seguido ese camino.

Quevedo llegó al teatro después de haber revelado su sensibilidad artística, su estilo y sus obsesiones en géneros abiertos, donde la realidad y la invención se codean libremente: es decir, en la sátira jocosa o visionaria de *Los sueños,* en la novela picaresca de suelta andadura, en los caprichos de sus juguetes festivos. En la medida que cabían en el cerco frívolo del entremés, transportó a él sus chistes y alucinaciones, sus hallazgos lingüísticos y su perspectiva de la vida. Del previo arsenal de motivos, dos son los que traslada preferentemente a sus piezas: el del amor y el de la antinatura. El amor de la mujer es mercaduría. El vampirismo sexual femenino esclaviza al hombre, le convierte en galeote de la familia que persigue el éxito material y sus símbolos: el coche, las joyas, los vestidos. El esfuerzo social se malgasta en apariencias, en negar la naturaleza simulando belleza y juventud que de hecho se compran en la tienda; nobleza y encumbramiento que se fingen remedando usos y costumbres de los favorecidos. Estas obsesiones, más complejamente expuestas en las obras mayores, encarnan, al modo frívolo del entremés, en una galería de figurillas cómicas. Desdeñando la convención verista, se divierte a menudo en intercalar elementos disonantes, abultando lo que las piezas tienen de arbitrario, de simple teatro. Voy a examinar rápidamente las obritas de Quevedo repartiéndolas en grupos, no por su incierta cronología, sino por algunos rasgos que se me antojan especialmente interesantes. Empezaré por las piezas "autógrafas" *Los refranes del viejo celoso* y *El hospital de los mal casados,* a las que une, aparte de esa circunstancia, el desembocar en mascaradas que presagian la especie de entremés posteriormente bautizada *mojiganga.*

ENTREMESES "AUTÓGRAFOS"

Aureliano Fernández Guerra, arrastrado por su entusiasmo de coleccionista e incapaz probablemente de discriminar entre letras

generacionales semejantes, afirmó en el *Catálogo* de La Barrera que poseía los autógrafos de dos piezas inéditas: *Los refranes del viejo celoso* y *El hospital de los mal casados*. Estos autógrafos, después de impresos por Astrana, desaparecieron del horizonte, sin que sepamos dónde paran, ni podamos examinarlos. Por ello necesitamos recurrir a conjeturas basadas en la reproducción diplomática de Astrana.

Los refranes ofrecen texto correcto, versificación medida, en que a la silva de la primera mitad sucede el romance de la segunda. Hay algún yerro: "Narizes que tiniendo algunas riñas", debe decir *temiendo*. "Por que lo escupiere por darte pena", debe decir *escupiré*. Tras "Yo soy Villadiego", faltan dos sílabas para completar el octosílabo. "Moza fin de zincuenta años", debe decir *fui*. "No eres dueña al ueso basta", será *al uso*. "Los Pero Grullo llegad", exige cambiarse en *Vos, Pero Grullo*. Minucias, acaso malas lecturas, que nos dejan una leve sospecha de que estamos ante una copia. (Las sospechas mías de 1965 fueron confirmadas, a la vista del manuscrito, por el notable quevedista James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid 1967), págs. 76-79. Crosby nos ofrece una nueva y ajustada edición de *Los refranes* y *El hospital* en el estudio "Dos entremeses y un romance", páginas 205-227, a la que remito al lector interesado en el texto y su trasmisión).

El hospital contiene ripios, versos cojos por exceso o defecto, veleidades en los nombres de personajes (Escaramujo pasa a llamarse Mendr., probablemente abreviatura del actor que lo encarnó), atribuciones de diálogo equivocadas (el parlamento de Perales que empieza "O raíz de la paz santa y bendita" ha de ser repartido entre él y Escaramujo), intercalaciones imposibles (en una cuarteta se injieren dos versos: "Qué aremos desventurados / con tan grandes desconsuelos", totalmente inoportunos), etc. Personalmente daría cualquier cosa por saber lo que son "niños *pu-*

riles". El lector llega a la conclusión de que el supuesto autógrafo era una copia muy incorrecta.

Ambas piezas se asemejan en la construcción, son edificios de dos pisos en que un episodio inicial, vagamente realista, culmina en un final disarmónico, de aire fantástico y arbitrario. El episodio inicial de *Los refranes,* recargado de ecos literarios, iniciado por una parodia de Garcilaso y su "Flérida para mí dulce y sabrosa" —parodia remedada en posteriores entremeses—, muestra a Quevedo fascinado por Cervantes y adaptándolo a su estilo, pues si Justa, la esposa del vejete, escamotea a su galán con un ardid aprendido de *El viejo celoso,* el tono es radicalmente discrepante. Rincón, el galán de Justa, resuelve llevársela aprovechando la manía refranera y fraseológica del marido. Entramos en el dominio de la fantasía: cada vez que el vejete menciona un personaje del folklore, sea la vieja Mari Castaña o Perico el de los Palotes, como si el nombre tuviese fuerza de conjuro mágico, comparece quejándose de la injusticia que con él se comete y amenazándole. Cuando la mascarada —la caracterización equivale a la representación de la fantasía popular— ha durado bastante, Justa, encantada, desaparece en compañía del rey Perico, mientras el rancio marido es aporreado por los entes de las consejas y dichos del pueblo. En esta parte segunda Quevedo se ha plagiado a sí mismo elevando al tablado los fantasmas folklóricos por él evocados en *El sueño de la muerte.* Se me imagina que es forzar la nota el interpretar la escena como una "defensa de los calumniados" [36]. La actitud de Quevedo ante el refranero y la mitología popular es ambigua [37]. Si de un lado se burla de los "evangelios chicos" o refranes, estimándolos lenguaje y metaforía muerta que un artista debe desdeñar, de otro no resiste a la tentación de

[36] Herman Iventosch, "Quevedo and the Defense of the Slandered", *Hispanic Review,* XXX, 1962, págs. 99 y sigs.

[37] Léase Francisco Yndurain, "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa,* 1955.

usarlos, destripándolos y dándoles un sesgo inesperado, como cuando de un maridillo sufrido afirma que nunca dijo "esta mujer es mía" [38], o cuando pinta a Júpiter "poniendo los gritos en la tierra". El desfile de personajillos proverbiales le brindaba ocasión de disfraces, de metamórfosis instantáneas, de efectos cómicos irresistibles. La fecha se nos escapa, pero sospecho que es nuestra primera mojiganga "avant la lettre", es decir, anticipa los rasgos que esta subespecie del entremés afirmaría luego: el dislocar la atención de la lógica de la historia hacia la sorpresa y visualidad, hacia las máscaras extrañas. Es, en lo básico, un remozamiento del Carnaval tan ligado al origen del teatro cómico: este resucitar de los usos carnavalescos trae consigo el arcaico aporreo final. El primer *piso* de *El hospital* retoma los personajes del curandero y su ayudante, esta vez dos truhanes que fundan un hospital para malcasados al que acuden alternadamente hombres y mujeres tocados del contagio: la que tiene marido jugador, ocioso y amancebado; la que padece un marido viejo y remendado, pero con coche; el anciano marido de jovencita estéril; el casado con vieja celosa. Los remedios sólo se encuentran en la botica de los cuentos: el zumo de corneta, las unciones de palo, el sufrir y callar. La llegada de los alguaciles precipita la solución fantástica, pues el pícaro ayudante propone representen todos una pieza de la degollación de los inocentes. Faltan rúbricas escénicas, pero el texto presupone se revisten, en relampagueante metamórfosis, de atuendo exótico. La justicia, sorprendida, juzga ha entrado en una casa de locos y es expulsada por el aporreo carnavalesco con el usual matapecados. La señora Bergman, en la reseña del estudio de Mancini, sugiere que teniendo en cuenta que el marido de Aldonza era abridor de cuellos sin trabajo "no puede ser muy posterior a la premática de 1623 en que se condenó esa moda"

---

[38] Léase el agudo estudio de Emilio Alarcos Llorach, "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum*, t. V, 1955, págs. 1-38.

(pág. 408). Perales —que con total incongruencia aparece primero besando un maravilloso garrote que le da la paz con su mujer—, por una inconsistencia no atribuible a Quevedo, reaparece lamentándose de que su mujer no pare:

MENDR. — *¿Y qué años tiene, dígame, su esposa?*
PERALES. — *Tendrá hasta beintisiete y muy hermosa.*
HISPAS. — *Muy buena está la fecha.*
PERALES. — *¿De qué modo?*
HISPAS. — *Bos con mil y seis zientos asentados*
y con los que ella tiene, seor bexete,
mil y quinientos (= *seiscientos*) *son y beintisiete.*

Este trozo sería enteramente insustancial si no situamos la representación en 1627. Por lo menos a mí no se me ocurre otra interpretación.

Las cuartetas en que versifica al fin la pieza de la degollación de los inocentes se encuentran igualmente en el final de *La polilla de Madrid.* Hay en Quevedo un cierto gusto perverso en rematar con metamórfosis propias del circo y con subrayados de que estamos en el teatro y no en la vida.

Aunque muchas réplicas tienen agilidad de ingenio, poco perdería Quevedo si fuese despojado de *El hospital.* En cambio, *Los refranes,* si juzgamos por la estela de imitaciones, impresionó hondamente. Sin contar otros del montón, Calderón en *Las carnestolendas,* con idénticos conjuros, hizo desfilar ante un viejo chasqueado por sus hijas la pintoresca procesión de los fantasmas del habla popular que, con *Los refranes* y los *Sueños,* habían saltado del plano lingüístico al plano existencial. En *La casa de los linajes,* vano sacrificio a una verosimilitud inverosímil, sustituyó la aparición de tipos folklóricos por los tipos de la calle —un sastre, un zurdo, un moro, etc.— que brotan de la tierra cada vez que Don Tristán los menciona con desdén.

ENTREMESES IMPRESOS
EN EL SIGLO XVII

La venta es la única pieza de Quevedo esencialmente costumbrista. *El Marión* parodia a lo burlesco situaciones de las comedias de capa y espada. Tres obritas —*El niño y Peralvillo de Madrid, El caballero de la Tenaza* y *El marido pantasma*— evocan con personajes e ingredientes vagamente simbólicos el eterno duelo de los sexos. Otras dos —*El zurdo alanceador* y *La ropavejera*— son reseñas de *figuras*. Rara vez columbramos la cronología, pues ni la técnica ni las alusiones internas ofrecen apoyo sólido al historiador ávido de fechas.

La venta, mezclando narración y diálogo, traza un animado cuadro de las hospederías mal famadas de los caminos españoles: las canciones de la moza Grajal y las santurronerías del ventero le dan de entrada un trasfondo moral y un significado que trasciende la anécdota. De epígrafe podrían servirle cuatro versos de una letrilla de nuestro autor (*Poesías*, ed. Blecua, pág. 710):

Toda esta vida es hurtar,
no es el ser ladrón afrenta,
que, como este mundo es venta,
en él es propio el robar.

Hay una densidad de alusiones a la animalidad del hombre, que empiezan con los apellidos: Grajal, el de la moza que, diablillo predicador, matraquea a su amo de ladrón en seguidillas sin perjuicio de ayudarle a hurtar; y Corneja, el ventero hipócrita, "casamentero de estómagos y gatos" que masculla rosarios. El entremés está centrado en la narración que, con lujo de hiperbólicos pormenores, con un espíritu semejante al de conocidas escenas de novelas picarescas, hace la sirvienta de la asquerosa comida

y comentarios de los escolares [39]. La puerta, siempre abierta para el caminante, deja pasar al estudiante amigo de pullas, al mozo de mulas requebrador, y por último a la compañía de Guevara, que, de camino hacia Granada, se detiene trayendo en jácaras y guitarras el obligado entretenimiento final.

La venta, ya impresa como anónima en la segunda parte de *Comedias* de Tirso, aparece a nombre de Quevedo en *Las tres musas últimas castellanas* compiladas por su sobrino y heredero en 1670. La jácara terminal es reconocidamente de don Francisco. Nuestro manuscrito de Évora contiene la obra con variantes de escasa importancia.

Astrana Marín, zahorí que no destapa los secretos de su vara, la adivina de 1622. La técnica —verso uniforme, respeto a las convenciones del género, ausencia de ingredientes fantásticos— parece apuntar a los comienzos del paso al verso. La alusión a Guevara y su compañía nos convida a suponerla escrita entre 1616 y 1619, dos años en los que podemos documentar como *autor* a Pedro Cerezo de Guevara, único Guevara que sabemos estuvo al frente de una compañía [40], perdiéndose luego su rastro.

Los autores de farsas modernas recurren periódicamente a volver boca abajo el mundo, invirtiendo el papel de los sexos, del hijo y el padre, el marido y el amante. Siempre es cómico un hombre que hace punto y guisa en casa, mientras la esposa gana fuera su vida; el marido que consuela al amante porque su mujer

[39] Me refiero, por ejemplo, al *Guzmán de Alfarache* (parte 1.ª, cap. 6, escena del mesón de Cantillana) y a *La pícara Justina* (parte 1.ª, cap. 3: "Del mesonero consejero").

[40] C. Pérez Pastor, *Histrionismo español,* 1.ª serie (Madrid 1901), página 160, trae a Pedro Cerezo de Guevara como autor en un reconocimiento de deuda el año de 1616. F. Rodríguez Marín, "Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia Española,* t. I, 1914, págs. 339-340, nos le muestra estante en Sevilla en abril de 1619, contrayendo una deuda para hacer las fiestas del Corpus en Llerena.

los engaña, el hijo formal que adoctrina al padre calavera. *El marión* mezcla ese recurso con la parodia de las convenciones de la comedia de capa y espada. Don Constanzo, mozalbete melindroso, encerrado en casa entre galas y cuidados de tocador, tiene la friolera de tres *galanas* que le rondan la misma noche. Cantan músicos en la calle, salen a relucir las espadas, despierta el padre anciano que sorprende al mozón y le pregunta si le han quitado la honra antes de enredarse todos en el baile inevitable. Más que una caricatura de los lindos afeminados que pululaban en el Madrid de los Felipes III y IV, es un simple juguete literario. La segunda parte en que, casado Constanzo, doña María le maltrata, roba sus joyas para jugarlas y le deja solo en casa, dudo que hiciese reír tanto a las damas de la cazuela. Nos asomamos a amarguras auténticas y nos percatamos de qué poco haría falta para virar lo cómico en serio.

El texto, corrompido en extremo, que nos ha transmitido una edición suelta de Cádiz 1646 —ejemplar único en la Biblioteca de don Arturo Sedó—, amengua el placer de la lectura. Quiñones, tras la receta infalible para hacer reír, remedó a *El marión* en *Los mariones,* donde duplica los mocitos recatados, rebaja el tono grotesco y acentúa el paralelismo con las comedias, culminando el remate en bodas y dotes pródigas.

Cierto barniz de verdad, referencias cómicas a usos actuales, pertenecen a los rasgos permanentes del entremés. De esos pormenores veristas Quevedo arranca para su viaje por zonas imaginadas, a través de símbolos, por medio de visiones, pasando de la trivialidad a la fantasía. Los tres entremeses que siguen se asemejan en esta mezcla de lo natural y lo fantástico. Los personajes no están copiados del mercado, sino que encarnan al autor dándole un vocero o altavoz, llámese Niño de la Guarda, Tenaza o Muñoz, el buscador de esposa.

El Niño y Peralvillo de Madrid sigue el diseño del cuento de hadas: el hijo que abandona el hogar, la madre que le da los

últimos consejos, las lecciones que le brindan los encuentros del camino. Pero el Niño, en el dúo con su madre, 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. El primer encuentro es con Juan Francés, personaje doble que, a la par que confiesa que está sangrando a España con su rueda de afilar, alecciona al "ingenuo". Penetramos en el dominio de la charada simbólica (que participa de los silenciosos cuadros de moda en la Corte, y de los chafarrinones que explica el vendedor de pliegos sueltos), cuando Juan Francés va explicando los seis enigmas plásticos del Peralvillo de Madrid. Era Peralvillo el lugar donde la Hermandad exponía acribillados a los maleantes que cogía. Los ajusticiados de los rollos primeros, dialogando con Juan Francés, nos cuentan su peripecia: han sucumbido por culpa de los sastres, de los banquetes, de los procesos, de las comedias. Últimamente una bolsa vacía, encima de dos huesos de muerto, simboliza el estado de los desplumados por las damas. Aleccionado por estos escarmientos, el Niño hace frente a las harpías que intentan adueñarse de su dinero.

Los trozos satíricos alusivos a la representación de *El Anticristo,* comedia de Juan Ruiz de Alarcón cuyo estreno fue memorable tanto por los huevos podridos de los enemigos del mejicano como por la osadía de Luisa de Robles encaramándose por la maroma, han hecho a Don Armando Cotarelo asignarla al año 1618, en que se representó *El Anticristo.* No me convence tan urgente actualidad, pues el recuerdo del estreno del *Anticristo,* como el del estreno del *Don Álvaro* del Duque de Rivas, duró más de un año. En la pieza hay una alusión a la separación de los dos valencianos, que me inclina a llevarla a 1622. Eran Juan Bautista Valenciano, *autor* de compañía, y su hermano Juan Jerónimo, parte de la compañía que se separó para volverse *autor* en 1622. Dice nuestro entremés dando por supuesto que tras *El Anticristo* viene el Juicio final:

Pero ya dicen que agora
los valencianos se sueltan
con todo el Juicio final,
resurrección y trompeta,
pues para los dos hermanos
dos juicios habrá por fuerza
y Los juicios parecidos
se llamará la comedia.

Si admitimos esta fecha, la encontramos confirmada por los nombres de los actores expuestos al escarnio en el rollo de Peralvillo. Cosme es a todas luces Cosme Pérez, el futuro Juan Rana, aquí llamado Cosme-Alvillo. En 1622 figuraba en la compañía de Juan Bautista, representando *La nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba* de Lope [41]. En el mismo reparto aparecen Manuela y Ana, que al final del entremés "atracan" al Niño, pues ya sabemos que los amanuenses sustituían a menudo los nombres de los entes fingidos por los de los actores.

El caballero de la Tenaza, incluido en la *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid 1657), que con prólogo de Menéndez y Pelayo se reimprimió en Madrid, 1903, tiene por héroe al celebrado protagonista de las *Cartas del caballero de la Tenaza donde se dan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa* (*Obras,* I, 32-43), cartas cuya data de composición e impresión desconocemos [42]. Quevedo solía identificarse con su héroe,

[41] La nómina de la compañía de Juan Bautista Valenciano en Rennert, págs. 370-371. Fue asesinado en la calle de Cantarranas, a 17 de febrero de 1624. Véase Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses,* pág. 552.

[42] No podemos tomar en serio la carta de Diego de Monfar (*Sales españolas,* ed. A. Paz y Meliá, Madrid 1890), t. I, pág. 416, que Astrana cita como prueba de que se imprimió en 1621. Varios de los títulos ridículos parecen inventados. En cuanto al duque de Lerma, autor de los versos, sospecho no es el privado, sino su descendiente, rumboso mecenas del tiempo de Felipe IV.

a juzgar por los versos del duque de Lerma (*Obras,* I, 1.392): "Lego soy pero en Tenaza / muy vuestro hermano carnal", identificación que ha influido en dichos y cuentos a él atribuidos. Tenaza, al igual que el Niño de la Guarda, presta corporeidad a sus pensamientos, que, en otra boca, pueden ser abultados y deformados por bufonadas y exageraciones. Una vez más asistimos al torneo de los sexos, en un combate erizado de réplicas ingeniosas y de ataques picantes. El torneo —es decir, la representación del encuentro de Anzuelo rebozada con Tenaza, el forcejeo de ella por arrancarle dinero y sortija, la numantina resistencia del caballero— está expresado en silva, con frecuente recurso a la esticomitia o esgrima verbal de verso a verso. Cambiamos de silva a romance, entramos a casa de Anzuelo. Ella y Tenaza, igual que Eva y Adán, discuten los sinsabores del matrimonio, la galera del hombre que sustenta y el heroísmo de la mujer que pare con dolor y riesgo. Antes que nos entristezcamos, la contienda se transforma en baile, donde Anzuelo, multiplicada por las danzantes, combate en ovillejos y ecos musicales con Tenaza y los bailarines. No hay decisión, y tras el baile volvemos a la posición inicial.

Astrana, él sabrá por qué, coloca la obra en 1619. Lo cierto es que Bezón, el famoso gracioso rival de Cosme Pérez, cuyo nombre el amanuense ha deslizado una vez en el papel de Tenaza, no asoma en nuestros documentos hasta 1622, cuando con su mujer Ana de Peralta ingresa en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas [43]. Si le hemos de dar un plazo para escalar la primacía de la graciosidad, podemos conjeturar que el entremés se representó hacia 1624. La creciente importancia del romance y el baile aconseja no adelantar mucho la fecha.

El marido pantasma, publicado en 1643 en el *Ramillete* de Valencia conforme a una copia chapucera, fue inserto por el so-

---

[43] C. Pérez Pastor, *Histrionismo español,* 1.ª serie, pág. 203.

brino de Quevedo en *Las tres musas,* texto muy superior. Muñoz, igual que Panurge en el *Tiers livre* de Rabelais —con Rabelais comparó a Quevedo el censor fray Juan Ponce de León (*Obras,* I, 657)—, vacila antes de tomar mujer. Sus dudas angustiosas no vienen del temor a los cuernos, sino del terror que le causa verse hostigado y explotado por la familia de la esposa. Visita al casamentero y le propone su problema: "Yo estoy enmaridado, / mas la mujer que quiero / no ha de tener linajes ni parientes". Antes de que se presente la candidata, Muñoz tiene una visión. Todo desembocaba en la España del XVII en asociaciones sacras. Quevedo saca un recurso cómico de los ejemplarios edificantes, donde, a propósito de las penas infernales o del purgatorio, se alegaban casos de dos amigos que habían convenido mutuamente en que el primero en morir visitaría al segundo para revelarle el secreto. Muñoz, tras afirmar que "al entremés ninguna ley le quita / lo de *sueño me ha dado* y visioncita", se duerme y ve al camarada Lobón en penas matrimoniales, cercado de suegro, suegra y casamentero que le infiernan con exigencias. "Sácame de la suegra que padezco", clama el aparecido. Cuando la mujer perfecta con hambre canina de marido, Doña Oromasia, pregona sus méritos, Muñoz asustado va a renunciar al matrimonio. De pronto entra Lobón, ya viudo, con el capuz de luto, alegre como una aleluya, y le aconseja el casamiento que proporciona el maravilloso placer de enviudar. Y con un dúo en que ellos y ellas se animan a casar con la esperanza de enterrar al cónyuge, remata la pieza. En forma bastante chocarrera, mezclando las chirigotas con ecos de sermonarios y devocionarios, expone su visión del matrimonio como fatalidad inesquivable y como laberinto sin más salida que la muerte. Las gracias, a veces francas bufonadas, para calmar las impaciencias de los mosqueteros, son verbales. Los tipos no han sido observados en ninguna parte, sino que son mera dimensión física del lenguaje, voceros del autor, que practica artes de ventrílocuo.

Quevedo acaba por renunciar a la anécdota bien representada, la secuencia de incidentes lógicamente coronada por un final ascendente. El encadenamiento de la acción cede en favor de la mera yuxtaposición de elementos cómicos flojamente hilvanados. Cada personaje, cada golpe cómico, se afirma de por sí, hasta tal punto que se podría variar la ordenación de personajes e incidentes sin que el espectador se percatase a veces. Basta que haya una exposición, casi siempre a cargo de dos observadores, comentaristas o jueces, y un baile terminal.

Quevedo pagó tributo a la revista de tipos estrambóticos vagamente unificados por un rótulo o defecto. Nadie como él había contribuido a prepararla y surtirla de primera materia, y darle un modo de observación de las flaquezas humanas, aunque por acaso no la implantó. En esta categoría entran *El zurdo alanceador* y *La ropavejera.*

El zurdo alanceador —a la que el manuscrito de Évora ha mantenido el nombre genuino de *Los enfadosos,* y ha preservado un texto con valiosas variantes, incluso en el orden de escenas— es pieza de Quevedo cuya fecha conocemos con plausibilidad. La impresión segoviana de Diego Flamenco, 1628, que Aureliano Fernández Guerra tuvo y Astrana reimprimió, dice: "Representóle Amarilis en Sevilla". Podemos precisar la fecha y circunstancias. Al romperse los tratos de boda entre la princesa española y el Príncipe de Gales, éste partió despechado de Madrid. Felipe IV, con el fin de inspeccionar las fortificaciones costeñas, por donde se temían ataques ingleses, emprendió la jornada de Andalucía a comienzos de 1624. En su séquito figuraba don Francisco —el cual, haciendo hincapié en la divergencia religiosa y los escrúpulos de la infanta, había defendido la ruptura en *Cómo ha de ser el privado*— casi como cronista jocoso de la real caminata, cuyos incidentes relató en una chistosa carta. Llegados a Sevilla, la austeridad cuaresmal estorbó los entretenimientos teatrales, que sólo se iniciaron al visitar el rey el Bosque de Doña Ana. El Duque

de Medinasidonia, su dueño, había contratado las compañías de Tomás Fernández y Amarilis, o María de Córdoba, para obsequiar al monarca, amigo de la farándula. Sábado 16 y domingo 17 de mayo los dos *autores* representaron para la Corte. La función del 16 la registra así Bernardo de Mendoza en su *Relación*: "A la noche se representó una comedia sumptuosa por el aparato, admirable por la grandeza del asumpto y propiedad de la representación, y entretenida por los bayles y entremeses" [44]. Jacinto Herrera y Sotomayor añade pormenores: "A la noche, en viniendo [el rey], tuvo comedia en su cuarto, fiesta que habían tenido aquella tarde en el patio de palacio los señores que no le acompañaron... El domingo 17 hubo también dos representaciones como el día anterior" [45].

Sin que sea posible asentarlo 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 haciacaballeros de la Corte, hubiese sido compuesta para los grandes cortesanos. Amarilis no tuvo compañía con Andrés de la Vega, su marido, hasta 1624, y no sabemos que regresase a Sevilla entre 1624-1628, fecha esta última en que el impresor segoviano estampa al frente de nuestro entremés: "Representóle Amarilis en Sevilla".

Aunque ya hemos reseñado aspectos de sus dos personajes más originales —la manoteadora y el zurdo alanceador—, podemos detenernos un instante a subrayar los artificios literarios, la correlación simbólica y el trasfondo social de lo que para un lector superficial apenas rebasará la categoría de juguete gracioso. Se inicia con el diálogo entre el fantástico juez contra enfadosos que entra

---

[44] Jenaro Alenda, *Relaciones de solemnidades y fiestas* (Madrid 1903), núm. 848, pág. 242.

[45] José Sánchez-Arjona, *Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla 1898), págs. 229-230. Una descripción de los festejos, que arruinaron a la casa de Medina Sidonia, puede verse en J. Deleito Piñuela, *El rey se divierte* (Madrid 1955, 2.ª ed.), págs. 288-290.

"con una ropa de muger por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto y sombrero de berdulera", y "Carasa, que es el huésped, muy tieso" [46]. Tras el acostumbrado alarde del juez que trae poderes para "sacar enfadosos de los güesos", interroga a Carasa sobre las modas de la corte, sobre los calvos que se usan, sobre las "niñas añejas" que en el carro del tiempo "quieren haçer cejar atrás las vidas", disimulando los años con untos y cabelleras compradas. Carasa, que al principio semejaba personaje funcional creado exclusivamente para la réplica, pasa de pronto a ser uno de los juzgados en la audiencia. Son cuatro: primero dos hombres, luego, más fugazmente, dos hembras [47]: Carasa, el *gorra sempiterna,* gorra de piedra, que duerme con sombrero para llevar la calva a oscuras; Don González, el haciahidalgo, que pertenece a la "cavallería remedona" y por contrahacer los usos de los nobles torea "antípoda del toro"; Doña Lorenza, Celestina incongruente que en lugar de fabricar virgos "ha sido çien donçellas en diez años / y lo tiene por trato", ufanándose de que sirve a la propaganda turística, ya que los extranjeros vuelven a sus tierras proclamando la baratura de la mercancía; y Doña Luisa, la manoteadora y pedigüeña que ya conocemos.

Las técnicas de presentación son variadas. A veces pertenecen a los recursos más primitivos de la farsa, como las inagotables bromas sobre los calvos. Hagamos notar que el "calvo" ha sido objeto permanente de bromas, desde el "mimos falakrós" de los griegos hasta el payaso de las bofetadas que hace las delicias de nuestros niños. Alegría primitiva cuyos resortes son variados: la imagen llamativa ("coronilla en cueros") y sobre todo la alitera-

[46] Sigo el manuscrito de Évora, incorrecto y descuidado, pero más fiel al original y que enmienda muchos yerros de la impresión de Segovia.

[47] La impresión segoviana entrevera hombres con hembras. Pero el texto exige que las dos damas se presenten juntas con el alguacil. Dice Doña Luisa: "No nos ha de comer su reberencia / del señor Juez". El cual responde entusiasmado con "moças de tal brío".

ción en cascada, estrujando el zumo sonoro y semántico de una palabra y sus emparentadas, con sobria abundancia que contrasta con las orgías verbales de las *soties* en el teatro francés del XV y XVII [48]: "Digo, señor, que hay calvos y calvarios, / calbones y calbísimas calbudas, / calva Anás, calva Herodes, calva Judas". Era un vocablo que obsesionaba a Quevedo, el cual inventó derivados como "encalvar" = casar con calvo; el proceso de paladear una familia de palabras y acrecentarla tiene afinidades en pasajes del *Discurso de todos los diablos* acerca del diablo que "no sabe lo que se diabla" y la dueña que "no sabe lo que se dueña" [49]

A veces, refinando el proceso de la comicidad, esboza en rápidos rasgos una escena entera, o destila en una metáfora la esencia de un gesto. No ha olvidado la lección de Teofrasto sobre la descarnada enumeración de acciones y ademanes, pero alterna el esbozo lineal del comportamiento con la comparación elíptica que lo degrada, lo asocia a objetos repulsivos o ridículos, lo animaliza, o simplemente lo desrealiza y roba trascendencia. Tomemos la estampa de dos *gorras* perdurables que, topándose en la calle, aguardan que el otro salude primero:

Si dos gorras de piedra nos topamos,
nos bamos alargando de rebozo (*pescuezo,* ed. de Segovia)
bista en arpón, mirando cada uno
quién empieza primero,
solfeando ademanes de sombrero.

La degradación mediante la asociación verbal da origen a frases como las que Carasa usa para describir su manía:

---

[48] Robert Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII.e siècle* (Paris 1957), págs. 64-68.

[49] E. Alarcos Llorach, "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum,* t. V, 1955, págs. 21 y 32.

Yo soy de las figuras
que lleban en Madrid la calba a escuras:
en mi vida quité el sombrero a nadie
y soy tan estreñido de sombrero
que no hago sombrero en todo el año.

La risa del entremés envejece junto con el contexto social que la suscita y aclara. Quien quiera saber hasta qué punto la sombrerada y sus gradaciones eran problema vital para los contemporáneos de Quevedo, puede leer por ejemplo en un relato del tiempo: "El de Salazar se quitó el sombrero a don Jerónimo y don Jerónimo pasó de largo sin quitar el suyo, de lo cual indignado Salazar vino por detrás, quitó el sombrero a don Jerónimo y le dio con él un sombrerazo en la cara. En un instante empuñaron entrambos sus espadas..." [50].

¡Con qué habilidad, dando por sentado que las cabelleras postizas son heredadas de difuntos, envuelve en una atmósfera macabra los añadidos de las damas! Saldrán a relucir las "guedejas en pena", "el peinado que llaman sepoltura", los rizos culebros a los que hay que decir "misas y no requiebros", con otras invenciones del repertorio de Quevedo, a quien, si carecemos de motivos para apodar de necrófilo, hallamos enamorado de una filosofía que empareja vida y muerte, representando al vivo como cadáver de sí mismo.

Con la figura envarada de Carasa, el gorra perdurable, contrasta la garbosa estampa de Don González, el haciacaballero, cuando va descoyuntándose a fuerza de saludos en el paseo madrileño, con el fin de simular conocimientos múltiples e influyentes. Sólo un trozo:

Voy cavallereando a todos lados
"bésoos las manos, bésote las manos",

[50] A. Rodríguez Villa, *La corte y la monarquía de España en los años de 1636 y 1637* (Madrid 1886), págs. 92-93.

y boy besoteando de manera
que se enfadan el Prado y la Carrera.
Pues ¿qué cuando a mis solas gineteo
y çancajo de fuera, enestrivado,
a lo manga de cruz me çangoteo?
Pues a la brida ¿hay diablo que me espere?
Estirado de piernas, como muerto,
en las meras puntillas afirmado
arremedando comezón los hombros,
"ola" acá y "ola" allá, y "ola" y olilla,
y biendo a mis criados
siempre tan oleados
me llaman propiamente
el Cavallero Extremaunción la gente.

La prodigiosa precisión de la pintura, el vigoroso trazo de la gesticulación culminan, como tantas veces en Quevedo, en el chiste verbal, pues el lenguaje y su diestra manipulación son el goce supremo de su arte.

Quevedo era fecundo invencionero que derramaba a manos llenas semillas que otros harían crecer. Dos rápidos apuntes, el de las guedejas propiedad de los muertos y el de los caballeros afeminados, pueden ejemplificar la proyección de nuestro entremés y su fecunda virtualidad. Proclama el Juez de enfadosos:

Comisión traigo yo de la otra vida
para que restituyan las rrizadas
pelambre a cimenterios y finadas.

Esta agudeza verbal la convirtió Quiñones de Benavente en agudeza en acción, cuando en *El guardainfante* (COTARELO, página 525) saca a un muerto que viene del otro mundo a pedir sus "guedejas mal logradas".

Don González interpela al Juez con suavidades que parecen requiebros para hacérselo propicio:

DON GONZÁLEZ. — *Yo, señor Liçençiado de mi alma,*
yo, señor Liçençiado de mi vida,
yo, Juez de mis entrañas, pido expresso
un privilegio.
JUEZ. — *Yo pensé que um besso*
según me requebrábades de beras.
DON GONZÁLEZ. — *Yo no soy enfadoso de traseras.*

Diversas veces repitió Quiñones de Benavente, cierto que con mayor movimiento escénico, esta situación, por ejemplo en *Los muertos vivos* (COTARELO, pág. 588), al enfrentar Juan Rana y Cosme, su aspirante a cuñado; o en *Turrada* (COTARELO, número 228), cuando Turrada pide ayuda al Alcalde. El tema de los homosexuales era de suma actualidad y lo siguió siendo hasta 1640, conforme podemos ver por las copiosas referencias a los "putos" en las relaciones y avisos del tiempo.

La ropavejera, inserta en *Las tres musas últimas* por el sobrino de Quevedo en texto razonable, es a modo de segunda parte de *Los enfadosos.* En formato modesto e inspección rápida ofrece un desfile de fantasmones cortesanos que se afanan por enmendar la plana al tiempo y la naturaleza. *La ropavejera* pregona su mercancía extraña: "Yo vendo retacillos de personas, / yo vendo tarazones de mujeres". Y por su tienda, alternando los sexos, desfilan el vejete que tiñe sus barbas y gasta pantorrilla postiza, la dueña que pide niñez por ocho días, el afeminado de "la voz sin criadillas", la vieja arrugada, desdentada y cana que afirma tener "veinte y dos años". Es el único personaje dibujado con algún detenimiento, y su manía de culpar a las melancolías, y no a los años, viene sonando en la literatura española desde Lope de Rueda. Todo termina en una horrenda mezcla de bailes y

bailas ya viejos, zurcidos y desempolvados para rematar en música. Primores de diálogo, felicidades de frase esmaltan esta pieza sin pretensiones, que ni rebaja ni aumenta la talla de su autor.

El Quevedo de los entremeses, confinado en angosto cerco de formas y asuntos, refleja sin embargo las máximas y sentimientos centrales del gran escritor. Ni aun trazando obritas en apariencia ligeras y superficiales logra escapar a su ansia de verdad y libertad que se trasluce en estos festivos cuadros donde campea la servidumbre social, la tiranía de las apariencias. Estas minúsculas perspectivas corresponden, en plano humilde, a las grandes visiones de los *Sueños* y las sátiras fantásticas. La forma caprichosa y saltarina que a las grandes estructuras prefería el menudo mosaico, el acierto aislado, facilita el puente entre ambas formas. El parentesco fue subrayado por los enemigos de don Francisco que con intenciones torcidas fingían apreciarlo como entremesista mero. Fray Diego Niseno, acaso incitado por funcionarios inquisitoriales, censuró en 1629 el *Discurso de todos los diablos* recién impreso fuera de Castilla. Cuatro veces lo achica apodándolo entremés (*Obras*, I, págs. 200-201): "relaciones entremesadas", "entremés ridículo", "fábula entremesada", "hechos entremés sus pecados". Era fácil transportar al tablado los soliloquios de los condenados o las requisitorias del diablo: bastaba alegrar el tono, movimentar el diálogo, convertir quejas y condenaciones en alardes de ufanía, haciéndoles herirse con sus mismos filos. Un tenue hilo argumental, al igual que en los *Sueños*, acaba por satisfacer a Quevedo en estas revistas de las flaquezas sociales: locos y locas, con apariencias de cordura, moneda falsa de sentimientos, actitudes y ademanes.

Si la estela que la obra deja en la producción literaria posterior ha de servir de criterio, los escasos entremeses supervivientes de Quevedo bastan para asignarle un puesto eminente entre los productores de teatro menor. No hace falta recurrir a las obras en él mediatamente inspiradas: la progenie dilatada de Escarramán,

los personajes folklóricos o fantásticos que acaso han saltado de los *Sueños,* acaso de las obras entremesiles de Don Francisco. Basta recorrer los intermedios teatrales de 1640 a 1700 para topar a cada paso con Diego Moreno, con Tenaza, con caballeros chanflones y viudas consolables, con fantasmas y ocurrencias cómicas cuya raíz se encuentra en la obra de Quevedo. Aunque lo poco que se ha salvado no consienta hacer otra cosa que ingeniosas cábalas sobre la corriente, soterraña para nosotros, que mana de su obra perdida.

CONCLUSIÓN

La más penosa cortapisa para una justa apreciación de los méritos del entremés es la imposibilidad de confrontar las impresiones de lectura con la visión inmediata de la presentación escénica a la que se destinaba. Es para nosotros letra muerta, que inútilmente tentamos revivir sobre el tablado de la imaginación. Ignoramos el estilo de recitación, la dosis de convención y realismo, el ritmo que enlazaba la palabra con la música y la danza. No podemos siquiera imaginar la esencia de su fascinación: aquella fascinación que Cervantes sentía al recordar a Lope de Rueda encarnando sobre las tablas al bobo y al rufián cobarde; que daba a Pedro Hernández doble personalidad de ente folklórico y de persona de carne y hueso; que permitía a Calderón en *Fieras afemina amor* enfrentar a Cosme Pérez, rey de la graciosidad, con el rey de España. Claro que, si por un milagro lográsemos conjurarlos, se nos escaparía buena parte de su fuerza cómica, inseparable de un contexto lingüístico, social y sentimental que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir, sin la reacción instantánea exigida por la naturaleza del teatro. Con todo, yo sospecho que los aciertos mayores de un género menor guardarían algo de su vida virulenta a través del tiempo.

Si volviendo la vista atrás queremos captar sus rasgos dominantes, nos sorprende su flexibilidad y mutaciones incesantes. La verdadera definición de una especie literaria como el entremés,

desligada de normas escolares y estrechamente aprisionada por la circunstancia, es el despliegue de su historia y el censo de sus obras mejores. Le vemos cultivar un angosto campillo cedido por la comedia, representando graciosos chascos y tipos elementales, sin despegarse del lenguaje callejero ni levantar sus aspiraciones más lejos que el provocar la risa; ir ensanchando sus dominios e invadiendo, no sólo nuevos aspectos de las ínfimas capas sociales, sino temas y personajes usurpados a los géneros literarios colindantes. Más tarde adoptar el verso que le obliga a estilizar la realidad; crear, junto a la forma silogística, por decirlo así, de la historia lineal en que determinados factores de carácter y situación llevan de la mano a un lógico desenlace, la fórmula suelta, meramente aditiva, consistente en el desfile de *figuras* hiperbólicas tocadas de extrañas manías; ensayar una combinación de poesía, canto y baile, alistando para sus fines todas las artes afines al tablado; y al cabo de mil experiencias quedarse perplejo, vacilante en la encrucijada del costumbrismo y la carnavalada sin freno de la mojiganga.

Pedro Salinas, en un brillante ensayo suscitado por Carlos Arniches [1], ha tratado de explicar el género chico porque "cumple una misión, ocupa un espacio que otras formas dramáticas de la época dejaban en vacío". Atribuye lo que llama su "prolijo fracaso" a la incapacidad de remontar el vuelo y rebasar la transcripción fácil y elemental de los datos del ambiente. De seguida, asimilando el sainete del siglo XX al entremés del Siglo de Oro, dictamina de este último: "La grandeza del teatro mayor lo sumerge, lo deja relegado casi siempre a categoría de curiosidad".

Sin querer hacer un Himalaya de las amenas colinas del entremés, la condenación me parece inmotivada. (Naturalmente, hay infinitos entremeses zafios y chapuceros, pero ¡cuántas viejas co-

[1] Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX* (México 1949, 2.ª ed.), págs. 132-133.

medias han sido zurcidas a pesar de las Musas!) El desdén de Salinas se asemeja al abuso, frecuente en el Siglo de Oro, de jerarquizar los géneros literarios colocando en la cima los de antiguo abolengo y los que retrataban las clases más altas. Un preceptista inteligente y avanzado como Bartolomé Ximénez Patón —capaz de saludar con entusiasmo la originalidad de Lope y del *Romancero general* equiparándolos a los modelos consagrados—, al escribir su *Eloquencia española en arte* (Toledo 1604), ampliada en el *Mercurius Trismegistus* (Baeza 1621), citaba elogiosamente como dechados imitables *La Saguntina* de Zamora, *Los amantes de Teruel* de Yagüe, el *Carlo famoso* de Zapata, poemazos indigestos e ilegibles, sin duda porque la Epopeya, reina de los géneros literarios, confería la eminencia estética a los asuntos nobles. Lejos de mí el negar que la complejidad temática y la amplitud de horizontes ofrecen superiores ocasiones al vuelo poético lo mismo que a la caída estrepitosa. Sin embargo, no se puede desconocer la originalidad y la inventiva cómica de los entremesistas mejores. Ni se les puede acusar de levantar acta notarial del tipo, lenguaje o acontecimiento trivial, sino más bien de haber descoyuntado la realidad, de haber proyectado sobre la escena quimeras, fantasías y pesadillas, mostrando el reverso de la comedia ilusionista que les envolvía. Dos rasgos sustanciales me parecen, a pesar de sus numerosas concomitancias, diferenciar el entremés de la comedia: la libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje; y la aparente irresponsabilidad ética.

Una simple metáfora toma cuerpo en situaciones y escenas enteras. La que designa un lugar donde os roban con el mote de *Peralvillo de las bolsas* —en *La hora de todos* (*Obras,* I, pág. 237) llama así Quevedo al estudio de un letrado— le basta al autor del *Buscón* para alzar el andamiaje de *El niño... de Madrid,* cuya escena central exhibe a los desplumados expuestos en el trágico rollo. La designación de la Calle Mayor y sus tiendas como Sierra Morena es la osamenta del entremés de Luis de Belmonte *Sierra*

Morena de las mujeres —insertado en la *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid 1657)—, en que las pedigüeñas comparecen disfrazadas de bandoleras salteando a los transeúntes. El entremés sabe saltar las barreras del buen sentido transformando para sus construcciones caprichosas el espíritu en letra. Tópico vulgar es que el amor y la amistad hacen todo común. Unamuno, con aguda paradoja, para ponderar su identificación con la tierra, dirá patéticamente que le duele España. Mme. de Sévigné escribirá con cariñoso aspaviento a su hija: "J'ai mal à votre poitrine". Molière, discípulo de los farsantes italianos de la *commedia dell'arte*, en *L'amour médecin* (acto 3.º, esc. 5.ª), usará esta noción para un chiste accionado o *lazzo*, al hacer que Clitandre, el amante disfrazado de médico, en lugar de tomar el pulso a Lucinda enferma, se lo tome a Sganarelle, su padre, y justifique su gesto "par la sympathie qu'il y a entre le père et la fille" [2]. Lope de Rueda, en el paso tercero de *El deleitoso*, va más allá de la simple agudeza de Mme. de Sévigné o del chiste preparado y dilatado de Molière en su comedia: apoyándose en la máxima religiosa de que los esposos son "dos en una carne", desarrolla varias situaciones en que el bobo Martín de Villalba toma las purgas de su mujer y ayuna los ayunos de ella. Podría recoger en Quiñones de Benavente reiterados ejemplos de la libertad con que el entremés traspone a realidad física las imaginaciones y los modos de lenguaje. Pero basten estas muestras para ejemplificar el soberano desparpajo con que el entremesista traspasa la verosimilitud para internarse en la fantasía.

Ni los esfuerzos de convertir el entremés en una escuela de modales, ya que no de costumbres, ni las fortuitas amonestaciones logran hacernos olvidar la indiferencia usual del entremés al código de justicia poética. Los personajes cometen adulterio, burlan

---

[2] H. Bergson, en el cap. 2.º de *Le rire*, alega, para sus fines, los ejemplos de Mme. de Sévigné y Molière.

la justicia, maltratan al inocente sin que haya una protesta del autor. Reímos del ingenuo y admiramos al astuto o al fuerte. Si hay que escoger entre la justicia poética y el chasco jocoso, el entremés opta resueltamente por el chasco. Cede a la extraña voluptuosidad que los hombres sienten al considerar sus flaquezas y caídas. Llega uno a pensar que el entremés, más que por su acción y personajes, está caracterizado por una actitud, por una insensibilidad específica ante las imperfecciones del hombre. Insensibilidad aparente y relativa, pues la burla del matrimonio sólo es verdaderamente eficaz en sociedades donde se le tiene por institución básica. Y lo mismo ocurre con las libertades fantásticas frente a la justicia o la propiedad.

Los estudiosos de la farsa de alcoba, dominante en Francia y otros países desde Labiche y Feydeau hasta días muy cercanos a los nuestros, han buscado una motivación de este desenfreno. Los adeptos del psicoanálisis, jamás desprovistos de alguna panacea universal [3], recurren a la teoría de la compensación: en la farsa como en los sueños hallamos una válvula de escape a nuestros deseos represados, podemos cometer imaginativamente el desafuero sin sufrir las consecuencias. Esta unitaria interpretación sólo a medias satisface al estudioso del entremés del siglo XVI y XVII. Por mi parte sospecho que las demasías del entremés están más o menos vinculadas a la tradición de la *fiesta*, tal como la describen los sociólogos de la religiosidad. Roger Caillois [4], por ejemplo, ha expuesto cómo la turbulencia, la infracción de las reglas y el frenesí destructor forman parte de la fiesta. En fecha dada la sociedad tolera una inversión de valores, una especie de vacaciones morales antes de regresar a la monotonía y ritmo cotidiano. El entremés, ligado al Carnaval y al Corpus, mantiene resi-

[3] Por ejemplo Eric Bentley, en el sugestivo ensayo "The Psychology of Farce", publicado en 1958 al frente de un volumen de farsas francesas.

[4] Roger Caillois, *L'homme et le sacré* (Paris 1963, 3.ª ed.), págs. 121-162.

duos del espíritu y los usos primitivos despojados de todo sentido religioso.

Contrasta el desvío del entremés por la moraleja explícita o la ejemplaridad flagrante con la filosofía de la comedia de Lope, que exalta el triunfo de las pasiones nobles y domeña la anarquía ética. A la comedia de Lope podría aplicarse la norma que Cristopher Fry, autor de piezas poéticas, da como ley del teatro: el reflejar "el orden secreto contenido en la aparente anarquía de la vida". Si miro hacia el entremés, me parece que éste se divierte en subrayar el desorden y rebeldía de los instintos, el revés del tapiz. Si por convención tiránica reconcilia a los adversarios en el baile y canto final, se trata de mera tregua. El entremés sabe que todos los seres son cómicos, es decir, fundamentalmente avasallados por sus flaquezas, que el predicador es pecador y que la guerrilla de la vida no acaba en victoria completa de los mejores.

APÉNDICE

CINCO ENTREMESES INÉDITOS DE QUEVEDO

NOTA SOBRE EL MANUSCRITO Y LA NORMA EDITORIAL

El manuscrito que utilizo pertenece a la Biblioteca Provincial de Évora, a cuyo director el Dr. Armando de Gusmão me complazco en expresar mi más vivo agradecimiento.

Es un grueso tomo, encuadernado en pergamino antiguo, que lleva la signatura Cod. CXIV/1-3 y mide 20 × 14 cms. Consta de un núcleo de escritos de don Francisco de Quevedo, complementado con varios cuadernillos misceláneos.

Empieza con el título *Obras de don Francisco Gómez de Queuedo y Villegas Cauallero del hábito de Santiago* y lleva al pie el nombre en cifra de su poseedor y segundo colector, al que luego aludiremos. Tras el *verso* en blanco y nueve páginas de índice sin numerar, vienen paginados de 2 a 1.018 los poemas y piezas de Quevedo. Los poemas ocupan las páginas 2-690 y van seguidos de *La Perinola* (págs. 693-744). Una hoja de índice intercalada y sin paginar precede a los entremeses distribuidos así:

Entremés de Diego Moreno	1.ª parte	745-782
	2.ª parte	782-815
Entremés de Bárbara	1.ª parte	816-859
	2.ª parte	860-894
Entremés de la Venta		895-913

Entremés de los enfadosos	914-934
Entremés de la destreza	935-952
Entremés de la polilla de Madrid	953-987
Entremés de la vieja Muñatones	991-1.018

Tras las obras de Quevedo y con paginación seguida (1.019-1.044) se insertan poemas satíricos acerca de Madrid compuestos antes de 1640 por españoles y portugueses: luego epitafios (1.045-1.052).

Con numeración independiente siguen dos cuadernillos: *a*) *Obras del padre Vicentino professo de la orden de San Benito,* que a pesar de su frivolidad o por eso mismo figuran en otros manuscritos bajo la autoría de un supuesto benedictino y aquí, tras el folio de título, abarcan otros 56 foliados de 1 a 56; *b*) *Quaderno de varias curiosidades,* que se abre con poemas alusivos a la venida a Madrid del Príncipe de Gales y continúa con versos misceláneos, foliado de 1 a 18.

La escritura, de dos manos desemejantes, difiere en rasgos y fecha. La primera letra, del segundo cuartel del siglo XVII, recoge textos interesantes: ha escrito, además del índice de poemas, las páginas 2-690, los entremeses, el principio de los poemas satíricos y los epitafios, las obras del Vicentino y las primeras poesías del *Quaderno.* La segunda letra se identifica en la página 693 al frente de *La Perinola*: "Escrivióla el Anagramático Lucresio Vieyra Dessa o El sargento Mayor Josê de Crus e Sylveira. En Lisvoa Ocidental año 1728. De su proprio uso". Ha transcrito *La Perinola,* rellenado páginas en blanco, completado los poemas satíricos de Madrid, los epitafios y el *Quaderno.* Su aportación carece para nosotros de valor.

NORMAS DE ESTA EDICIÓN

Aunque el manuscrito sea copia de copias y nunca podamos tener la certeza de que sus peculiaridades remontan a Quevedo,

trato de reproducir, con leves desvíos que facilitan la comprensión, la ortografía lunática del original. En él se codean a poca distancia formas divergentes con *s* y con *ss* (casa-cassa, cosa-cossa), con *u-v-b*, con *x-j-g* y otras inconsistencias. Ni siquiera he intentado regularizar el uso de *i-y*, *u-v*, que alternan a capricho. Simpatizo con los partidarios de la modernización, ya que la mayoría de las variantes preservadas son meramente ortográficas. Aun las variantes fonéticas merecen escaso respeto, pues ignoramos si proceden del autor; por añadidura, todo lector no especialista transporta automáticamente a la fonética moderna las dudosas formas anticuadas que con tanto afán mantenemos.

Y, con todo, me he resuelto a transcribir fielmente las extravagancias y antojos del copista, porque esta impresión ha de sustituir al original. Tratándose de material penosamente accesible, el seguro contra accidentes y extravíos es servicio público.

Mis menudas alteraciones tienden a remover motivos de error y aligerar la lectura. Son:

a) modernización de la puntuación, mayúsculas, signos ortográficos; inserción de apóstrofos y separación de palabras;
b) enmiendas de yerros del copista, ya suprimiendo (entre paréntesis redondos), ya añadiendo (entre paréntesis cuadrados). No pocas veces necesitamos variar el nombre del personaje que habla, pues el copista no registra el cambio de interlocutor o interpreta falsamente la abreviación marginal;
c) ampliar raramente alguna abreviatura obvia.

Las indicaciones escénicas del manuscrito van en cursiva. Son muy someras y jamás subrayan el uso pródigo de los *apartes*, de la conversación de dos personajes que los restantes se supone no oyen. Uso frecuente en *Diego Moreno* y *La polilla de Madrid*, que un editor futuro deberá interpretar.

El futuro editor podrá modernizar ampliamente. Quien, como yo, ha pasado largas horas sobre el texto, puede proponer enmiendas evidentes, facilitar la tarea al continuador, no desperdiciar su situación privilegiada.

Tras algún titubeo he renunciado a registrar los abundantes pasajes paralelos que anoté en otras obras de Quevedo, contentándome con explicar las enmiendas.

ENTREMÉS DE DIEGO MORENO
(parte 1.ª)

Figuras

DIEGO MORENO y vn CAPITÁN
GUTIÉRREZ y el DOCTOR
LIÇENÇIADO ORTEGA y DON BELTRÁN
DOÑA JUSTA

Sale dom Beltrán de negro y el capitán de color con plumas y cadena, çintillo y vanda y sortixa.

D. BELTRÁN. — No trae vm. bien los dedos, S.or capitán. Traer menos galas y dar más galas, que en la corte el soldado (que) se quiere olgar, aunque benga más enplumado que un buboso. No conoze vmd. vien la genteçita: vsanse henbras tomaxonas, mugeres de uña, como sortixas, y damas barberas que sirben de rapar.

CAPITÁN. — Bien conozco la gente, señor dom Beltrán, y sé que en paseando sin dar embían a pasear. Fuera de que he gastado mucha haçienda en este mundo, aya a quien dar y verá vmd.

D. BELTRÁN. — No se engañen, que hasta puñetes toman por tomar y gustar de que gasten con ellas, aunque sea prosa, cuánto más dineros. Que ay muger tan amiga de plata que, en saliendo,

toma píldoras sólo porque ve la tienen. Más ay que no mirarán si vmd. trae vuen bestido, que juzgan más del qu'está desnudo a puro dar. Cada una tiene un discreto, vn valiente a quien teme, vn poderoso a quien respeta, vn pícaro a quien manda, vn abariento a quien quita, vn ginobés a quien pide, vn neçio a quien engaña, vn bellaco a quien entretiene, vn querido a quien sustenta de lo que pela a todos. Y tras esto quieren paje que las obedezca, escudero que las acompañe, coche que las llebe, mercader que las bista, poeta que las celebre, soldado que las pasee. Y ansí lo haçe doña Justa, la que he dicho a vmd.

CAPITÁN. — ¿Y qué talle tiene?

D. BELTRÁN. — ¿Cómo, qué talle? Talle tiene de no dexar a vm. com blanca en vn hora. Linda muger, vnos ojos rasgados, negros de los dineros que alcanza a ver, tanta boquita. Pero pide por ella como si tubiese boca.

CAPITÁN. — ¿Qué haçe vmd. de repetir que pide? Eso es bueno para mí que no estimo el dinero en lo que piso. Contenteme ella y verá si la descontento. ¿Tiene buenas manos? Que ay muger que las tiene como la niebe.

D. BELTRÁN. — Es echa a su gusto, que a puro tomar blancas tiene las manos blancas. Toda ella es como vna niebe, porque no llega a hombre que no le deja frío. Vamos allá y adbierta vmd. que todos los requiebros de "mi uyda, mi ángel, mi çielo, mi luz, mi contento" se ençierran en dos que son "toma, my vida" y "daréte, amores".

CAPITÁN. — Cosas son estas de que yo gusto más de cortarme las vñas. ¿Es casada?

D. BELTRÁN. — Casada es, y así fuera yo qual es su marido.

CAPITÁN. — En siendo casada es para mí vn ynfierno. Vonito soy yo para oyr "que viene mi marido", "ay, quién llama", "bete presto, es vn demonio", "bonita es su condiçión, es más zeloso que otro tanto", "que no te bea entrar", "recátate al salir", "qué

dirán, qué dirán los veçinos". No quiero plaçeres pen[a]dos [1], sino cosa tan ancha que me la calçe sin calçador.

D. BELTRÁN. — ¡Diçe vmd.! No debe de conoçer a Diego Moreno, qu'es su marido, el hombre más cabal. Bueno es eso para mí. El otro que en su vida dio pesadumbre a vna mosca. No ay tratar deso, que Diego Moreno no es de los hombres de agora.

CAPITÁN. — Bien estoy con eso. Pero entra y beme con su muger y hételo el pelotero.

D. BELTRÁN. — Que ni entra, ni be. Bonito es el otro para pensar mal de nadie. Fuera de que sienpre que entra en casa, es como el rayo con trueno, haçiendo ruydo primero desde vna legua. Bamos allá, que por acompañar a vmd., dexo yo de yr a ver las paredes de Aminta.

CAPITÁN. — Bamos, no entienda que lo dexo de medroso o de miserable.

Vanse, y sale doña Justa y Gutiérrez.

D. JUSTA. — Desdichada de mí, Gutiérrez, que a topado Diego Moreno con la espada y el vroquel que se dejó anoche el Liçenciado. ¿Qué haremos?

GUTIÉRREZ. — ¿Cómo qué? Haçelle creer que es suya. Aunque, si no, calle Vmd. y verá cómo hago la desecha.

DIEGO. — ¿Paréçeos bien esto, Justa?

JUSTA. — Zierra con él y abráçale.

GUTIÉRREZ. — ¡Ay, señor, tente por Dios! ¿As tenido pesadumbre?, ¿con quién bas a rreñir? Finja vmd. aprisa.

D. JUSTA. — ¡Diego hermano, amigo, marido, regalo! ¿Bos armado, bos con broquel? ¿Con quién ha sido el enoxo? Reportaos. ¡Ay Jesús, que estoy preñada y malpariré! ¿No enbusto bien, Gutiérrez?

---

[1] *Pen[a]dos. Penado* es "el vaso, copa o taza que da la bebida con dificultad y escasez: y por extensión se dice de otras cosas", *Dic. de autoridades.*

DIEGO. — Bueno en berdad. ¿No me queréys entender, doña Justa? Pues, por vida de mi madre, que no ha de pasar esto ansí.

GUTIÉRREZ. — ¡Ay qué juramentos, amo mío, dueño mío! Repórtese, que tiene qué perder. Ya está quitada. Vaya vmd. y reporte a los que le aguardan. Noramala sea, escupa bellacos.

D. JUSTA. — No puedo de ansia. Tenelde, Gutiérrez, que estoy preñada y malpariré.

DIEGO. — Que no boy a rreñir con nadie.

GUTIÉRREZ. — Más vale ansí, hijo. ¡Ay Jesús, y qué tal heres enojado!

D. JUSTA. — Dios me libre, mal lograda de mí. Si riñeras y te mataran, ¿qué había de haçer la pobre biuda de Diego Moreno? Que estoy preñada y malpariré.

GUTIÉRREZ. — No lo diga vmd., que, a ser burlando, suena mal. Dios me le guarde a mi Diego Moreno, que calla lo malo y diçe lo bueno.

DIEGO. — Por esta cruz que lo haçía adrede.

D. JUSTA. — Así, otro juramento. Ese bicio le faltaua agora. Por esta cruz agora y por uida de mi madre denante, no ay carretero como él.

GUTIÉRREZ. — Es vn desalmado. Las carnes me tiemblan en oýrle.

DIEGO. — Esta espada y este broquel no son míos. Yo los hallé a la cabeçera de mi cama. Esto es yncombiniente a la homra de los Morenos.

JUSTA. — ¿Qué ay aopa? (*sic*). Zelitos son, Diego. Deuéis de querer que yo os desenoje y os haga amores. Antes os sequéys que tal haga. ¡La espada diçe que no es suya, Gutiérrez!

GUTIÉRREZ. — Díçelo burlando, que ya sabe que solía estar colgada en el aposento de la ropa sobre la rima de los colchones.

DIEGO. — ¿Y [2] lo jurará, Gutiérrez?

---

[2] Enmiendo *ya* en *y*, comienzo pleonástico usual en estos diálogos.

GUTIÉRREZ. — Y lo jurará Gutiérrez.

DIEGO. — Juráralo yo, Gutiérrez... ¿El broquel diréys que es mío?

D. JUSTA. — Pues ¿cúyo abrá de ser? Dejadme, mal hombre, que, después que entré en vuestro poder, estoy flaca y no tengo ora de salud. Dejadme, qu'estoy preñada y malpariré.

GUTIÉRREZ. — Dos días a que me rriñó vmd. porque topó con él en la tinaxa, diçiendo que había sido de su padre.

DIEGO. — ¿Yo?

GUTIÉRREZ. — Vmd.

DIEGO. — ¿Y lo jurará, Gutiérrez?

GUTIÉRREZ. — Y lo jurará Gutiérrez. Pues a fee que no estoy loca, ni falta de memoria. Abrir el ojo, que asan carne.

DIEGO. — Harto hauierto le tengo, que, si no me le rasgo, no le puedo abrir.

D. JUSTA. — Yo callo, porque, si hablo, a de ser para tratallo como él mereze. ¡Mal aya quien con él me juntó, mal aya y remal aya!

GUTIÉRREZ. — Amén, amén y reamén.

DIEGO. — Y el que me juntó com bos ¿mereçe bendiçiones, Justa? ¿Avéysme sauido dar vna ora de contento, Justa? Que me abéys cogido, Justa...

D. JUSTA. — Malos años para uos, Diego. Tomad, tomad. ¿Soñólo vro. linaxe? ¿No e hecho arto en sufriros, Diego? El cura quando nos casó, Diego, me dijo que me daua marido que amase y no pícaro que cosiese, Diego.

DIEGO. — También dijo el cura, Justa, que me daua justa espossa. Y vatalla, Justa, y pecadora, Justa.

GUTIÉRREZ. — No juste tanto, Diego.

DIEGO. — Esto tengo malo, que enojándose ella me ablando yo. Dexe el manto, que yo he hablado colérico. Estas son cosas de cassa y no es vien dar que mormurar. Aya recato de aquí

adelante, que la espada y el broquel deben de sser míos, que yo no me acuerdo.

JUSTA. — ¿Cómo que no me acuerdo? Pues ase de acordar luego al punto, Diego.

DIEGO. — Ansí ya me acuerdo, mías son las armas. Jesús ¡y qué flaqueça de memoria! Miento en conçiençia, que de miedo lo hago. Hea, áganse las paçes, abráçame.

GUTIÉRREZ. — ¿De qué han seruido tantos juramentos, borrego?

JUSTA. — Pio cheriua yo agora. Pero al fin eres mi dueño. ¿Y irá contento el descaradaço?

DIEGO. — Yo me boy a cobrar vnos dineros, y no bolberé hasta la noche. Tengan cuenta con la casa y adiós. (*Vasse.*)

GUTIÉRREZ. — Dios te perdone la pesadumbre que nos has dado. Bueno es como el buen pan Diego. Ba con el abraço como la pasqua. Bien lo hemos pelado. ¡Qué de cosas destas hiçe yo tragar al que pudre, quando Dios quiso!

Haçen ruydo dentro como que habren puerta.

JUSTA. — ¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez, mira allí fuera.

DIEGO. — Yo soy c'abro para yrme. Abierto queda para si biene alguien.

GUTIÉRREZ. — Hija, ya qu'estamos solas, oye una liçión. Y es que tú no as de desechar ripio. De cada vno toma lo que te diere, así del carniçero [carne] como del espeçiero espeçias, del confitero dulçes, del mercader bestidos, del sastre hechuras, del zapatero seruillas, del señor joyas, del ginobés dineros, del letrado regalos, del médico curas, del alguaçil amparo, del cavallero horo, del hidalgo plata y del ofiçial cascaxo; de vnos reales, y de otros blancas. Todo abulta. Sólo has de huir de valientes que te rregalarán con estocadas y te darán em botos y juros lo que tú (no) has menester en çensos; de apartarte de los músicos, porque ya no se come com pasos de garganta, sino con qué tener que pasar

por ella. ¿Pues poetas? Gente apestado (*sic*): con vn soneto te arán pago si los quieres, y con vna sátira si los dexas. De vnos mayorazguitos lechales y dóçiles que se crehen de sus ayos; vnos biejos verdes, éstos son los que ynporta a la ventera patiuo [3] (*sic*) que profesas. Llaman a la puerta.

JUSTA. — ¡O qué lisión, madre mía! M[ir]a quién llama. Agora, si es, madre, el liçençiado Ortega, que entre.

GUTIÉRREZ. — Calla, finxamos recoximiento, no lo conozca. Así es.

Sale Ortega.

ORTEGA. — El liçençiado Ortega. ¡Jesús, qué recojidas que son!

GUTIÉRREZ. — ¿Tú heres, hijo? Buena sea tu venida. No te espantes, que temblamos de la condiçión de Diego Moreno qu'es vn mismo demonio y, si alla aquí alguno, suele bramar.

JUSTA. — Abrásele oluidado a vmd. el estuche. No se le puede cargar nada a estos zotes. Encáxesela.

ORTEGA. — ¡O qué puntual es vuesa merçed! A no le traher, auía caýdo en buena falta. Vele aquí.

GUTIÉRREZ. — Ay, como creo en Dios que lo trae. Y luego entendió que se lo pedíamos de veras. Échale la garra.

JUSTA. — Como naçí para morir, que no entendí que le truxera. ¡Bonita es mi condiçión para pedir nada! ¡Jesús, qué negro recoxido! ¿No be que nos burlamos?

ORTEGA. — Esto no es nada. Perdone vmd. que no le hallé mejor.

Dale el estuche.

GUTIÉRREZ. — ¡O qué graçia tan grande!

JUSTA. — ¡Qué donayre a tenido tan estremado! Es moscatel.

---

[3] *A la ventera patiuo.* Parece lectura desatinada por "al arte rapativo".

GUTIÉRREZ. — El pobrete yrá sin pluma.

Llaman a la puerta.

JUSTA. — ¿Qu'es esto oy tanto llama[r] a la puerta? Que no suele llegar a ella moro ni christiano.

GUTIÉRREZ. — Entre quien es, que aquí nos hallarán.

Sale el doctor Musco

DOCTOR. — Sea Dios en esta cassa.

JUSTA. — Doctor Amusco, esté vmd. en su asiento. Doctor mío, ¿cómo biene? Que le deseáuamos uer en esta cassa más que si nos trujera algo cada vez que biene.

ORTEGA. — El señor doctor basta que trayga su persona.

DOCTOR. — Algo enfermas son de pedir estas mugeres. Achaques tienen agraticos (*sic*) [4].

JUSTA. — Mirad qué, madre. Más le queremos a secas que a otros... Bueno es eso. ¿Cómo le ba de salud, señor doctor?

DOCTOR. — Ando algo némulo y corronpido, que tengo en el estómago vna dureça y queríalo gastar.

JUSTA. — ¿Qu'es dureça? Me diga, porque cossa de gastar no puede ser mala.

DOCTOR. — Com'oyó de su gastar, entendió que eran monedas. Es vna redundançia de la (a)biles mal colta.

JUSTA. — Pues sí, esso gástelo en otras cosas, pensé que heran dineros.

DOTOR. — Aquí traygo vna docena de guantes de jasmines que los (*sic*) oý deçir el otro día que los deseaban.

GUTIÉRREZ. — Ay tal, ¡y de la bexez que se acordó!

DOCTOR. — Ea, sírbanse dellos, que todo es nada.

GUTIÉRREZ. — ¿Ay tal graçia? Donayre a tenido el doctor, no se le niegue.

---

[4] *Agraticos*. Acaso lectura errada por *agarrativos*.

DOTOR. — Boto a Dios, que en esta casa todo es donayre el dar, y graçia diz que traerlas cositas. Mal aya el ánima que quiere ser graçiosa. Ea, madre, embíe por este escudo de algo, y muramos como nobles.

Dale vn escudo.

GUTIÉRREZ. — ¿Ay tal graçia?

JUSTA. — Píllalo, madre. No sé qué he de creher el donayre del doctor.

Llaman a la puerta.

GUTIÉRREZ. — Noramala benga quienquiera que llama.

D. BELTRÁN. — Don Beltrán es y un amigo suyo.

[GUTIÉRREZ] [5]. — Qué primo tan cansado tienes aquí, hija. Dios me libre dél, encoge el parentesco.

Salen el capitán com banda, çintillo, cadena y sortijas y plumas.

D. BELTRÁN. — Dios las guarde, señoras mías. ¿Acá es tam buena gente?

DOTOR. — Buena es la que viene, señor dom Beltrán.

JUSTA. — Bálele el diablo, y como se entró de repente, si no me dio vn susto. Que entendí que hera el platero a quien debo treynta escudos.

CAPITÁN. — ¿Esa deuda aflije a vmd.? Buena es la muger.

D. BELTRÁN. — Mire el platero cómo la enojó. Váyase despaçio, que ellas saben lo que han de hazer.

JUSTA. — No ui cossa más pareçida a vn hermano que quise más que a las niñas de mis ojos.

---

[5] Atribuyo a Gutiérrez las palabras en vez de a D. Beltrán. Cada vez que atribuya un parlamento a un interlocutor entre paréntesis cuadrados, quiere decir que en el manuscrito está asignado al interlocutor precedente y que el copista, por estar en abreviatura o por descuido, se ha olvidado de registrar el cambio. De no ser así, se advierte en nota la enmienda.

[GUTIÉRREZ]. — ¿A estado en Flandes y en la toma de Ostende?

JUSTA. — Madre, muy echo está a tomar este soldado. Todo es tomar y más tomar y no l'e oýdo deçir que se halla en vn dar tan sólo.

GUTIÉRREZ. — Con éste es lo fino, embístele, hija.

JUSTA. — ¿Qué pretende vmd. hagora?

CAPITÁN. — Vn ábito por los muchos serbiçios que tengo echos a Su Mgd.

GUTIÉRREZ. — ¡Ay qué mal olerá vmd., si trae muchos seruiçios!

[CAPITÁN]. — Servicios se llaman (en) esta cadena quitada a un alférez del enemigo.

GUTIÉRREZ. — Ay, señor. Béala yo, que debe de ser linda.

D. BELTRÁN. — Ánimo, hijo, que ya enpieçan a desnudarle.

JUSTA. — ¡Y qué buena es! Estoy por colgármela. [No] tema, ¿no be que me burlo?

CAPITÁN. — Ame pareçido del zielo la muger. No me congoxo yo de tan pocas cosas, que quiero mucho a vmd.

JUSTA. — Aora yo quiero, por más que me quiera, desenamorarle de mí; pareçeréle peor qu'el diablo. ¿Y cómo le desenamoraré, cómo? Pidiéndole algo.

GUTIÉRREZ. — ¡O qué graçia a tenido!

ORTEGA. — Gran donayre. ¡O, quemada muera ella y sus graçias! ¡Y quál as de yr, pobre soldado!

CAPITÁN. — Pida vmd.

D. BELTRÁN. — Linda hembra.

GUTIÉRREZ. — Linda bobería. ¿Y a quién querría prouar com pedirle? Que deue de hauer esperdiçiado más que valemos. Esto es tentarle por la banagloria.

DOTOR. — El contrapunto de la bieja. En los ynfiernos descansse la bellaca sacaliñera.

JUSTA. — Tengo bergüença de pedir más. Al fin pido y pediré. Pido la vanda que trae al cuello.

CAPITÁN. — ¡Jesús, esa niñería! Hónrrela vmd. y sírvase della (*pónesela*).

GUTIÉRREZ. — ¿Ay tal graçia en el mundo?

JUSTA. — Donayre tiene en quanto dize (o) y haçe el señor capitán. No sé qué tiene. ¿Y cómo es tan hechiçero?

DOCTOR. — Los demonios carguen con los güesos de la bieja. A todos nos asaetea callando.

LIÇENCIADO. — Es sanguijuela de bolsas. Mal fin ayáis, mala hembra.

GUTIÉRREZ. — ¿No lo dije yo? Lo mismo fuera que le hubieras pedido la cadena, çintillo y sortijas. Es vn Alexandro.

D. BELTRÁN. — Niega, perro, que te dejan en puribus.

CAPITÁN. — ¿Cómo sortijas? Desta se a de servir vmd.

JUSTA. — ¿Ay tal graçia en el mundo? Eso no, qu'es dádiua. Bonito es Diego Moreno para esso.

GUTIÉRREZ. — ¿Cómo no? Teme (*sic*) esta mano y póngasela en este dedo. Amiguita soy yo de melindres.

Dale el dedo, sácale la sortija y pónesela.

DOCTOR. — Malos tronchos te agrumen, bieja dañada, que ya bería a ésta yo dando qué haçer a los niños.

ORTEGA. — Tosen de afuera, gargajean y dam patada frissona.

CAPITÁN. — ¿Quién viene? ¿Amanos (*sic* = émonos) de yr?

JUSTA. — Cuytada de mí qu'es Diego Moreno. En el toser y haçer ruydo antes de entrar le conozco. ¿Qué haré? Qu'estamos rreñidos y me matará, si me be con tanta gente.

GUTIÉRREZ. — Todo tiene remedio. Fínxete morteçina y con mal de coraçón, da boçes y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del coraçón, el liçençiado te dirá evanxelios y don Beltrán te tendrá la cabeça. Y dé-

jame a mí dar boçes y finxir. ¡Ay, ay, ay cuitada, malograda, mal lograda, mal logradilla mía, ay, ay, ay!

Ruydo de puerta dentro.

GUTIÉRREZ. — ¿Quién anda en esa puerta? ¡Ay, ay, ay bien mío, mi señora!

Entra Diego Moreno.

DIEGO. — Yo soy c'abro. ¿Qué tiene Justa, Gutiérrez?

D. BELTRÁN. — No la puedo tener.

DOCTOR. — Ya le buelbe el pulso.

LIÇENÇIADO. — Super egros, super egros.

GUTIÉRREZ. — ¡Ay, ay, ay! Ténganla, señores. No se mate la mal lograda.

CAPITÁN. — Efecto haçe la sortija.

DIEGO. — Gutiérrez, ¿qu'es esto? Que no allo por dónde asir a mi muger.

ORTEGA. — Lumen de lumen, deum berum.

GUTIÉRREZ. — ¿Qué ha de ser, mal hombre? Mal hombre, ¿qué ha de ser? Que (quando) [quedó] el angelito tan angustiado de vuestras palabras de denantes, que le dio vn mal de coraçón. Que a no llegar el señor doctor y este cauallero con la sortija de vña, y el señor don Beltrán que la a tenydo, y yo no hubiera llamado al señor liçençiado para que la confesasse... Mal hombre, ¿qué ha de ser?

Da ella gritos y buelbe los ojos en blanco.

DIEGO. — Yo tengo la culpa. ¡Ay angelito mío de negro, honrradita! ¿Qu'es? Lleuémosla a la cama.

D. BELTRÁN. — Llebemos. Pero, señor, ¿no be qué ojaços echa?

ORTEGA. — Oste. Perdone vmd que no tubo raçón.

DIEGO. — ¡Huy, vn mal hombre!

Lebántanla y llébanla andando como qu'estaua, y ella da gritos y el liçençiado cruzes y como que rreza.

GUTIÉRREZ. — Mirad, mal hombre, lo que hiçisteys. ¡Ay de mí sin mi señora y sin mi regalo y sin mi paloma y sin mi cordera!

DOCTOR. — Digo que va mexor. Señor liçençiado, ¿oye vmd.?

ORTEGA. — Apriétele esa sortija.

[CAPITÁN]. — Quiero quitársela.

D. BELTRÁN. — Cuerdo, porque no se te quede con ella.

JUSTA. — Apriétenme la sortija que me da la uida. Hasta muriendo tiene graçias. Zierra la mano con ella.

DIEGO. — ¡Qué donayre a tenido, bálame Dios!

JUSTA. — Apriétenme la sortija. Y, si ay otra, también, porque estoy preñada y malpariré.

Y con esto se ban y dan fin.

FINIS

SEGUNDA PARTE DEL ENTREMÉS DE DIEGO MORENO

hecha por don Francisco de Quevedo

ENTREMÉS SEGUNDO DE LA VIDA DE DIEGO MORENO

Personas

BERDUGO	DOÑA PAULA
LEOCADIA	DOM PABLO
JUSTA	GUEVARA
GUTIÉRREZ	LANDÍNEZ
VN PAXE	MÚSICOS

Salen Berdugo y Leocadia.

BERDUGO. — Y, como digo a vmd., querémonos los dos con mucho estremo. Murió anoche su marido y queda rica. Es germosa y muchacha, y, aunque no tiene la mexor opinión del mundo, corren en él las cosas de manera que ha de haver mil golosos que la pidan por muger. Y podría ser que presunçiones pudiesen tanto que olbidándose de mí, se casase con otro. Pues para qu'esto no tenga lugar, he querido ser el primero que trate dello, valiéndome de vmd. para este efecto. A quien suplico vaya luego y lo trate con doña Justa, que así se llama esta señora.

LEOCADIA. — Doña Justa ¿es muger de Diego Moreno?

BERDUGO. — Esa misma.

[LEOCADIA]. — Conózcola muy bien.

BERDUGO. — Señora, conoçida es mucho, y bien sé que ha dado ocasión la condiçión de su marido a muchas lenguas del lugar, y algunas debían glosar más de lo que hera. Pero no es más la muger de como la tiene el marido. Y yo sé que mudará de costumbres conmigo de suerte que borre todas las cosas pasadas. Y en conclusión, estoy ressuelto en casarme con ella, y no pido conssejo sino ayuda.

LEOCADIA. — Pues, señor, lo poco que baliere la mía, esté zierto que no le a de faltar. Dígame vmd. cómo quiere que le proponga el caso. Déjeme a mí.

BERDUGO. — Que me plaçe, porque no pierda tiempo. Bamos haçia su cassa que yo aguardaré a vmd. a la puerta, y por el camino le yré diçiendo lo que ha de significar.

LEOCADIA. — Mucho em buen ora. Bamos (*vansse*).

Sale Justa y Gutiérrez com brabas tocas de viudas.

[GUTIÉRREZ] [6]. — Vendito sea Dios que am parado vn poco las visitas y las lágrimas. No sé dónde tenía vmd. tanta repressa dellas que llorar, y tantas palabras tiernas que deçir. Pues los suspiros y desmayos an sido con tanta propiedad dichos y hechos que muchas beçes los tube por más çiertos que fingidos, con sauer el intento a que se deçían.

JUSTA. — Amiga Gutiérrez, todas estas deligençias son nezesarias para cumplir con el mundo. Yo os prometo que aunque yo nunca fuy enamorada de mi marido, que e sentido su muerte, y la sintiera más, a no entender soldar esta falta con Diego Berdugo, a quien quiero como sabéys.

---

[6] Atribuyo el parlamento a Gutiérrez, en vez de Justa.

GUTIÉRREZ. — Plega a Dios que no nos aga caer en ella, porque no ay peores maridos que los que han sido primero galanes. Porque, como sauen las flaqueças de las mugeres y los modos de dar trascantones, están en el caso y no ay echalles dado falsso. No topará vmd. condiçión como la de Diego Moreno qu'esté en el çielo.

JUSTA. — Hamiga Gutiérrez, eso es ansí. Pero también Diego Berdugo es vn angelito. Y quando fuera muy áspero de condiçión, yo me atreuiera a domar sus brabeças em brebe.

Llama doña Paula.

D. PAULA. — ¡A de casa!

JUSTA. — Gutiérrez, mira quién es.

GUTIÉRREZ. — Visitas deben de ser. ¡Jesús, si nos dejasen ya!

Sale doña Paula.

D. PAULA. — Señora Gutiérrez, ¿qué haze doña Justa?

GUTIÉRREZ. — ¿Qué ha de haçer sino llorar su mal logrado?

PAULA. — Por çierto que tiene raçón, que perdió vn marido muy bueno. Téngalo Dios en su gloria y guarde a vmd. muchos años. Y pues vmd. es tan discreta, muéstrelo en esta ocasión.

D. JUSTA. — ¡Ay, señora mía, qu'es muy fuerte y yo muy flaca para tanto golpe! ¡Ay marido mío, vien mío, regalo mío! ¿Y qué ha de ser de mý sim bos?

D. PAULA. — Señora, señora, mire qu'es tentar en esso a Dios. ¿Quiere echar la soga tras el caldero? Sosiéguese, que Dios que le a dado, le dará el remedio.

JUSTA. — Ya yo la ueo, señora doña Paula. Pero quando me pongo a considerar aquella bondad de mi marido, aquel echallo todo a buen fin sin que hubiese rastro de maliçia en él, y no puedo consolarme. ¡Luego me hablara él vna mala palabra y desabrida, aunque faltase el día y la noche de cassa! Que como él allase puesta la messa a sus oras com buen mantenimiento, no

deçía "esta boca es mía". Y yo como le sauía la condiçión, procuraba tener cuydado, y en esto y en que su persona andubiese bien puesta. Y aunque él echóse (*sic*) vn bestido oy y otro mañana, nunca se metía en ynquerir de dónde benía ni de dónde no, porque deçía él que los hombres muy curiosos estaban çerca de neçios. Y deçía muy bien porque hera él la honrra del mundo.

D. PAULA. — ¿Y a qué ora murió, señora?

GUTIÉRREZ. — Ayer a las quatro de la tarde se nos quedó en las manos como vn paxarito. Y desde entonçes no a comido señora vocado, ni aun dejado sus ojos de llorar. Hágala vmd. que coma algo, qu'está traspasada la pobreçita.

D. PAULA. — Señora, ¿no comerá vmd. por amor de mí alguna cossa? ¿Hase de dexar traspasar? Vaya vmd., señora Gutiérrez, y trayga algo que coma y beba.

JUSTA. — No a menester comer quien perdió lo que perdió. Porque, quando me aquerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juyçio. ¡Y luego entrara él en cassa como otros a la sorda, sin gargajear, o hablar reçio primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna visita, con la desimulaçión y la criança que entraua, hera para dar mil graçias a Dios, porque él hera la honra del mundo.

Sale Gutiérrez con vna caxa de conserba y vm poco de xamón, seruilleta, cuchillo, vino y taza.

GUTIÉRREZ. — Ea, señora, coma vmd. vm bocado desta conserba.

D. JUSTA. — ¿Qué quiere que coma? ¿Y qué pareçería, de ayer muerto mi marido? No a menester comer cosas dulçes la que quedó tan amarga, y a mí vn poco de jamón y vna bez de vino me basta.

Comen del xamón.

D. PAULA. — Coma vuestra merçed y alégrese, que ansí haçen ellos quando quedan biudos. Échela vino, Gutiérrez.

GUTIÉRREZ. — Helo aquí. ¿Quiere vmd. agua en ello?

D. JUSTA. — Agua, ni por pienso. Ágüenlo las cassadas y las que (no) tienen contento, que no ha menester aguallo quien perdió lo que perdió.

Llama dentro don Pablo.

D. PABLO. — ¡Ha de casa!

D. JUSTA. — Gutiérrez, mirad quién es.

GUTIÉRREZ. — A don Pablo pareçe en la boz.

D. PAULA. — Pues, señora, yo quiero desocupar. Quede con los ángeles, qu'es muchacha, y aún no a enpeçado a goçar de su jubentud. Y no está tan oluidada que no sé yo a quién le pessara de que vmd. le admitiera en su serbiçio.

D. JUSTA. — Jesús, señora. Ya se acauaron los hombres para mí. ¿Y quién es el atreuido que a vmd. le a rebelado esso?

D. PAULA. — No se lo quiero deçir, que pareze que se a disgustado.

D. JUSTA. — ¿Yo, por qué? ¿Quién le puede quytar a un hombre que no ponga los ojos donde le diere gusto? Ola, Gutiérrez, echalde otro traguito a la señora doña Paula.

GUTIÉRREZ. — Que me plaze.

D. JUSTA. — ¿Y es rico ese hombre?

D. PAULA. — Ta, ta, ta. Sal quiere este güevo. Y muy galán.

[D. JUSTA]. — Pues ¿qué ha bisto en mí que le mobió a quererme? ¿Y es liberal?

D. PAULA. — ¿No digo qu'es vn Alexandro?

D. JUSTA. — Pues ágame vn brindis a su buena graçia.

D. PAULA. — Pues ¿no deçía que ya se abían acauado los hombres para vmd.?

D. JUSTA. — Entiendes (*sic*) los pobres y feos, que rricos y galanes son lindo vocado, y más con la salsa de ser liberales.

D. PAULA. — Pues no lo es poco el que digo. Aora bien, quédese vmd. con Dios, que después trataremos desto.

D. JUSTA. — Váyase vmd. con los ángeles. (*Vase.*) Yd abrir y meted dentro ese adereço de consolar.

Vase Gutiérrez y sale don Pablo.

D. PABLO. — En este punto me acabaron de deçir su desgraçia de vmd., que la e sentido, como es justo, por tres raçones. La primera ya la entenderá vmd.; la segunda no es bien que se diga; y la terçera que se dé al buen entendedor.

D. JUSTA. — Por çierto, señor, qu'estoy muy çierta desso.

GUTIÉRREZ. — ¿Ay tan confuso modo de dar pésame?

D. PABLO. — Bien puede vmd. estallo. Porqu'es de manera que, leyendo esta siesta la historia del niño Tauro, me enterneçía acordándome de vmd.

GUTIÉRREZ. — Pues ¿qué tiene que ver el niño Tauro con esso?

D. PABLO. — Algo pareçe que acude, que al fin queda vna muger viuda como en un [laberinto]: "daca la haçienda, toma el acreedor, si me casaré, si no me casaré".

D. JUSTA. — Deso, señor, ninguna confusión me queda a mí. Porque la poca haçienda que ay, yo la había adquirido. En lo que es casarme, ¿cómo a de tratar desso quien perdió lo que yo perdí?

D. PABLO. — Tiene vmd. raçón, que perdió vn marido muy amigo de todos y tenía muchos.

D. JUSTA. — Es de manera que, con tener yo tantos, m'exçedía, que todo lo atribuýa a ser él tan honrradaço. Por çierto que no hauía vn mes que nos abíamos casado quando, viniendo de fuera, se entró de rondón por la sala y me halló abraçada a un galán. Y quando entendí que hiçiera alguna demostraçión, le dixo al que me abraçaba: En berdad que ha de habraçar a mí también, que le soy muy seruidor. Y a mí me dixo: ¿Cómo estaba esta

puerta abierta, señora? ¿Qué os pareze si, como yo entré, entrara otro? Y desde entonçes mandó qu'estubiesse çerrada y hizo vna llabe para sí, y que hiçiese ruydo al abrir. Y quando benía de fuera, abríase él, y, en preguntando la moza "quién es", respondía con el mayor agrado del mundo: Yo soy c'abro. Pues ¡luego se metiera él em preguntar "¿a qué yglesia bays a missa?" o "¿en qué bisita habéys estado?", ni "¿quién estubo allá?", ni "¿qué hiçisteis?", ni "¿qué tornasteys?", como otros enfadosos que ay! Porque deçía él que era gente cansada los que ynquerían mucho las cosas, y deçía bien. Porque hera la honrra del mundo.

D. PABLO. — ¿Y dexóla bien parada a vmd.?

[JUSTA]. — Señor, ¿lo qué me dixo vmd.? Todo es muebles de cassa, colgaduras, sillas, bufetes, bestidos míos y suyos, y ropa blanca y vna rima de colchones. Desde esta noche los hecharé todos en mi cama, porque (no) [todo] a menester la que quedó tan desharrimada. (*Llora.*)

D. PABLO. — Señora, señora, ¿dónde está su discreçión de vmd.?

GUTIÉRREZ. — Señor, cosa notable es su intento, y no sólo llora, pero no ay quien la haga atravesar vn bocado. Hágale comer alguna cossa, por su uida.

D. PABLO. — Tráygaselo vmd., que por amor de mí la comerá.

D. JUSTA. — Jesús, señor, ¿cómo a de comer quien perdió lo que perdió?

Sale Gutiérrez con la merienda.

GUTIÉRREZ. — ¡A, señora, coma vmd. vn [bocado] [7] y veva vn trago!

JUSTA. — ¿Y qué pareçería vna biuda?

[D. PABLO]. — Échele de ueuer, acaue, y veba vmd...

JUSTA. — Hecha, Gutiérrez, aunque çierto qu'es dar mucha nota.

[7] El manuscrito dice "coma vmd. vn y veva". Supongo falta "bocado".

Échale de veber y llama Leocadia de adentro.

LEOCADIA. — ¡A de cassa!

GUTIÉRREZ. — Esta vez (*sic*) estraño. Beua vmd., señor don Pablo; yré a uer quién es.

D. PABLO. — ¿Y vm. no beuerá otro traguito?

JUSTA. — ¿Y qué pareçía ya? Ya vna bez, aún pareze.

D. [PABLO] [8]. — Pues, si vna bez pareze, mire vmd. qué hará dos. Consolándose pareze que va la señora. Aora bien, agora que la dexo a vmd. vn poco alentada, me quiero yr por dar lugar a esotra visita.

JUSTA. — Vaya vmd. con Dios y veámonos, señor don Pablo.

D. PABLO. — Que me plaze.

Sale Leocadia.

LEOCADIA. — ¿Podré hablar a vmd. una palabra a solas?

JUSTA. — Que me plaçe. ¿Qué me querrá esta muger?

[LEOCADIA]. — Señora, biem beo quán fuera de propósito es, de ayer enterrado el marido, venille a tratar de otro. Pero la mucha affiçión y desseo (de) [que] Diego Berdugo tiene de mereçer este nombre, me a echo tomar a mi cargo la conclusión deste casso. Él se a descubierto y me a dicho que, si lo a de ser vmd. de aý a vn año, que más vale que no pase de oy. Que antes es quitar la ocasión que se suelen (*sic*) dar a mormuraçiones, y más las que quedan moças y hermosas como vmd...

GUTIÉRREZ. — ¿Podré entrar, señora?

JUSTA. — Sí, Gutiérrez, que bos sois de mi Conssejo de Estado. Basta que Diego Berdugo me embía a deçir se quiere casar conmigo y que ha de ser luego.

GUTIÉRREZ. — ¿Y vmd. qué diçe a esso?

JUSTA. — ¿Qué os pareçe a uos?

---

[8] El copista se olvidó de consignar el interlocutor, poniendo escuetamente "D".

GUTIÉRREZ. — Yo, señora, ya le e dicho a vmd. que pocos galanes som buenos para maridos.

JUSTA. — Berdad es, pero yo leeré la cartilla primero. ¿Dónde queda?

LEOCADIA. — Tan çerca de aquí que desde la ventana se puede llamar.

JUSTA. — Pues entrémonos a mi retrete y llamarémosle, y quedará dentro o fuera.

[GUTIÉRREZ]. — ¿Esta tarde bodas, llena de lágrimas y sin comer desde ayer nada?

JUSTA. — Allá dentro comeré vn bocado, que no beo la ora de quitarme esta sobrepelliz y aqueste ambulario de a cuestas.

GUTIÉRREZ. — Sí, señora, que a gran tiempo que le trae vmd. Entre, señor, por sí a la trocada. (*Vase.*)

Salen Gueuara, Landínez y um paje.

LANDÍNEZ. — Esta es la casa. Entra y pregunta por la señora doña Justa y llégate al oýdo y dale el recado que te e dicho.

[GUEVARA] [9]. — Mira que me pareçe muy presto para tratar de visitalla, y agora estará con las lágrimas en los oxos llorando a su marido.

LANDÍNEZ. — Pues agora es nezesario el consuelo, y con nadie lo tendrá ella como conmigo por lo mucho que me quiere. Y a fee que me a pessado de la muerte de Diego Moreno, porque nunca me dijo malo ni bueno, aunque más a menudo me biesse en su cassa.

Sale el paje.

PAJE. — Señor, hasta agora e'stado por ver si hallaba ocassión de poder dar el recaudo, y no a sido pusible.

---

[9] Enmiendo *Gutiérrez* en *Guevara* siete veces seguidas, pues evidentemente el copista interpretó *Gu* al margen por *Gutiérrez* en vez del genuino *Guevara.*

LANDÍNEZ. — No me espanto, que hasta agora todo será pésame y lloros y monjil.

PAJE. — Vaylando estaua y bestida de verde y de alegría.

LANDÍNEZ. — ¿Quién, mozo? ¿Qué deçís?

PAJE. — La señora doña Justa.

LANDÍNEZ. — Éste a perdido el juyçio. ¿Tú sabes lo que diçes? Tú estás soñando. Bestida de color y vaylando diz que abía de estar la otra, de ayer muerto su marido.

PAJE. — Pues ¿qué mucho si tiene ya otro?

LANDÍNEZ. — ¿Otro marido? ¿Y conóçesle tú?

PAJE. — Sí, señor, Diego Berdugo es, aquel de quien andubo vmd. zelosso.

LANDÍNEZ. — Y de quien ella siempre me dixo que le aborreçía como al diablo. ¡A, mugeres!

PAJE. — Luego ¿da vmd. crédito a palabras destas señoras?

LANDÍNEZ. — Con todo eso no lo creo. Y si ella se a cassado com Berdugo, ella a buscado quien lo sea de su jubentud, porque yo le... Y a fe qu'él la haga andar tan justa como el nombre.

Suenan guitarras.

[GUEVARA]. — Oygan, que al patio baja toda la trulla.

LANDÍNEZ. — ¿Ay tal brebedad de biudez en el mundo? Moríos por aý. Aora bien, arebozémonos y beremos lo que pasa.

Salen los nobios con música, y don Pablo y doña Paula como padrinos, y cantan esto los músicos.

CANTANDO. — *Pedir firmeça en ausençia*
es pedir al olmo peras.
Pedir que la que enbiudó
al terçero o quarto día
no dé entrada a la alegría
por do el marido salió:
pedir qu'el que se ausentó

no le haga trampa su dama
con yncomparables veras
[*es pedir al olmo peras*].

[GUEVARA]. — ¿Qué diçe desto, señor Landínez?

LANDÍNEZ. — Que no fiaré ya de muger en mi vida.

JUSTA. — Aora vien, toque vmd. vn correnderico, que aún no a bisto mi marido mis graçias.

BERDUGO. — Señora muger, ya no es tienpo dellas y de vaylar: no lo son para mí. Que mejor me pareze vna muger con la rueca en la mano que con las castañetas.

JUSTA. — Donayre a tenido. ¡Y está rabiando por berme baylar!

BERDUGO. — Mire qué tan rabiando estoy que no me a de quedar instrumento vaylarino oy en casa, que no le queme.

JUSTA. — ¿Hablas de ueras, amigo?

BERDUGO. — Ya no soy sino marido, y de los que no sufren cosquillas.

[GUEVARA]. — ¿Oyes aquello?

LANDÍNEZ. — Yo me estoy bañando en agua rosada de que le aya venido a ésta su pago.

GUTIÉRREZ. — ¿Vee vmd. lo que yo le dixe? Déxale, que en berdad que los ha de tragar aunque más sepa.

BERDUGO. — ¿Qué'stáys hablando en secreto?

JUSTA. — Estáuale diçiendo a Gutiérrez que quemase luego las castañetas, sonaxas y pandero, porque no pienso baylar más en mi uida.

BERDUGO. — ¿Cómo no? Toque vmd., que a de baylar.

JUSTA. — No ayáis vos miedo.

BERDUGO. — Salid, digo. (*Amágale.*)

JUSTA. — ¿No dixestes agora que no queríades que vaylase más?

BERDUGO. — Era que entonçes queríades vos vaylar. Y agora que no queréys, quiero yo que vayléys por el mismo casso.

JUSTA. — El diablo lleue a quien no te hiçiere zierbo por el mismo caso. Toque vmd.

Cantan

MÚSICOS. — *Pedir firmeça en ausençia*
es pedir al olmo peras.
Vaile. — *Pretender que una muger*
mude [de] su natural,
y que llebada por mal
peor no tenga de ser;
pretendella recoxer
si ella a sido algo salida;
querella ver reduçida,
si ella fue burlona, a beras,
es pedir al olmo peras.

[GUEVARA]. — ¿Emos de aguardar a más?

LANDÍNEZ. — Sí, a darle la norabuena de su boda.

[GUEVARA]. — ¿Delante de su marido?

LANDÍNEZ. — No ymporta, que no conoze. Goçe vmd. muchos años, mi sra. doña Justa. Y huélgome que a topado con quien hará que lo hande.

JUSTA. — Por tu vida, que a de ser sigundo Diego Moreno ya por bengarme dél.

LANDÍNEZ. — Norabuena.

El marido habla con don Pablo mientras ella diçe esto.

BERDUGO. — ¿Quién es este cauallero, muger?

LANDÍNEZ. — Muy seruidor de vmd. y de mi señora doña Justa, y como tal no quise ser el postrero en dar la norabuena.

BERDUGO. — Pudiera vmd. ahorrar el entrarse en cassa agena tan redondón, sim pedir liçençia.

LANDÍNEZ. — Sé yo, muchos días a, esta casa.

BERDUGO. — Pues no lo sepa de oy más vmd. y déjela desde agora, que yo me doy por dado la norabuena.

JUSTA. — Váyase vmd., señor Landínez, que me hará mucha merçed y me dará mucho gusto.

BERDUGO. — Pues no se baya por el mismo casso.

[LANDÍNEZ]. — Norabuena, yo me quedaré, y, pues el día es de regoçijo, mande vmd. que se vayle.

D. PAULA. — Que sí, señor.

D. PABLO. — Que sí, señor.

BERDUGO. — Que no, señor.

[JUSTA]. — Pues viue Dios que te la e de dar a tragar. ¡Ay, ay, ay!

Cáese en los braços de Landínez.

GUTIÉRREZ. — ¡Jesús, Jesús, helo aquí! Esto a querido vmd., que le dé mal de coraçón.

Finxió tener desmayo y diole la mano a Landínez.

BERDUGO. — No ymporta, que yo sé vm bonýsimo remedio para este mal. Traedme vna bela ençendida, Gutiérrez, que no me dessagrada el maleçillo de coraçón, reyna. Pues yo soy muy a propósito para atajallo.

GUTIÉRREZ. — El'aquí la bela.

BERDUGO. — Mostrad.

Haçe que le ba a poner la mano en la bela.

JUSTA. — Que ya estoy buena, que ya estoy buena.

[BERDUGO]. — Yo lo creo, porqu'este remedio es famoso. Señores, quando a sus mugeres o sus damas les tome este mal, ya saben la medyçina.

MÚSICOS. — ¿Podrémonos yr nosotros, señora?

JUSTA. — Sí, que ya ni (que) ay que tañer, ni que baylar.

BERDUGO. — ¿Cómo no? Toquen vmds. y báylese, que no se ha de haçer cossa que ella quiera, sino al reués.

MÚSICOS. — Norabuena.

[*Cantan*]. — *Pedir firmeça en ausençia*
es pedir al olmo peras.
Por Dios que ha'ndado arrogante
el nobio en esta ocasión.

GUTIÉRREZ. — *Todas estas cosas son*
humillo de prinçipiante.

JUSTA. — *Señoras, de aquí adelante*
escarmienten en mí todas.

BERDUGO. — *No diréys que soys* (sic) *cruel,*
pues ya os consiento vaylar,
mas mañana haueys de ylar.

JUSTA. — *Mejor lo quemen a él.*

BERDUGO. — *Quien quisiere el arançel*
para gouernar su casa
desde el día que se casa,
le haçe en mi condiçión;
qu'es ser vn hombre Anteón
no tratar desto com beras.

MÚSICOS. — *Pedir firmeça en ausençia*
es pedir al olmo peras.

Y dando fin con esto repiten la letra y vanse.

FINIS

ENTREMÉS DE LA VIEJA MUÑATONES

de don Fran.co de Quebedo

Salen Cardoso y Pereda.

CARDOSO. — Teníanme quebrada la cabeça con este Madrid: "Daca Madrid, toma Madrid". Y llegado a Madrid es todo Madrid daca y toma. La arena con puente, el rrío con poluo; mugeres que piden, hombres que arrebatan un fardo por cuello, un cuello por puño; más barrigas en los hombres que en las mugeres, colchones por pantorrillas. Pues las mugeres ¡están apaçibles! ¡Fuego, señor Pereda! Como antes yban a la maestra, oy ban las niñas a la castañeta, y en lugar de deçillas oraçiones, dícenlas vayles. Sólo es que el trajeçito lo adova. Hasta en los chapines gastan sangre de bolsas, y ay orejas que mereçen alanos y piden arracadas. Y por dar muñecas, dan muslos, y pareçe que ban a fregar según lleban aremangados los braços. Señor Pereda, yo quiero poco don y mucho barato, y Caçorla me fecit.

PEREDA. — En vn mes quiere vmd. aver penetrado los secretos desta máquina. Señor Cardoso, si buesté se encarna en el pueblecillo, no ay Caçorla que tenga. Ojos andan por esas calles serniéndose (*sic*) por el tapado de vn manto que hablan de misterio. Pues ¿qué quando esgrimen la chica y en chinela cosquillosa, con manto trauieso y pasos mortales, una quinzeta garameña a lo zaino, zangotean vn portante y entre dos luçes mudan vna cassa? Vuesté trae acazorlado el gusto. Suelte ese dinero y hágale brauo y engáñese por mí.

CARDOSO. — Vengo en eso. Mas veo que, si hombre habla a vna casada, luego diçe: Cata mi madre, cata mi tía, cata mi marido, cata los criados, cata los veçinos. Y es vn gusto tan catado que no se puede sufrir. Lo otro, señor mío, hallo que no se haçe casso del paseo; músicas es cosa perdida. Y yo quisiera entretener de vestir, dar gusto y gala y talle, y que no hubiera de por medio salça de Indias.

PEREDA. — Tenga punto. Vuesté pretende morir casto, porque no ay aquí otro camino sino ese. Bueno es venirse vmd. a gastar cantiçio a la corte, donde no ay voz buena sino la que diçe "toma": y el talle y las demás graçias se toman en dinero, que no son golosas de perfeçiones; y aun no toman plata por talle, sino eso ocho por çiento, como quartos. Véngase vmd. conmigo y lleuaréle en casa de vna vegeçita que reçibe pupilos.

CARDOSO. — ¿Es alcahueta?

PEREDA. — Ya pereçió ese nombre, ni ay quien le oyga. No se llaman ya sino tías, madres, amigas, conoçidas, comadres, criadas, coches y sillas. Persínese vien, que la bieja tratante en niñas y tendera de plaçeres es muger que con un bostezo haçe vna jornada d'aquí a Lixboa y con el aliento se sorbe vn mayorazgo.

CARDOSO. — Buena cosa m'endilga vmd. Con todo quiero yr a probar esta aventura. Vamos a Madrid. Dinerito alerta, ojo abizor, que tocan a vieja como a muerto.

Vanse. Entra la madre Muñatones con tocas y sombrerillo y báculo y antojos y rosario, y Cristina con ella.

CRISTINA. — Madre Muñatones, si tu doctrina no esfuerça nro. modo de viuir, no ay que esperar. Danos pistos, embustes, que pereçemos.

Entra Verenguela.

VERENGUELA. — ¿Bengo tarde, madre?

MUÑATONES. — Hija, sero venis, çito vadis etça. No tenéis cudiçia de cosa de virtud. ¿En qué quedamos ayer, Cristina?

CRISTINA. — Señora, acabó vmd. el párrafo de las nueve mil y seisçientas maneras de pedir, y empeçó la materia de "oy no fían aquí, mañana sí tampoco".

MUÑATONES. — Attendite. Los hombres se am buelto ganados.

CRISTINA. — ¿Qué diçes, madre?

MUÑATONES. — Todos andan çercados de perros, y assí las más andáis aperreadas: las mugeres dadas a perros y los perros dados a mugeres. Perro he visto que pareçía que podía vender salud, y se le murió a vna entre las manos. De veinte años a esta parte ha ssido grande en esta tierra la mortandad de perros. Tanbién, en my tienpo bibían más que los cuerbos, y se contaua: "Al perro muerto, echarle en el huerto". Y aora os le hecháis en las faldriqueras. Triste de mí, que quando yo estaba en el siglo, vsáuanse perros de falda y agora se usan faldas de perros. Arto lo lloro yo: ¿"quis talia fando temperet a lacrimis", hijas mías!

Ellas gatos y ellos perros:
arto os he dicho, miraldo.

Lo demás deste capítulo, por si viene gente peligrosa, árbol seco, canuto baruado o algún abanico de culpas, se dirá en figura de vailar. Esté a mano la herramienta del disimulo.

VERENGUELA. — Sí, madre.

MUÑATONES. — Diga, Berenguela, de vayles y danças lo que saue.

VERENGUELA. — En esta escuela, o reuerendísima y espantable y superlatiba madre nuestra, es mejor danza el rey de oros que el rey don Alonso; el marqués de Zenete, si no tiene título de comite y todo es medio marqués; el conde Claros no se deue admitir, porque conde que con amores en lugar de reposar daua saltos en la cama, en lugar de dar dineros de la bolsa, es maldito conde.

MUÑATONES. — La *alta,* niña.

VERENGUELA. — Con el que habla mucho, promete más y da poco, a de ser tan alta que no nos alcanze a ber; y la *vaja* nunca se a de dançar en el preçio.

MUÑATONES. — Agora me pareçiste a tu tía la Carrasca, quando enbeleçava (*sic*) algún barbiponiente. Hijas, ¿quál pensáys que en el vaylar es el mejor ayre? El mejor ayre es el que trae el dinero haçia acá. Los braços se an de alargar todo lo que fuere nezesario para llegar a las faldriqueras. Vuestros cruzados han de ser portugueses, vuestras floretas flores nuebas, vuestras mudanças del que entretiene al que rregala, del que promete al que imbía, del graçioso al mercader; vuestros pasos haçia el dinero, y vaylar sobre mi alma pecadora.

Entran Cardoso y Pereda. Llaman primero a la puerta.

MUÑATONES. — Colérico llamado, suena a rigor de justiçia. Hijas, venga la erramienta del disimulo.

Sacan vna rueca, vn aspa y vna devanadera.

VERENGUELA. — ¡Qué malas madejas!

CRISTINA. — ¡Jesús, qué trauajo!

MUÑATONES. — ¿Quién est'aý? ¿Quién es? ¿Quién llama, quién se acuerda de la descarnada viuda y de las aflygidas donçellas? Entre quien es. Si voy a vosotras, hacé que gruñís.

CRISTINA. — Válanos Dios, señora.

Entran los dos.

PEREDA. — Madre, ¿no me abraza?

MUÑATONES. — Por el siglo de mi entenado que no te abía conoçido. ¿Cómo estás, hijo? Pam perdido, toma vna yga. Tanta cara tienes.

PEREDA. — Madre, ¿conoçe al sr. Cardoso?

MUÑATONES. — Dios nos conozca.

CARDOSO. — Téngame vmd. por su criado.

MUÑATONES. — De Dios lo sea vmd., que yo soy vn pobre gusano. No sé dónde le he visto.

CARDOSO. — En Seuilla. Yo soy de aquella ciudad.

MUÑATONES. — Ansí, ansí, ansí, en Seuilla. Eso tiene más, de Seuilla es. Siéntese vmd. Niñas, no mirar allá. Cristinilla, ojo a la labor. Nora negra, señor mío. Son dios nos libre de monillos.

CRISTINA. — Pues ¿no emos de merendar?

MUÑATONES. — Todo el día comen, yo no sé dónde les caue. Muchachas, sor Carlotos.

CARDOSO. — Cardoso me llamo a seruiçio de vmd.

MUÑATONES. — A seruiçio de Dios. Soy algo teniente de oýdos. Hazte vna poca de arrope de medio pan.

VERENGUELA. — No chero arrope. Ea, siempre arrope.

CARDOSO. — Aora ya es más ora de zenar que de merendar.

MUÑATONES. — Pues, si vmd. las haçe esa md. de darlas de zenar y de merendar, no cabremos con ellas en cassa.

PEREDA. — Trasoye la vieja, a la oreja la tienes.

CARDOSO. — No me a entendido vmd., antes digo que agora no abrá qué dallas.

MUÑATONES. — ¿Qué abrá que dar? Los dulçes en las confiterías, regalos en las despenssas, perdiçes en la plaza, frutas, sabandijas del sor. en el Repeso, chucherías en los figones. Y si no trae criado, déme el dinero, que yo enbiaré por ello. ¿A visto cómo le trato como si fuera de casa? Pues no quiero que se ensanche porque le pido.

CARDOSO. — Mala ensanchadura te dé en el coraçón. ¡La sarta que ha metido la vieja! Teniente se haze de vn oýdo y yo de dos manos. Quiero mudar plática. Achacoso anda el tiempo.

MUÑATONES. — Sí por zierto, hijo. Y vos tenéys hartos más achaques para no dar.

CARDOSO. — ¡Qué bien y qué delgado lo yla vmd.! (*Tosse.*)

CRISTINA. — Arto más delgado yla quien guarda.

MUÑATONES. — Malo es el hombre. ¡La tos que le dio!

Llaman a la puerta.

MUÑATONES. — ¿Quién es?

De dentro Robledo.

ROBLEDO. — ¿Biue aquí la conchabadora, la organista de plazeres? ¿Viue aquí la juntona?

MUÑATONES. — Es menester sufrir los negoçiantes. ¿Qué es menester, hijo?

ROBLEDO. — ¿A hauido respuesta de aquella persona? ¿Ay villete?

MUÑATONES. — A çiento y dos está en la estafeta; de porte son ocho y pongo dinero de mi cassa, porque firma "tuya hasta la muerte" y en el sobreescrito diçe: A quien quiero más que a mi hijo. No chiste: bajos los ojos, pasos conçertados y el papel en el seno por el qué dirán.

Llaman y base.

MUÑATONES. — ¡Cómo menudean! Perdonen vuesas merçedes, qu'este negro offiçio tiene estas cargas, y todo lo passo por sustentar esta negra honrra. Éntrense allá, mientras despacho.

CARDOSO. — Entremos, Pereda. La brebedad se le encomienda. (*Vanse.*)

DENTRO. — ¿Bive aquí la enquadernadora, la señora embaxadora, la masecoral de cuerpos humanos, la trasponedora de personas, la enflautadora de gentes, la figona de culpas que las da guisadas?

MUÑATONES. — Graçia has tenido. ¿Qué les pareze? Donayre as tenido. ¡Yn Jesús, yn Jesús! si no m'a echo rreýr.

DON TORIBIO. — ¿Dio vmd. aquel papel a mi sra. doña Justiniana?

MUÑATONES. — Dila el papel y leyóle aquel ángel con aquella boca de perlas y dijo: Sí haze. Mire lo que dijo: que hera discretíssimo el papel si, como yba batido, fuera dorado. Y dijo que las rrazones heran estremadas si fueran escritas con vna pluma

de diamante. Y dijo que en la firma hechó menos vn talegón y en el sello las armas del rey. Y dijo que la letra fuera mejor sobre el cambio. Y dijo que se le hauía oluidado a vmd. el "aý te envío" entre renglones. Y dijo que no yba de buena tinta, pues no llebaua nada. Y dixo que pesaua poco el papel, y que allí estaban ella y su cassa para reçiuir lo que las ymbiase, y, si no, para ymbiarle noramala. Señor mío, esto es cosa de mil la honza. Doña Justiniana es muy larga de nombre, es tomona y más querrá. No tiene vmd. haçienda para sustentarla de almendrucos y zarçamoras. Déxese de altanerías. Yo le tengo medio mogate, cosa entre moza y bieja, de entre onze y doçe, mantellina y "agua va". Qu'esotro es negoçio para desmoronar un Fúcar.

D. TORIBIO. — Lo barato es caro. ¿Tiene buenos bajos?

MUÑATONES. — ¿A de tener música? Pedirále vnos buenos bajos a la capilla del rey. Señor mío, quien no derrama, con tiples y cordellate se puede contentar.

D. TORIBIO. — ¿Eso hauía de gastar vn hombre como yo que se llama don Toribio?

MUÑATONES. — Con liçençia del don. Por lo Toribio puede vmd. ser pregonero o aguador. Déjese gouernar, que aquí se mira por lo que le combiene. Conponga essa cappa, entorne esos ojos, amortezca la cara, y el rosario en la mano columpiando las cuentas. Y al salir de la puerta, por los veçinos vna retayla de amenes.

D. TORIBIO. — Gran máquina es la desta cassa.

CARDOSO. — ¿A escanpado?

PEREDA. — Gran priesa ay a bestir el apetito de nuebo.

La justiçia.

ALGUAÇIL. — Abran a la justiçia.

MUÑATONES. — La caueza, hija. Venga la desimulandera, niñas. Abrí a la justiçia de Dios, que ella conserba en paz la tierra. Así lo diçe fray Luys.

VERENGUELA. — ¿Y cómo que lo diçe fray Luys?

ALGUAÇIL. — ¿Qu'es esto, madre? ¿Qué haçen estas niñas?

VERENGUELA. — Vrdimos, señor.

ALGUAÇIL. — Enbustes y mentiras. ¿Y estos ydalgos?

MUÑATONES. — Eso ya está hurdido.

ESCRIBANO. — Es la bieja entre diablo y zorra. No la cojeréis jamás descuydada.

MUÑATONES. — Quiero, ¿qué piensan que quiero? Ello es vna vez en el año. Niñas, quiero que entretengáis a estos señores, que no a de ser todo haçer labor. Vailad algo con que se dibierta el señor dios nos libre y su mrd. el señor arredro vayas.

ESCRIBANO. — Más quisiera vna [causa] [1] que çien bayles.

ALGUAÇIL. — Pues se puede haçer, entretengámonos. Vaya por vida de nra. madre.

CARDOSO. — Diablo es la bieja de Leganitos. Hasta las sabandijas del prozesado se embaçan em biéndola.

PEREDA. — Pues ésta es la primera oja de la bieja.

VERENGUELA. — ¿Vaylaremos frunçido o desarapado?

MUÑATONES. — Mescolanza, hijas. Aya de todo jergueado y rrastro a todo bullir, que assí haçía yo antes que la viudez me estriñera los bamboleos.

MÚSICOS. — *Un relox da cada hora*
y aún no le tienen por largo.
¿Qué arán al cauallero
que da vna bez en el año?
Quien no lo tiene, lo urte,
pues suena mexor al gasto
"Toma estas cosas hurtadas"
que "Perdona que no hallo".
A los ángeles de guarda
encomendarte y rrezarlos;

---

[1] Enmiendo *cassa* en *causa*.

y a los hombres de la guarda
encomendarlos al diablo.
Para los que tienen ondo el dinero
soga larga de moças hasta cojerlo:
el que tiene someros los talegones,
vna herrada tras otra porque le ahogues.

FIN

ENTREMÉS DE LA DESTREZA

de don Fran.^co^ de Quevedo Villegas

Salen Mari Pitorra y la Chillona emplanzándose (*sic*) en el tablado. Hecha el manto por devaxo del braço como capa, y la Pitorra haçe con él vn reboço a zurdas.

PITORRA

Arojamiento tienes de muchacho.

CHILLONA

Yo soy hombre y muger y marimacho.

PITORRA

¿Ynclinada a las armas?

CHILLONA

Tanto quanto.
¿No as oýdo nombrar a la Chillona?

Nota. Sería tan fácil como inseguro el enmendar los versos faltos rellenándolos con algún monosílabo. No lo he intentado, contentándome con señalar las lagunas.

PITORRA

Ya, ya: eres magnífica persona,
famosa esgrimidora.

CHILLONA

El natural alabo,
pues las de puño en vn çerrojo clauo:
(yo) soy en la escuela entre moçuelos legos
ynsigne aporreante de talegos.
De lo bulgar, soy grande enbestidora
de qualquier faltiquera,
y pretendo sauer la verdadera.

PITORRA

Colérica pareçes.

CHILLONA

Yo soylo, soylo mucho.

PITORRA

Es para la destreça pestilençia,
pues por qualquiera cossa
se te subirá el humo a las nariçes.
Díçenme qu'es Morales gran maestro.

CHILLONA

El maestro mayor es oy Morales
que todo lo desaze y lo derrueca
jugando con su niña de muñeca.
Y aunqu'es Morales la destreça mesma,

tiene malos rebeses la quaresma.
Ysabel Ana es toda juego limpio,
y con ella y con Robles se me acuerda
que hiere con el arco y con la cuerda.
Y Treviño es vn rayo
aunque rriñe lo más como lacayo.
Jusepa...

PITORRA

Es la ynfalible:
quando juega es a tierra, es ymbençible,
que con honestidad tan reseruada
contra las vidas es arma vedada.
De Granados también aprender puedes.

CHILLONA

No sabes sino dar por las paredes.
Abendaño es famoso,
pues con María Candado y con Antonia,
entrambas de arte y de hermosura rrara,
es el que mejor juega cara a cara.

PITORRA

Por eso es jugador de carantoña.
No se descuyda Prado,
pues en su compañía
tray a la madre Monda,
vieja que de don Luys y de Carrança
tiene todos los textos en la pança.
Mas veysla aquí que sale
[a] enseñar la destreça verdadera,
enbutida de ángulos y líneas.

CHILLONA

A medida me viene del desseo.

Sale la madre Monda con sus tocas de viuda, vn casco, vn montante, dos espadas de esgrimir; y con ella Ana de Coca y Viçenta.

MADRE

Lo que me alegro, niñas, quando [...]
Pareçe ahigada[da][1] *la Chillona.*

CHILLONA

Yo, madre Monda, soy la hija Pela.
Llámanme la Chillona.

MADRE

Tenéis buen ancantuso de persona.
Toma esa espada; quiero ver el ayre
y el juego que jugáis. Partí.

CHILLONA

No quiero,
que yo con nadie parto.

MADRE

Destreza verdadera
no partir con amiga ni terçera.

[1] Corrijo *ahigada* en *ahigadada.* "Es voz jocosa... de que usó Quevedo" (*Diccionario de autoridades*).

CHILLONA

No partir y tomarlo todo entero
es juego de mi propio calbatrueno.

MADRE

Bueno, bueno, rebueno, mucho bueno.
Mari Pitorra, hazla preguntillas.
¡Qué espadas estas para en zapatillas!
¿Tomáys vos por de dentro o por de fuera?

CHILLONA

Si me afirmo con vna faltiquera,
por todas partes tomo,
por de dentro y de fuera,
por vno y otro lado,
y asta el luçero está de mí tomado.
¿Qué hará el dinero ajeno?

MADRE

Bueno, bueno, rebueno, mucho bueno.
Vn águila a de ser en quatro días,
y en ocho meses ocho mil arpías.
Toma, hija, esa espada.

CHILLONA

Que me plaze.

MADRE

Medio de proporçión más verdadero
es, Chillona, el dinero.

La destreça de todos siempre a sido
—así vulgares como verdaderos—
dar y no reçiuir: pues ten en punto,
por caridad que vais conmigo agora.
La que esgrimiere el jeme por espada
reçiba mucho, pero no dé nada.
En quanto al afirmarse
la que pidió, si el hombre replicase
y mudare de plática dormido,
afirmarse en lo mismo que a pedido.
Si queréis atajar a vn desdichado,
pedilde y le ueréis luego atajado.
Llamo neçesitar al enemigo
el tomalle la haçienda, de manera
que le dejéis después neçesitado.
Allá el tocar el casco es el primero:
mas en esta doctrina que yo masco,
lo postrero a de ser el tocar casco.
Husábanse en lo biejo
estocadas de puño:
mas estocada puño es cosa poca,
mexor es estocada saya y ropa.
Mandoble es deminuto de Mahoma;
yo enseño mandoblón a la que toma.
Codaços se permiten a las viejas
para que en diferentes coyunturas
acuerden a las niñas pediduras.
Y porque ay hombres, hijas,
que traen perros de ayuda
—el demonio sea sordo—
[pre]viniendo[2] *sus yerros,*

[2] En vez de "que viniendo", opuesto al sentido y el verso, pongo "previniendo".

quiero enseñaros treta contra perros,
para que sean los perros ynmortales:
en treta firme el antubión de reales.
La cantidad discreta es la contada,
porque la prometida, en el que roba,
es la cantidad boba.
Ángulo agudo mano de ricubo (sic)
en forma de cuchar vñas de encaje,
que todo esotro es ángulo saluaje.
El toque [...], *Pitorra.*

PITORRA

A de ser toque franco.

CHILLONA

Que sólo el franco toque.

MADRE

Podréis serbir de pestes a san Roque.
La conclusión, que llaman treta rara,
se haçe desta manera
—atiendan noramala,
que la daré, por Cristo, dos hurgones—:
base a la espada abriendo ángulo agudo,
se ocupa con el cuerpo deste modo
y, el braço bien tendido,
tomar la guarniçión para vn bestido.

VIÇENTA

Entradas y salidas en el juego
es lo más importante
en los esgrimidores.

MADRE

De los arrendadores
que juegan solamente esas heridas,
aprenderéis entradas y salidas.
Oýd, aparadores alto y bajo
que de alforxas seruís a los cor[r]ales
donde lleba sus tratos ynfernales;
bieja, qu'estás tapada
con tu boca de abroxo
y esgrimes calabera de medio ojo,
quando entre las dos yemas de los dedos,
con que te tapas, de pellizco cubres
la turbamulta de años y de octubres;
si en ocasión te bieres, hecha mano,
ase a vna buyda,
pues que todas las biexas
tenéis hijas de ganchos con guedexas,
y, para el que se os llega,
tenéis, en la armería
contra bolsas ariscas,
chicotas ginobiscas
que, del primero bote,
de vn mayorazgo haçen vn jigote.
Y tú, vieja maldita que lo ordenas,
eres oja de comes y de çenas.
Para heridas de tomo
son mejores las pícaras de lomo,
aunque en otras enpresas
valen más las muchachas de tus mesas.
Tanvién jugando juego de floreado
en fruta y ramilletes
lleban la madrugona los pobretes,

porque ya mosquetera de soplillo
no se rrepara en nada,
después que [m]andan por las dos Castillas
adouar moños como adouar sillas,
y en fardos se pregonan por las calles,
como antes esteras,
mercapiernas, colmillos, cauelleras,
y, a modo de binagre,
por sufrir los barrancos y corcobas,
ay quien pregone petos por arrobas.

ALGUAÇIL

Abran a la justiçia.

MADRE

La caueza.
Esta justiçia tiene mal de piedra,
pues pide que le abran.

ALGUAÇIL

¿Qué enbelecos se forman y se labran?

MADRE

Mas líbranos de mal. Sea bien venido
su md. del resuello de la cárçel
y el señor baho de perseguir chiflando.
Aquí se trata de virtud en todo.
Estaba yo ynstruyendo estas muchachas
en toda perfectión de castañeta.

SCRIBANO

La madre Rastreado es muy perfeta.

MADRE

Soy vn gusano. Hijas, alto, al bayle,
que tenéis prevenido,
y con buena yntençión ande el bullido.
Todo se acaba aquí [...] *mundo malo.*

SCRIBANO

Madre Monda, sin causa tienes quexa.

MADRE

No puede ser sin causa
donde ay pluma y tintero, vara y saya,
que arán la causa quando no la aya.

Sale baylando de torneo la Chillona. Cantan los músicos.

MÚSICOS

Allá ba con vn sombrero [3]
que lleua por lo de Flandes
más plumas que la Provinçia,
más corchetes que la cárçel.
Va con pasos de pasión
de cruçificar amantes

[3] Ya inserto por J. González de Salas, *Parnaso español... Poesías de Quevedo* (Madrid 1648), entre los bailes de nuestro autor con el título *Las estafadoras* (págs. 396-7). El *Índice expurgatorio* de 1707 ordena borrar los dos versos "Va con passos de passión / de crucificar amantes".

y con donayres sayones
que los dineros taladren,
el talle de no dexar
aun dineros en agrazes,
ayre de llebar la bolsa
al más guardoso en el ayre.
En los ojos trae por niñas
dos mercaderes rapantes
que al rico abariento quentan
en el ynfierno los reales.
Dos demandas por enpressa
con vna letra delante:
"Muger que demanda siempre
Satanás se lo demande."

Párase en su puesto y sale Mari Pitorra. Cantan.

[MÚSICOS]. — *Lleua en sus manos y dedos*
a todos los doze pares,
Galalones por las vñas
y por la palma Roldanes:
vna pelota en su pala
lleua, y escrito delante:
"A de quedar en pelota
quien me dejare que saque."
Y para que se acometan
y las viseras se calen,
los pífanos y las caxas
confusas señales haçen.
Tan, tan, tan,
tan pobres los tiempos ban
que piden y no nos dan.
Da, dan, dan,

no de punta en blanco
van armadas ya,
mas de puño en blanca
y de puño en real.
Botes de botica
no haçen tanto mal
como los de vña
que en las tiendas dan.
No saue en su tajo
el bolsón nadar;
viejos remolinos
sorben su caudal.
De vñas arriba
no basta bolar.
Tan, tan, tan,
tan pobres los tiempos ban
que piden y no nos dan.
Ésta es la justiçia
que mandan haçer
a quien sin dar mucho
quiere que le den.

LA POLILLA DE MADRID

por don Françisco de Quebedo Villegas

Comedia antigua

FRN.co ROBLES. —	CARRALERO rufián	llámase VILLODRES escudero
YSABEL. —	LA PABA hija	llámase DOÑ'ANA (*sic*) DE BRIGI [1]
	ORTICA madre	llámase DOÑA ENAFRIA (*sic*) DE CAMARGO
	LUYSILLA hermana	llámase DOÑA ALDONÇA DE CHIRINOS
	DON GONÇALO	galán
	DON LORENÇO	galán
	DON ALEXO	galán
	MONDOÑEDO	amigo de D. ALEXO

Salgan de dueñas la Ortilia (*sic*) madre de Luysilla hermana con mantos y tocas largas; Carralero con bestido de escudero aloritado; Elena com berdugado y lechuguilla muy bizarra.

---

[1] El reparto, acaso porque el original era oscuro, acaso por distracción del copista, está plagado de yerros. Doñ'Ana de Brigi es Doña Elena Uriguri, Enafria debe decir Onofria y Ortica u Ortilia es Otilia.

ORTILIA

Buena as puesto a tu madre y a tu hermana:
¿al fin abemos de seruir de dueñas?

ELENA

Ya que en este lugar an de tragarnos
por gentes de tres altos, es forçoso
que me honrre y autoriçe con vustedes.
Pareçéys añagaças
para coxer responsos o picaças.
Tener madre y hermanas
es cosa de pobretes y villanas;
tener dueñas a pares
es cosa de señoras de lugares.
Pues el buen Carralero
pareçe que naçió para escudero.
Después que de escudero se a bestido,
está con solo el nombre enmugreçido.

CARRALERO

Picarona sobrada,
basta que sirba d'escudero el hombre.

ELENA

Déxesse desso y benga por vn nombre;
escoxa destos el que más quisiere:
Molina, Pérez, Torres, Valdeçilla,
Sánchez, Garles, Rodríguez, Juárez, Villa,
Villodres.

CARRALERO

Con Villodres me acomodo.

ELENA

Los hodres as querido más que todo.
Madre, venga por nombre y don, que inporta
que tengan don las dueñas prinçipales,
para que se autoriçen de pañales.

ORTILIA

Digo que tienes graçia; yo querría
nombre abultado y largo.

ELENA

Llámate doña Onofria de Camargo.

LUISA

Hermana, dame vn nombre a mi medida
con vn par de apellidos de los finos.

ELENA

Llámate doña Aldonza de Chirinos.

CARRALERO

¡Qué alegre está la sonza!

ELENA

Hermana, Dios os aga buena Aldonza.
Ensayemos primero todo el paso.

¡Ola, Villodres! ¡A, Villodres, ola!
¿Estás sordo, Villodres?

CARRALERO

Esto es echo.

ELENA

Ya no estáys de prouecho,
sois gentil vergantón.

CARRALERO

Si desse modo
piensas hablar, daré con todo al traste.

ELENA

Villodres, bien mirado,
tenéys grandes pataças para estrado,
y quando os inclináis a reberençias,
pareçe que os baxáis sobre el borrico
con alguna cautela
a reçiuir la uendición de suela.

CARRALERO

Si e de serbir a Elena en este traje,
baste la burla y regodeo (base).

ELENA

¡Chirinos!

LUISA

Señora.

ELENA

Los sesenta bastidores
donde [...] *están bordando los dos soles,*
¿están armados? Doña Onofria, luego
hagan llamar los quinçe vordadores.

ORTILIA

Ya los van a llamar. Muchos parezen,
hija, los bordadores.

ELENA

Esta pluralidad es de señores.
Las señoras de media dueña arriua
—que ay aquí quien tiene vna enana—
y las de dueña entera y de dos dueñas
siempre an de tener llena en casos tales
la boca de plateros y ofiçiales.
Y estad muy aduertidas
que en diçiendo yo "vayan a tal parte",
haueis de responder mui conpungidas:
"Aluarico está malo;
don Pedro y don Gonçalo
fueron por las libreas;
de guarda es don Cristóual de Cortezas".
Y yo compadeçida del lenguaxe
diré: "Es vna perla aqueste paxe".
Y aunque no sea a propósito,
sin que yo llame, en viéndome en visita,
en todas ocasiones
las dos dueñas saldréis a borbotones.
Y vos, Billodres, andaréis despaçio,

chinela y borçeguí por la canícula,
y para pareçer propio escudero,
haueis de andar oliendo los más ratos
a chamusquina y poluos de zapatos.

[CARRALERO]

[.....]
que nos digas el nombre que te pones.

ELENA

Reçelo que nos hagan mal los dones
Como la tierra es nueba,
que vn don postiço muchas veçes prueba,
llamadme por aora
muy reçio "doña Elena, mi señora".

CARRALERO

El apellido.

ELENA

En esto estoy confussa.
No a de ser de las cassas que se vssa,
ni ya sé a qué linaxe me arremeta.
No es malo de Beteta,
mas mexor es haçerme vizcaýna,
pues lo puedo haçer tan fácilmente
fingiendo vn apellido en reboltillo:
Doña Elena Vriguri (de) Xaramillo.
En lo de la comedia estemos todos,

[2] Enmiendo "reçelo que nos hagan mal ladrones" en "los dones".

pues don Gonçalo quiere
darme todas las joyas que tubiere;
lo mismo don Lorenço y don Garçia.

LUISA

Y en juntando tus pellas,
haremos a Villodres dueño dellas.

ELENA

Entrémonos adentro, por si biene
algún sorçal al lazo.
Villodres, reberençia, capa y braço.

VILLODRES

De verme en estos ábitos blasfemo.

ELENA

Mejor se lleba vn braço que no vn remo.
No vengáis juntas, algo más abiertas,
que parecçéis ansí dueñas inxertas:
tan apretadas vais juntas y mudas
que parecéis ditongo de viudas.
Esponxá los monxiles, mentecatas,
que ui en Madrid muger que, porque abulten
en el estrado, siendo muy pequeñas,
hincha con fuelles sus angostas dueñas. (Vase.)

Salgan don Alexo y Mondoñedo.

MONDOÑEDO

¿Qué más güéspedes viuen esta casa?

D. ALEXO

Mal conoçe voaçé al dueño della.
Con nadie se acomoda
y apenas caue en la perrochia toda.
Lira onipide (sic) *o rreçibe* [3],
no es deste tiempo ni en el mundo viue.

MONDOÑEDO

En esto de pedir ay grandes cosas
con que van engañando.
Muger conozco yo que pide dando:
yo conozco muger en esta tierra
que a ninguno despide,
y pide con deçir que nunca pide.
Y ay muger tan maldita
que a quien la festexaba
le pidió con rreñir porque la daua.
Ya el pedir está tam bien bestido
que pareçe que dan al que an pedido,
y vsan algunas damas prinçipales
pediduras mentales,
que, sin deçirle nada,
ni hablarle, estando ausente,
se siente vno pedir interiormente.

D. ALEXO

Verá vmd. otro lenguaxe.

---

[3] Verso enigmático. Acaso se cortaría el nudo escribiendo "ni pide ni rreçibe".

MONDOÑEDO

Para engañarme a mí, sor don Alexo,
no le vale al pedir mudar pellexo.

D. ALEXO

Éste es el escudero.

MONDOÑEDO

Ve, aquí viene:
pidiendo va por quantos güesos tiene.

Entra Carralero.

D. ALEXO

¿Qué haçe su md.?

CARRALERO

Señor, aora
a bordar se sentó tres colgaduras.

D. ALEXO

Siempre se ocupa en exerçiçios tales.

CARRALERO

¿Cómo ocupar? Es esso de manera
que a mí, que soy vn escudero triste,
me obliga a que me empeñe
en buscar vn bestido para vn pobre.

D. ALEXO

Parte quiero tener en esta obra.
Tome (dale dineros).

CARRALERO

Sancta palabra ¡qué vien suena!
vn "tome" a mano y bolsa y boca llena.
Es tan escrupulosa mi señora
que con ser, ya se ve, limosna pura,
si lo supiese, Dios nos libre, quiero... (Éntrase.)

D. ALEXO

Brotan honrra y buen trato estas paredes,
soy muy bien reçiuido en esta casa.

MONDOÑEDO

No es muy mal reçiuido aquel dinero
de aquel exemplarísimo escudero.
De verle solamente,
de solamente oýllo,
se me heriçó el dinero en el bolsillo.
Yo espero ver a vmd. quemado,
pues, siendo hombre, se preçia de tomado.

CARRALERO

Ya está aquí doña Onofria de Camargo.

MONDOÑEDO

¡Las bolsas qu'esta dueña tendrá a cargo!

D. ONOFRIA

Jesús, sor don Alexo, no lo creo.
¿Avíase de acordar? Mire, mal hombre;
estoy con él, no sé cómo lo diga.
Seis días a sin vernos. ¿Esto passa?
¡A estado su md. de mi señora
con tantíssima pena! Yo aseguro
que ha de hauer açoticos.

D. ALEXO

He tenido
forçossa ocupaçión.

D. ONOFRIA

¿Y qué forçossa?
¡Aún que fuera yo que me e encargado
de casar vna güérfana estos días!
En esto nos ocupa mi señora.
¡En qué me he uisto de juntarla el dote,
y para hazerla axuar de mis andraxos!
Me he desecho y aun faltan treinta escudos
para vna cama. Mire sin que sepa
palabra, ágame acá, que quiero que haga
esta limosna; tome, si le quiere.

MONDOÑEDO

Éste es el tome daca del dinero.

D. ALEXO

No sé quánto a quedado en el bolsillo.

D. ONOFRIA

Por limosna, me atreuo a preuenirle...
Boy a dar a mi ama aquesta nueba.

MONDOÑEDO

Vm. es don Alexo Breua.
Boto a Dios qu'es la casa barbería
de bolsas y dinero;
la dueña de la casa es el barbero,
y sus dueñas malditas y enbusteras
son lançetas, nabaxas y tixeras,
que, quando más honrradas se prefilan,
rapan, saxan y sangran y trasquilan.
Sus tocas son toballas,
y porque quede vn hombre bien pulido,
aun no le dejan çera en el oído;
y en estas varuerías
las bolsas neçias sirben de vazías.

Sale doña Aldonça de Chirinos.

D. ALDONÇA

La camarera dixo a mi señora
que vmds. an benido a honrrarla.
Suplica la perdone, mientras dexa
la labor que haçía.

MONDOÑEDO

¿Si pinta aquesta dueña en obra pía?

D. ALDONÇA

Como a de ser agora el negro ensayo
de la comedia, estoy como vna loca.

MONDOÑEDO

El tormento de dueña es el de toca.
Abre los ojos, çiego,
porque tocan a dueña, como a fuego.

D. ALEXO

Haçen estas señoras y otras damas
vna comedia.

MONDOÑEDO

Toda entre mugeres
será cosa de uer.

D. ALEXO

Será gran cossa.

D. ALDONÇA

Su md. sale en ávitos de hombre.
No quiero deçir nada. Es lo bueno
que ago vn capitán en el torneo:
soy el mantenedor y no he podido
descubrir vn penacho y vna banda.

D. ALEXO

Yo daré plumas, banda de soldado.

MONDOÑEDO

Aquí hiaçe sin plumas y pelado:
diole escudero prútido (sic) *en los güesos*
con agradeçimiento de criados.
Murió sin habla, confesó por señas
de vn pensamiento que le dio de dueñas;
y pues parido de las dueñas yaze,
requiescat in dueñas mas no im paze.

Entra doña Elena con muletilla y capotillo.

ELENA

Muy maxadera soy y muy grosera.
Bien me perdonarán vmdes...
¡Tanto tiempo sin ber a los hamigos!
No, no, no a de poder desenoxarme.

D. ALEXO

El señor Mondoñedo.

ELENA

Para en esta casa
cosas de vmd. no ay que ofreçerle.
¡Ola, Chirinos; doña Onofria, ola!
Tanta criada y sienpre me hallo sola.

D. ONOFRIA

Estábamos...

ELENA

Andá, qu'estáis caduca.
¡A Billodres! deçid que arrastren sillas.
Esto tener criadas y servillas.
Villodres, d'aquí a vn rato...
Siendo sordo se aparta el mentecato. (Pone la mano como sordo.)
Llegá, señor, veníme con recados
de títulos fingidos,
y visitas de grandes apellidos.

[D. ALDONÇA]

Dirélo luego al ayo de los pajes.

ELENA

Sirba, pues lleva aco[s]tamiento y gaxes.
Dueñas, arredro.

MONDOÑEDO

El berlas me lastima.

Siéntanse apartados a la esquina del tablado. Entra Carralero.

D. ALEXO

[*Aperçibido*] [4] *estoy para el ensayo.*

ELENA

Estoy vien disgustada;
sienpre ay dificultad en estas cosas.

[4] Corrijo "al Perolado" o algo semejante en "aperçibido".

MONDOÑEDO

Estas pláticas son muy peligrosas.

CARRALERO

El duque está a la puerta.

ELENA

¡Tanto Duque!

MONDOÑEDO

Ésta es buena ocasión, bámonos luego.

ELENA

¿No dixistes estoy aquí en vissita?

CARRALERO

No le he dicho palabra.

ELENA

He de haçer que la puerta no se abra.
Andad luego y decí(d) a su señoría
que por oy le suplico me perdone.

CARRALERO

Mejor será deçirle que se buelba
solo su señoría de aquí a vn rato.

ELENA

¡[Mas] llamalde exçelençia, mentecato!

Que en mí corre otra quenta,
y si âlguno la llamo es por pariente.
Yo apostaré que muestra ya el duque
los duçientos botones de diamantes, (Salga Carralero)
para la tuniçela.

D. ALDONÇA

Y faltan veinte y seis varas de tela.

ELENA

Estubiera muy bien por deçir eso.
Soys muy entremetida.
¡Delante de personas destaparse,
de tales caualleros!
Quando se acuerdan cosas semexantes
es pedirlas nombrarlas.
¿Entendéysme, señora?

D. ALEXO

No tubo culpa en lo que dixo aora.

ELENA

Señor, este lenguaxe
es de la genteçilla que es cossa.

D. ALDONÇA

Quando las den, no a sido gran exçesso.

ELENA

¡Bueno es mi encogimiento para esso!
¿No sería afrentarme

si el señor don Alexo, maxadera,
me embiase la tienda toda entera?

D. ALEXO

¿Pues qué son veinte varas de [...] *tela?*
Si antes de zenar no la[*s*] *embío,*
no entrará la çena em buen probecho.

ELENA

Chirinos, buena burla me haúéis hecho.

MONDOÑEDO

No atisbo escapatoria.

ELENA

¡Tomar [...] *nada! En forma estoy corrida...*
¡Qué cossa para mí, sor Mondoñedo!

MONDOÑEDO

De que me nombre sólo tengo miedo.
Persignándome estoy. (Entra Carralero.)

CARRALERO

Don Luys Machucha,
el marqués y don Cosme de Minchaca,
y aquel comendador de Calatraua.

ELENA

¿Mi primo don Jochín?

CARRALERO

Pide liçençia.

ELENA

Añadí vuestro aujero a la patraña.

CARRALERO

Hans Hergen Dringen Dron los acompaña.

ELENA

Es ymposible el escusar el uellos.

D. ALEXO

Bámonos.

MONDOÑEDO

Con la vista sólo pela.

ELENA

Vmd. no cuyde de la tela.

D. ALEXO

Por ella voy derecho.

ELENA

Chirinos, buena burla me abéis echo.

CARRALERO

Don Gonçalo venía

a traer estas joyas; yo aduertido
dixe con vn sospiro muy creçido:
¡A, lo que a de sentirlo mi señora!
Están [...] *dos oras enfadándola*
el marqués y don Cosme de Menchaca
y don Luis de Preaclueca.
Y a el le dicen (sic) *que contigo estaua*[5],
por si acaso me oyan
los que a estotro's dixe que venían.
Dexóme estos botones esmaltados...

ELENA

Más apaçibles quanto más pesados.

CARRALERO

...esta cadena de oro, estas manillas...

ELENA

Mira, tienes donayre en [*d*]*escubrillas.*

CARRALERO

...apretador y rosas escogidas.

ELENA

Mal embiadas pero bien perdidas.
Pareçe que an tosido. (Sale Carralero.)

D. ALDONÇA

Y me pareçe prouechoso el ruydo,
que todo dadiuoso,

[5] "Y a el le dicen" acaso debería ser "le dixe".

quando trae, haçe vn ruido muy sabroso,
y en el que es dadiuoso cauallero
los estornudos suenan a dinero.

ELENA

Quien biene a dar conóçese por señas.

D. ONOFRIA

Esa es materia muy prouada en dueñas.

Entra Carralero con don Lorenço y don Garçía.

CARRALERO

El señor don Lorenço y don Garçía.

ELENA

¿No [...] *pides albriçias? A fe mía*
que os las diera.

D. LORENÇO

Señora, hemos estado...

ELENA

No ay escusa que admita mi cuydado.
¿Querrán deçir que por buscar las joyas?
¡Mas que nunca las aya!

D. GARÇÍA

Estas puntas hallé para la saya.

ELENA

¡Ola!

DUEÑAS

Señora.

ELENA

¿No pareçen éstas
a las que di a doñ'Ana?

D. ALDONÇA

Jesús, son ellas mismas.

ELENA

Villodres, en mondando
estas dos fatriqueras,
entrá con tropeçones y carreras
diziendo que ay vissitas
de títulos bienquistos.

CARRALERO

Y con marqueses nuebos nunca bistos.

ELENA

No ay diablo que os güela,
que me dais vn olor de pata en suela.

CARRALERO

Pues escarpines traigo con calzetas.

ELENA

Vos sois muy beraniego de soletas.

D. LORENÇO

Éstas son diez sortixas exçelentes.

ELENA

¡Qué negro de donosa es esta tabla!
Con los visos pareçe que me habla.

D. GARÇÍA

Ésta es la gargantilla.

ELENA

Es muy salada.

D. LORENÇO

Aqueste cabritillo (sic).

ELENA

Es estremado.
Con éste se enrriqueze la comedia.

D. LORENÇO

¿Está ya en orden todo?

ELENA

El dueño de la casa es gran persona,
a ssido comediante y cada día

está ensayando fiestas de alegría:
y an de haçer el entremés y el bayle.

D. LORENÇO

Serán fiestas famosas.

D. GARÇÍA

Estremadas.

D. ONOFRIA

Arracadas, señor, no ay arracadas.

ELENA

Jesús, ¡qué de[s]propósito! ¿estáis [sorda]? [6].
¿An de llegar a uerme esas orejas?

D. GARÇÍA

Yo las traeré muy ricas de diamantes.

ELENA

Que no, señor, es sorda y a entendido
que hablamos de arracadas.
Jesús, ¡lo que se pasa con criadas!

D. GARÇÍA

Quiero traherlas luego.

---

[6] Sustituyo "Jesús que de propósito estás sola" en "Jesús, qué despropósito! ¿estáis sorda?".

D. ONOFRIA

De las muestras perdióse la vna liga.

ELENA

Mirá, cosas tenéis, no sé qué os diga.

CARRALERO

Quebrado me he vna pierna.

ELENA

Bos estáys muy tenprano muy taberna.

CARRALERO

Los marqueses, los condes, don Anselmo,
don Donís, don Ramiro, don Potassio
imbiaron a deçir con dos lacayos
que vien[en] como rayos
a çierto casso graue y de momento.

ELENA

Yo perdonara tanto cumplimiento.

D. LORENÇO

Demos lugar a estos señores.

D. GARÇÍA

Vamos.

ELENA

El ensayo será de aquí a dos oras.
Podrán solos venir vmdes.,
que yo dispido luego a estos señores.

D. GARÇÍA

Estaremos más solos y mexores.

D. ONOFRIA

No sean de esmeraldas
las arracadas, antes de diamantes.

D. GARÇÍA

De diamantes, perlas y turquesas.

ELENA

Trayóse [.....]

D. GARÇÍA

Es doña Onofria muy amiga mía.

ELENA

Mirad, cosas tenéis, no sé qué os diga.
Juntémonos los lobos y los nobles
a cabildo de embustes y de rrobos [7].

[7] Invirtiendo el orden se convertiría "Juntémonos los lobos y los nobles" en "Juntémonos los nobles y los lobos", con lo que Elena remataría sus frases en típico pareado.

CARRALERO

Déjame rrefrescar esta codiçia
en este oro y joyas que amontonas,
pues que son el Jordán de las busconas.
Ya di al güésped la carta
que a de dar a los dueños desta hazienda
quando ha uer el ensayo juntos vengan.

ELENA

Vámonos antes
que nos den deçeplina sin ser cofrades.

VANSE todos. Sale el güésped y dos regidores.

GÜÉSPED

Serán fiestas estremadas,
si El robo de Elena *hazemos.*

REGIDOR 1.º

Los regidores queremos
que la dança sea d'espadas.

[GÜÉSPED]

La dança de más sed es
de todas las que ay acá.
¿Quántas tabernas abrá
en el lugar?

REGIDOR 2.º

Habrá tres.

GÜÉSPED

Tres no es número bastante,
(pues) si se tiene de traher,
por lo menos a de hauer
a taberna por danzante.
Es danza de mucho daño.

REGIDOR 1.º

Nunca tal entendí yo.

GÜÉSPED

Vn Esquibias se bebió
toda la vendimia antaño.
La danza de Fierabrás
nada a la de espadas debe
y es dançita que se bebe
tres tabernas, poco más. (Éntranse.)
Siéntense, que quiero dar
muestra de representantes
[.....
.....]
Éste que las armas tiene
saldrá allá con añafiles:
es barroso y haze [...]
que a cobrar de Elena viene.

Sale armado vno graçiosamente y dos con alabardas, y soldados.

SIL

Estubímosle aguardando
con chuços y con benablos,
y nunca salió.

ANDRE

A los diablos
la encomiendo y en zenando...

TREX

Quitaos de aquí, sayones,
que a Elena la robó Pares y nones.

Sale otro armado qu'es Étor.

GÜÉSPED

Éste es Héctor troyano.

REGIDOR

Es vm buen personaxe.

GÜÉSPED

Pues, rapado el testuz, con su plumaxe
será cosa de ver. Oygan la mussa.

REGIDOR

¿Qué gente es ésta?

GÜÉSPED

¿Mandan alguna cosa, caualleros?

Entran [Mondoñedo], don Alexo, don Garçía y don Lorenço.

D. ALEXO

¿Salió ya mi señora doña Elena?

GÜÉSPED

Ya salió, ya se a ydo.

D. GARÇÍA

¿Pues cómo? ¿su papel es ya acauado?

GÜÉSPED

Esta carta me dio sin más recado
y dixo que la diesse
a quien por ella a preguntar viniese.

D. LORENÇO

¿Es paso de comedia?

D. ALEXO

Antes sospecho
que el paso a sido de entremés de robo.

D. GARÇÍA

Yo en aqueste entremés e hecho el bobo.
Oygan todos la carta.
Cantan dentro. "*Elena va robada, aparta, aparta*".

MONDOÑEDO

Calle, cuerpo de Dios, oyga la nota.
"*Yo combido al ensayo a vuesarçedes,*

y pues me lleuo joyas y vestidos
y los dexo y me acoxo como vn rayo,
miren si el diablo hiçiera tal ensayo."

D. ALEXO

Viue Dios, que me lleua
mi haçienda: ven tras ella.

D. LORENÇO

A mí joyas de deudos y de amigos.

D. GARÇÍA

¿Ay tal maldad?

D. LORENÇO

¿Se vieron tales robos?

MONDOÑEDO

Ésta a sido entremés con quatro lobos.
Guárdese ya la gente,
qu'el robo no es de Elena solamente,
sino de Luysas y Anas,
de Françiscas [...] *Águedas y Juanas.*
Que toda niña que se injiere en lobo,
ella es Elena y su galán el robo.

FIN

ENTREMÉS P.ro DE BÁRBARA *

Personas dél

BÁRBARA dama	SILBA galán
ÁLVAREZ dueña	TRUCHADO galán
HARTACHO galán	CURA i ALCALDE
ASCANIO ytaliano	Música y bayle

Salen Bárbara y Artacho.

HARTACHO. — Señora Bárbara, y no, no soy yo tam bárbaro y loco que me persuada a creher sus engaños de vmd. tan llenos de conbalecientes mentiras quanto faltos de artefiçios y enrredos. Abrá cosa de vn mes que pidiéndole yo a Vmd. no sé qué dinerillo que había menester, me dixo: Hartacho mío, yo tengo nezesidad de que te ausentes deste lugar, que en sabiendo que vna muger

* Esta pieza es la que más ha sufrido en la transmisión. Y no hablo del chapurreado ítalo-español insanable usado por Octavio, sino del mismo diálogo de otros personajes. El recelo de que algunas escenas hayan sido rehechas, me lleva a dejar este entremés para el final, a modo de suplemento. Sin duda lo esencial, es decir, la historia, el movimiento cómico, los recursos jocosos se han salvado, aunque acaso hayan naufragado los primores de expresión.

está amançebada, y más con hombre de la hoja, no ay quien la rregale, ni contribuya. Yo creý a Vmd. y metíme en el barco de la bez con doçe reales u treze que tenía. Llegué a San Lúcar, donde me entretube cosa de vn mes juzgando suertes y acomodando pendençias, hasta agora que e benido a ber el fruto de sus enredos de vmd., y con lo que me reçibe es con deçirme que tiene el collarejo de oro o la sarta de perlas empeñada. Señora Bárbara, no trae bien los dedos para organista. Y crea que yo naçí en Madrid, y me crié en Toledo, y estudié en Salamanca, y lo mejor de mi moçedad e gastado en esta ynsigne çiudad de Seuilla. Pues sería engañarme a mí quererle quytar su agudeza al Tajo, la fineça a Manzanares, las letras y vellaquerías al Tormes, y la generalidad al Betis. Demás que a esto se llega vn poco de buen natural que el haçedor fue servido de darme. Pues mire vmd. qué cursos y calidades éstas para echarme dado falsso.

BÁRBARA. — ¿A dicho vdm., señor Artacho?

HARTACHO. — Sí, señora Bárbara.

BÁRBARA. — Pues, señor Hartacho, quien quisiere goçar y que le pechen, a de tener vm pecho a prueba de calamidades, a de sufrir. Y si biniere a casa y estubiere otro dentro, se buelba o se esconda. Y quando estubiere triste, me alegre, quando llorosa, me acaricie, quando ofendida, me bengue, quando fría, me abrigue, y quando calurosa, me ayree.

HARTACHO. — ¿A dicho vmd., señora Bárbara?

BÁRBARA. — No, señor Artacho.

HARTACHO. — Pues prosiga.

BÁRBARA. — Es menester que con vnos se haga vmd. mi hermano, con otros mi primo, con otros mi tutor, o mi curador, o que me soliçita mis negoçios. Aquí a de ser soberbio, allí manso y a maldeçir, acullá loco o manco u tonto. Y si fuese menester, que se destierre y ausentarse.

HARTACHO. — Huélgome que no tiene vdm. más qué deçir, que hasta enterarme, puede muy bien deçir. Que pues hallo tan filó-

sopha a vdm., señora Bárbara, en esta larga ausençia donde beo mi desengaño y su mentira...

BÁRBARA. — Acaba mi paçiencia el ber en mi jubentud tan triste historia como es ganar la vida y quedar tú contento y yo perdida.

HARTACHO. — Ta, ta, ta. Y qué poeta se a echo vmd. También no e bisto mes de ausençia más bien empleado. Ansí lo vbiera sido como de eloquençia.

BÁRBARA. — Aý leý como a vmd., señor Hartacho. Y sepa vmd. que no a caýdo vn hombre como ha de caer, que en vn mes ni en dos, ni más caminando como yo camino, que a ocho días que le dificulto la entrada y doçe a la puerta. Y porque bea lo que e hecho en este mes de ausençia, sepa que me e hecho preñada y he parido, y está viua la criatura y aquí en casa.

HARTACHO. — Bendrá a ser vnmesino. Pues ¿cómo ha podido ser?

BÁRBARA. — Bien te acuerdas de Ascanio Gentil, aquel ytaliano qu'estubo ocho meses ha.

HARTACHO. — Sí, bien me acuerdo.

BÁRBARA. — Pues a benido en compañía de vn capitán de galera, qu'es sigundo padre de mi hijo, contemporáneo suyo y contribuyente mío; y cada vno piensa que es él sólo el querido. Y a éstos, quando se fueron, les di a entender que quedaua preñada, que soy gran muger de fingir bómitos, que me toman desmayos, y quitárseme la gana del comer, antoxárseme de lo vno y de lo otro. Y aora les e dado con el hijo en las barbas.

HARTACHO. — ¿Luego dos padres tiene el chiquillo?

BÁRBARA. — ¿Cómo dos padres? Bueno está mi pobre hijuelo con dos padres no más. Sin éstos tiene otros dos, y a seruiçio de vmd. se bautiçó. Y cada padre a dado colaçión para su bateo, y para pañales y mantillas y juguetillos de plata, y más seis meses adelantados al ama, sin otros aderentes de ymportançia, y lo que Dios a sido seruido a la madre.

Sale Álbarez dueña.

ÁLVAREZ. — O señor Artacho, ¿y a venido vmd.?

[HARTACHO]. — ¿No me be? Diga, señora consejera de estrado. No ay cuchillada más bien enpleada que en vna vexeçita destas.

Dentro Ascanio ytaliano abla.

BÁRBARA. — Este es Ascanio, ylde abrir. Y tú, Hartacho, escóndete allí, que yo le despacharé presto.

HARTACHO. — Para que te Dios dé mi mucho sufrimiento.

BÁRBARA. — ¿A mí? No lo sufra y déme todo lo que hubiere menester, que no le daré jamás pesadunbre.

HARTACHO. — Con aqueso me tapa la boca.

Ascóndese Artacho y sale Ascanio.

ASCANIO. — O mi soror, mi esperanza, mi comi. ¿Cómo si troua bueseñoría?

BÁRBARA. — A tu serbiçio, Ascanio mío, aunque no muy buena, por çierto disgustillo que me a dado vn hombre ymportinente.

ASCANIO. — ¿Por qué causa, señora Bárbara?

BÁRBARA. — Los días pasados tomé fiada vna sarta de perlas de vn platero, y a benido por el dinero, y porque no se le di, no a faltado sino llebársela.

ASCANIO. — ¿Y quánto es la monta, señora Bárbara?

BÁRBARA. — Diez escudos no más.

ASCANIO. — ¿Y por aquesto no más pilia cóllera bueseñoría? Ora pillate os diez escudos.

BÁRBARA. — O Ascanio mío, Dios te me guarde mil años para regalo mío y de Ascanio.

ASCANIO. — El lo mi filloli, ¿cómo estati?

BÁRBARA. — Como vna perla, qu'es contento verlo. ¿Y aste acordado de la colaçión, bien mío?

ASCANIO. — Lo mío seruitori lo portará.

ÁLBAREZ. — Yo lo pilliaré.

ASCANIO. — Or su, yo mi vo: ¿mandare la bueseñoría vn altri cosa?

BÁRBARA. — Que te guarde Dios mil años, vida mía.

ASCANIO. — Señora Álbarez, me ricomendo a v. señoría.

Vase Ascanio y sale Artacho.

ÁLBAREZ. — Antati con dio, patroni mio caro.

HARTACHO. — Jesús, válate el diablo, ¡qué bien y liberalmente as negociado! Y dime, ¿era berdad lo del platero?

BÁRBARA. — Como lo del hijo.

HARTACHO. — Viue Dios, que te puedes dar la borla de astuta entre todas las mugeres que cursan tu arte.

Llama Silba.

SILBA. — ¿Quién est'acá?

BÁRBARA. — Este es Silba el capitán. Ylde abrir, Álbarez. Y tú, Hartacho, tórnate a tu lugar.

HARTACHO. — Señora Bárbara, ¿jugamos al escondite o haçe burla de mí? Porque si es ansí, abrá vn deçendimiento de manos que deshaga todas estas quimeras.

BÁRBARA. — En berdad que haçe vmd. muy bien y le sobra mil beçes la rraçón para no pasar por estas cosas, y si vdm. gusta de que le despida, yo lo haré. Y si mañana me pydiere el balón y la rropilla y la vna y otra gala, y no tubiere para dársela, no me culpe, que yo no hago moneda en mi cassa, sino me la traen los que acuden a ella.

Escóndese y sale Silba.

HARTACHO. — Con aquesto me tapa la boca.

SILBA. — O Bárbara mía, bárbaro será quien no te amase.

BÁRBARA. — ¿Y qué muger abrá tan loca que como obejuela manssa no acuda a tus silbos, Silba mío? Y si no, júzgalo por mí que estaua hecha vna leona y em biéndote, me e amansado.

SILBA. — Déxate deso, y dime la ocasión del enojo.

BÁRBARA. — ¿No quieres que lo esté si a más de ocho días que se cumplió el terçio de la casa y no a faltado sino echarme della porque no se a pagado puntualmente?

SILBA. — ¿Y quánto será?

BÁRBARA. — Quinçe escudos.

SILBA. — ¿Y toda esa es la pesadumbre? Tome vmd., y déselos a ese ynorante, y quíteseme de pesadumbres, que no es oy día de tenerlas.

BÁRBARA. — O Silba mío, Dios te me guarde mil años. ¿Qué valía yo sin ti que todo lo cumbes (*sic*) con esa realeza de condiçión?

SILBA. — Déjate de agradeçer miserias y dime cómo está mi hijo.

ÁLBAREZ. — Aquí vinieron vnas amigas mías a visitarme y, como bieron al niño, dixeron: A fe que no niegue a su padre.

SILBA. — Es cosa extraña lo que me pareze, señora Álbarez. Mire dónde se a de poner la colaçión, qu'está aý fuera.

ÁLBAREZ. — Yo la pilliaré.

SILBA. — Yo me boy, si mandas otra cosa. Que ymporta, mi bien, qu'esto esté muy bien aderezado, porque he de combidar a vnos cavalleros y músicos, y qu'esté muy oloroso. Y quiero qu'esté esto como de tu mano, y con esto a Dios.

Vanse. Sale Artacho.

HARTACHO. — Si desta manera va negoçiando vmd. con los que aquí vienen, no es mucho tener ahorrados dos mil ducados.

BÁRBARA. — Pues, señor Hartacho, da ocasión vn hijo con çinco padres.

HARTACHO. — Todo fuera que te pusieras a ello, que estos señores lo confirmarán.

BÁRBARA. — Aý berá vmd. que no ay ombre que no sea vn grandísimo mentecato en llegando a querer bien.

HARTACHO. — Ni muger que no sea vna grandísima bellaca en llegando a conoçer esso de vn hombre.

Llama Truchado.

TRUCHADO. — ¿Quién está?

BÁRBARA. — Álbarez, este es Truchado. Ylde abrir. Y tú, Hartacho, tórnate a tu lugar, que es de mala condiçión y buena contribuyçión, que por lo vno se le puede perdonar lo otro, que son más de treynta escudos los que me trae para vn faldellín en señal de que parí hijo.

HARTACHO. — O pese al faldellín y a vmd. que lo ordena, y a mí que lo sufro, señora Bárbara. Vna es ninguna y dos es vna, pero tantas es demasiado sufrimiento.

BÁRBARA. — A mí no lo sufra vmd., que haze muy mal en sufrillo. Que mañana le correrá las rentas y acudirá a todo con mucha puntualidad como a echo hasta aquí. Que treynta escudos es cosa de ayre para quien tiene tantos como vmd.

Escóndese y sale Truchado.

HARTACHO. — Con aqueso me tapa la boca.

TRUCHADO. — Aunque tubiera su casa de vmd. más candados que la cueba que abrió el rey don Rodrigo, no se tardara tanto en abrir.

BÁRBARA. — Jesús, ¿y no se te a de quitar esa mala condiçión?

[TRUCHADO]. — ¿Era más bien acondiçionado su galán el qu'está ausente? Pues sepa que si Artaçio (*sic*) gusta de ser ynfame, que yo no. Porque yo gasto mis dineros y vmd. se los daua a él. Aora bien, tome estos treynta escudos y ponga esta

cassa muy olorosa, que an de venir vnos amigos yndianos al bateo, que ya Álbarez queda con la colaçión.

BÁRBARA. — Jesús, y ¡qué malo eres en metiéndote en cólera! Plega a Dios que no se te parezca tu hijo en la condiçión como se te pareze en la cara.

Sale Artacho con la espada desnuda.

TRUCHADO. — Aora quédese con Dios y hágase lo que digo.

HARTACHO. — ¡Que se me ha de reýr esta gallina sin dalle mil bofetadas! ¿Está vmd. contenta, señora Bárbara, que me a echo sufrir esto a mis oýdos?

BÁRBARA. — Aora bien, Artacho mío, porque no beas más ylusiones que te obliguen a hazer algún disparate por donde tú y yo paguemos hecho y por haçer, bete con Dios y a las quatro de la tarde puedes estar aquí, que a de ser el bateo a esa ora; y rreboçado y con la bula no te conozerán, ni hecharán de uer.

HARTACHO. — Señora Bárbara, mucho me a perdido el respecto, y no querría que fuese ocasión de algún terremoto por donde sea menester llamar a la sancta de su nombre.

BÁRBARA. — Pues, Artacho mío, esto no a de ser más de oy. Y desde mañana nos regalaremos tú y yo con lo que estos an contribuydo, y para que oy te huelgues, llébate este dobloncillo de a quatro.

HARTACHO. — Con aquesto me tapa la boca. Aora bien yo me boy y bendré arreboçado a la hora que diçes.

Vase.

BÁRBARA. — ¿Qué les pareçe a vmdes. en lo qu'estoy metida? Pues muy bien pienso salir de todo, porque la colaçión que los padres del niño an traýdo, que como hijo de la ygnorançia an contribuydo, a de seruir para mi desposorio. Que yo y otra amiga tenemos conçertado de yrnos a desposar a Gelues. Y a de ser el desposorio oy. Pues deçir ¿es malo el que yo tengo escoxido para

marido? Sino que es vn moçito que canta y bayla que no ay más que desear; y no estar sujeta a un alguaçil, a un escriuano que os encarte, y al cauallero que os burle, y al rufián que os estafee, y más como este bellacón que se acaua de yr aora. Aora bien, yo quiero llamar a Álbarez y darle avisso de lo que ha de haçer. Álbarez, Álbarez.

ÁLBAREZ. — Sin dar voçes, ¿qué ay? Aquí estoy.

BÁRBARA. — Álbarez, yo me boy a casar a Gelbes. Si binieren los padres del niño, deçildes que vn tío mío regidor de Carmona vino por mí y me llebó por fuerça, y que todo lo demás es burla, sino cassarse vna muger. Y por amor de Dios el secreto, que yo os prometo de gratificaros lo que hiçiéredes por mí muy bien.

ÁLBAREZ. — Vaya vmd. y déjelo a mi cargo, que yo me sabré dar tan buena maña en todo como vmd. berá.

BÁRBARA. — Quedá con Dios. (*Vase.*)

ÁLBAREZ. — Baya vmd. con Dios. Y miren este gorgojo los que a traýdo engañados, y el pago que les da. Yo e dicho qu'esforçaré su enrredo, pero no querría que cargasen sobre mis espaldas estos negoçios.

Sale Ascanio.

ASCANIO. — ¿Do la siñora Báruara, siñora Álbarez?

ÁLBAREZ. — Aora se acaua de yr con un tío suyo regidor de Carmona que se la lleba por fuerza.

ASCANIO. — A, siñora Álbarez, ¿falo Vsa. por burla de mí? Diga Vsa. Álbarez, e pillate aquesta dupla di a quatro.

ÁLBAREZ. — Verémonos, señor Ascanio, aunque no por el ynterés sino por la obligaçión que tengo de seruir a vmd. Pues, señor Ascanio, mi señora se a ydo a casar a Gelbes.

ASCANIO. — ¿A ser maridata, a Chelbe?

ÁLBAREZ. — Sí, señor Ascanio, a ydo.

ASCANIO. — ¿E lo mi filliolo?

ÁLBAREZ. — Que no tenemos fillolo.

ASCANIO. — O astata. mapina, española marrana. Pertita la anima qui a de far que se le recorde per tuta la vita sua. Adio, siñora Álbarez.

Vase y sale Silba capitán.

SILBA. — ¿Cómo está esta casa tan sola, señora Álbarez? ¿Ásenos caýdo ençima?

ÁLBAREZ. — Muy descuydado viene vmd. de lo que a suçedido. Mi señora se acaua de yr de aquí con vn tío suyo regidor de Carmona que se la lleba por fuerça.

SILBA. — Bueno está el picón, Álbarez. Bárbara, Bárbara, a Bárbara.

ÁLBAREZ. — ¿Cómo picón? No es sino pura verdad.

SILBA. — Mas no deue de ser sino puro enredo. Señora Álbarez, ya vmd. sabe que la deseo seruir, y en señal desto tráygase este anillo en mi nombre y dígame la verdad.

ÁLBAREZ. — Pues, señor Silba; lo que ay en esto es que mi señora se a ydo a casar a Gelbes con vn músico, que lo tenía concertado. Vaya vmd. allá y estórbelo, si pudiere.

SILBA. — ¿Y mi hijo, adónde está?

ÁLBAREZ. — Con su madre.

SILBA. — ¿Adónde, en Gelbes?

ÁLBAREZ. — No, sino en Seuilla, que no hera hijo suyo, ni de vmd., sino buscado para este efecto.

SILBA. — O ydeputa, hombres que tal oyen. Pues, señora Álbarez, ¿cómo me pareçía tanto?

ÁLBAREZ. — Como estabas tú çiego y él mamón.

SILBA. — Quede vmd. con Dios, que yo abriré los ojos, y aun se los sacaré algún día, porque no aya más embustes. (*Vase.*)

ÁLBAREZ. — En berdad que haría yo muy mal en no me saber aprobechar de la ocasión, que medraría yo mucho con el probecho que sacaré de mi ama.

Salen Hartacho y Truchado.

TRUCHADO. — Señor Artacho, yo no me meto en antigüedades, aya lo que vbiere. ¿Que vmd. la trata? Ella gusta agora de mi amistad, y para que vmd. lo oyga de su boca, le traygo aquí.

HARTACHO. — Señor Truchado, aunque la honrra de vn hombre de bien no se a de poner en manos de vna muger, mas por estar çierto de lo que ay en esto, lo dexaré en lo que ella dijere.

TRUCHADO. — ¿Dónde está Bárbara, Álbarez?

ÁLBAREZ. — Muy descuidados vienen vuesamercedes de lo que a suçedido. Mi señora va camino de Carmona con vn tío suyo rexidor, que se la acaba de llebar aora.

HARTACHO. — Déxeme vmd. con ella.

TRUCHADO. — A Bárbara, Bárbara.

ÁLBAREZ. — No ay Bárbara.

[TRUCHADO]. — Vieja, deçidme la verdad, o por vida del diablo que os he de quitar la cara.

ÁLBAREZ. — Paso, señor Truchado, que yo les diré adónde está. Sepan vmdes. que mi señora se a ydo a cassar a Gelues con vn músico, que lo tenía conçertado días ha. Vayan vmdes. allá y lo podrán estoruar.

TRUCHADO. — No lo creo.

HARTACHO. — Yo sí, que sé lo que son todas estas señoras. Y pues me pareze que corre la obligación por entrambos, que vamos allá y podremos estoruarlo.

TRUCHADO. — Vamos.

ÁLBAREZ. — Yo me quiero yr antes que benga, que de aquí no se puede esperar otra cossa. (*Vanse.*)

Sale la boda [de] Bárbara y el músico. Ay bayle y sale el cura de la aldea.

MÚSICOS. — *Cucambé que el Amor me a preso,*
cucambé que me liberté.

Sale Ascanio y dize.

ASCANIO. — E yo lo vollo videre per lo ochio mío. ¿Qu'e acuesto, señora Bárbara?

BÁRBARA. — *¿Qu'es esto? Estar cassada.*
En nuestro común lugar
es quitarme de engañar
y quedar desengañada.
Finxí que quedé preñada[1]
y parida me finxí,
porque con esto adquirí
dote con que me casé.
Cucambé, etc.

Sale Silba.

SILBA. — Yo tengo de uer que los están desposando y no lo tengo de creher. Mas, viue Dios, que es esta la boda. ¿Qué es esto, señora Bárbara? ¿Ansí engaña a los hombres como yo?

BÁRBARA. — *Si vmd. a gastado,*
yo entiendo que está desquito;
y [no] es propio dar buen grito
el que come buen bocado.
Si diçe qu'está engañado,
lo que puedo asigurarle
es que [en] dexar de engañarle
desengañado le e.
Cucambé, etc.

ASCANIO. — A siñor españole, a ganato a Vsa. la siñora Bárbara.

SILBA. — Sí, señor, engañado me a.

---

[1] Para salvar el verso he trastocado las palabras de "finxí que preñada quedé" en "finxí que quedé preñada".

ASCANIO. — Cusi fato a me e non solamente a Vsa., manco solo pillo fastidio qui cuesto es cosa de fimenas.

Salen Artacho y Truchado.

HARTACHO. — Aquí ha de estar la voda sigún nos an ynformado.

TRUCHADO. — Haçia aquí suena ruydo de música, lleguémosla a ber.

HARTACHO. — Paréçeme, señor Truchado, que la duda se a difinido. Pero déjeme vmd. tomar la mano, que por la antigüedad me tendrá más respecto. Pues, señora Bárbara, ¿ansí se engañan los hombres como yo, y oluidar vna amistad tan larga y llena de obligaçiones?

BÁRBARA. — *Esto a sido en conclusión*
dexar en distançia poca
de ser bárbara y ser loca
y hauerme puesto en razón.
Mientras le duró el bolsón,
que fuy fuego le rrespondo:
mas luego que le vi el fondo,
confiésole que me holgué.
Cucambé, etc.

HARTACHO. — ¿Oyen vmdes., señores galanes? Gasten largo con estas señoras al prinçipio de su amistad. ¡Y qué duçientos ducados tam bien empleados! Y agora qu'estaua confiado de que me abía de remediar y acudir, miren lo que a echo.

BÁRBARA. — *Oygan, ¿deso se atribula?*
HARTACHO. — *Pues dime, ¿puédese haçer*
engañarme ansí muger?
BÁRBARA. — *Creo que sí, con la bula.*
HARTACHO. — *Coz me a dado, como mula.*

BÁRBARA. — Pues qué, ¿quería quedarse contento y yo perdida? No se yrá riendo más vmd.[2].

Cucambé, etc.

ASCANIO. — A siñor españolo, a gusto (*sic*) a Vsa.

HARTACHO. — Sí, señor, engañado me a.

[ASCANIO]. — Non solamente Vsa. Manco si la pillo fastidio, que acuesto es cossa di feminas.

TRUCHADO. — Aora los hombres como yo que an gastado tan largamente, y nunca an tenido quien tam bien aya acudido a sus nezessidades como yo.

BÁRBARA. — *Yo te confieso que as sido*
vn pechero singular,
mas ¿quién (no) abrá de dexar
por vn galán vn marido?
El auerme ansí seruido
es propio de quien tú eres,
y es propio de las mugeres
no guardar a nadie fee.
Cucambé. Cucambé, etc.

ASCANIO. — Siñor españolo, a gauato a Vsa. la siñora Bárbara.

TRUCHADO. — Sí, señor, engañado me ha y como no se engaña nadie.

ASCANIO. — Cusi fato a me, non solo dimente a Vsa., manco solo pillo fastidio, qui acuesto es cosa di feminas.

TRUCHADO. — *Y ya que con el demonio*
te as querido desposar,
tiénesme de ver y hablar.

---

[2] La incuria parece haber prosificado aquí un par de versos.

BÁRBARA. — *Traslado a mi matrimonio.*
TRUCHADO. — *Tomen por fe y testimonio,*
señores contribuyentes,
estos agrauios patentes.
BÁRBARA. — *Eso cadaldía* (sic) *se be.*
Cucambé, etc.
EL CURA. — *Pues desta maraña toda*
se a desecho ya la rred,
llámelos vmd.
y vaylarán en la boda.
SILBA. — *Pues el cura lo acomoda,*
yo baylaré mi mudanza
y (yo) mi engaño baylaré.
Cucambé que el amor me a preso,
cucambé que me liberté.

FINIS

SEGUNDA P.te DEL ENTREMÉS DE BÁRBARA

Las personas que hablan en él son las siguientes

BÁRBARA	EL CURA
ANAMARÍA	MÚSICOS
ÁLVAREZ	VN GANAPÁN
ARTACHO	ASCANIO napolitano
JULIO	CORNELIO
OCTAVIO	

Entra Artacho con vna cadena.

ARTACHO. — ¡Amor, amor! Benturoso se puede llamar el que se biere libre de tus niñerías. Tres cosas diçen que destierran al amor: ausençia, neçesidad e yngratitud. Pero en mí es tan al contrario que ni (en) un año de ausençia, ni neçesidad, ni yngratitud an sido parte para poder oluidar a Bárbara, antes estimo el benir aora con haçienda para poderla querer y regalar. Aquí biue, llamar quiero. Aunque acordándome del trato desta muger, en solo mirar su puerta me tiemblan las carnes. ¡A de casa!

ÁLBAREZ. — ¿Quién llama?

ARTACHO. — Ésta es Áluarez. ¿Posible es que no es muerta esta buena vieja? Salga acá, señora Álbarez. (*Sale Álbarez.*)

ÁLBAREZ. — Señor Artacho, ¿a qué bueno en esta tierra?

ARTACHO. — ¿A qué puedo yo benir, sino a ber a su ama de vmd.? Ella me trae de Granada a Seuilla con el amor que de antes, y con alguna más haçienda para poderla regalar.

ÁLVAREZ. — Buesa merced sea mil bezes biem benido.

ARTACHO. — La cudiçia y el miedo la haçen a esta que me resçiba bien. Su ama ¿cómo está?

ÁLVAREZ. — ¿Luego no sabe vmd. lo que passa? Ya mi señora es biuda.

ARTACHO. — ¿Tan presto acabó con el marido?

ÁLBAREZ. — Él se tomó la muerte con sus manos, pues se enbarcó para Yndias con todas las joyas de mi señora, y en esto se anegó a bista de la Florida dexando a la triste en notable pobreça.

ARTACHO. — Ya esta comiença a pintarme neçessidades. Señora Álbarez, donde está Aurelio y Marco Antonio, poca falta le hará su marido.

ÁLBAREZ. — Ya, señor Artacho, pasó ese tiempo, ya mi señora es otra. Pues en todo el día no se abren sus puertas y bentanas, ni sale de casa, si no es a misa, qu'esa ningún día la pierde.

ARTACHO. — Güélgome en el alma qu'está tan recoleta. De lo que toca a mí, no estoy poco mejorado, pues traygo haçienda con que poder regalar a Bárbara.

ÁLBAREZ. — Y si no, dígalo esa cadena.

ARTACHO. — No la heche el ojo, que le hará mal.

ÁLBAREZ. — ¿Es de oro?

ARTACHO. — Pesa duçientos ducados.

ÁLBAREZ. — Estremado bocado.

ARTACHO. — No es muy grande para los apetitos de su ama. Llámela, que vmd. terná para tocas.

ÁLBAREZ. — Arélo por lo que quiero a vmd. y con título de qu'es vn primo de su marido, porque de otra suerte no saldrá. (*Vase.*)

ARTACHO. — ¡Ynterés, lo que puedes! La bieja "Porque de otra suerte no saldrá". La bieja me quiere dar papilla, con estar exsaminado del mayor taúr que ay en el juego de amor.

Sale Bárbara de viuda con manto.

BÁRBARA. — ¿Primo de mi marido deçís qu'es? Jesús, señor Artacho en esta tierra. Juráralo yo, que no auía de haçer menos Álbarez.

ARTACHO. — Tras vn año de ausençia me reçiue dessa suerte, señora Bárbara.

BÁRBARA. — Perdone vmd., que me an hecho falta vna gayta y chirimías y vna danza de espadas para resçiuirle.

ARTACHO. — Ya podrá ser que la aya dentro en su casa y que algún dançante salte por la ventana y se le aga angosta.

BÁRBARA. — Señor Artacho, ¿sabe qué a de haçer? No atrabesarme estas puertas, porque no gusto de que nadie me trayga cuchilladas a casa, sino reparos Basta la haçienda que me a gastado.

ARTACHO. — Hasta oy ¿me dio vmd. vn real que no me costasse çiento?

BÁRBARA. — Los hombres están oblygados a dar a las mugeres.

ARTACHO. — ¿Y ante qué escrivano passa essa obligaçión?

BÁRBARA. — Ante vno que llaman ser honrrado.

ARTACHO. — Y en efecto ¿si no da, no lo es?

BÁRBARA. — Y mereçe que le pongan de paticas en la calle.

ARTACHO. — No biene mal con el recoximiento qu'esas reberendas tocas publican, aunque sobr'ellas mexor dijera vn gran rosario.

BÁRBARA. — Y a falta no asentara mal esa cadena.

ARTACHO. — Antes no, porqu'eso fuera dar que mormurar a las veçinas. Pero dexemos desto, señora Bárbara, pues yo he de ser como el nadador que al fin biene a morir en el agua. Yo no

te bengo a enojar, sino a que me tengas por tuyo y mandes toda mi haçienda.

BÁRBARA. — Ya me pierde el respeto. No me a dado nada y llámame de tú.

ARTACHO. — Pues ¿qué tengo yo que no sea tuyo?

BÁRBARA. — Beamos esa cadena.

ARTACHO. — Vela aý a tu serbiçio.

BÁRBARA. — Bien pesa, riquillo bienes. ¿Qué ganga as pelado? ¿A quién dexas llorando? Porque yo sé que no lluebe el çielo sobre cosa tuya.

ARTACHO. — Dexemos eso y adbierte que bengo a que me mandes, y tornándonos a la antigua amistad como estáuamos.

BÁRBARA. — Eso no, ya se pasó ese tiempo, ya se acabaron las moçedades. Yo estoy en título de honrrada, y ningún hombre del mundo me entrará por aquella puerta, si no fuere para ser mi marido.

ARTACHO. — Bueno es eso. Mucho me güelgo de verte tam birtuosa. Eso de casar es negoçio graue, tengo blandas las zerbizes para yugo tam pesado.

BÁRBARA. — Pues ben acá, traydor. ¿Con qué me puedes tú pagar lo que me as gastado si no es casándote conmigo y apartáte de tan malos passos como as traýdo?

ARTACHO. — No diçe mal la muger, y si ella quisiere vsar de libertad, no pretendiera casarse. Bárbara, yo estimo tu buen propósito, y, pues tú lo quieres, gusto de ser tu marido. A la posada boy a traher mi ropa, y, en biniendo, nos yremos en casa del vicario, para que, dándonos las manos, llegue nuestra santa yntençión a efeto.

BÁRBARA. — Sea muy enorabuena.

ARTACHO. — Ola, muger.

BÁRBARA. — ¿Qué queréis, marido?

ARTACHO. — Entráos en casa y no me abráys a nadie la puerta, que me enojaré mucho. (*Vase Artacho.*)

BÁRBARA. — Yo lo haré ansí, marido. Por çelos enpieça, pereçerá su justiçia. Ola, Áluarez.

Sale Áluarez.

ÁLBAREZ. — ¿Qué ay, señora? ¿Despediste a Artacho?

BÁRBARA. — Antes me caso con él, que viene rriquillo y me a dejado esta cadena. ¿Qué te pareçe?

ÁLBAREZ. — ¿Qué puedo yo deçir siendo a tu gusto?

Entra Anamaría.

ANAMARÍA. — Bárbara, dadme albriçias. Ascanio el napolitano queda en mi cassa. Biene cargado de riqueças, a sauido qu'estás viuda y diçe que quiere casarse con uos.

BÁRBARA. — Sin duda llueben maridos. Amiga, ya yo estoy cassada.

ANAMARÍA. — ¿Con quién?

BÁRBARA. — Con Artacho. Biene rrico y quiéreme bien. Ame dado esta cadena, no puedo haçer menos.

ANAMARÍA. — ¿Estáys loca? ¿Con ese bellacón redomado? ¿No escarmentáis de sus libertades? Jesús, amiga, sin duda os dará la más mala uida del mundo.

BÁRBARA. — ¿Pues qué puedo haçer, si ya le diçe (*sic*) sí?

ANAMARÍA. — Qu'ese sí le bolbáis en no, y os bais conmigo a mi cassa, donde Ascanio os espera. Cassaros eys con él y quedarásse ese bellaco para quien es.

ÁLBAREZ. — La traça es milagrossa. Las dos os podéis yr, que yo me quedaré a desengañarle, si biniere.

BÁRBARA. — Con todo, temo, si eso no se efetúa, lo que Artacho a de dezir.

ÁLBAREZ. — Diga lo que quisiere. No es tam brabo el león como lo pintan, que acostumbrado está a sufrir.

BÁRBARA. — ¡Pues alto! Bámonos a ponerlo por obra.

ÁLBAREZ. — Eso es lo que combiene, y entretanto yo resistiré los golpes de fortuna.

Banse y sale Artacho con un mozo que le trae vn lío de ropa.

ARTACHO. — Álbarez, mirá adónde se a de poner esta ropa. ¿Qué me decís? ¿No me respondéys? Álbarez, acauá, que viue Dios que si me enojo, que...

ÁLBAREZ. — No asamos y ya empringamos. O qué lindo, aún no a tomado vmd. la posesión y ya tenemos boçes.

ARTACHO. — ¿Deso os espantáys? Biue Dios que os rompa la cabeza. Dejadme bos desposar com Bárbara, que yo reformaré la cassa, y por lo menos bos no estaréys vm punto en ella. Tomá essa ropa y mirá dónde se a de poner.

ÁLBAREZ. — ¿Sabe qué puede haçer mi sr. Artacho? Menos brabear y tornarse a lleuar la rropa a la posada.

ARTACHO. — ¿Cómo, a la posada? ¿Todabía soys neçia?

ÁLBAREZ. — Por no serlo y esa buena boluntad que me ha mostrado, le quiero dar vnas muy buenas nuebas.

ARTACHO. — ¿Qué son? ¿Ale benido a Bárbara algún dinero de Yndias con este nabío de aviso?

ÁLBAREZ. — ¿Y cómo? Aviso a sido de que no se case con vmd. y ella lo a tomado de tal manera qu'esta es la hora qu'está ya cassada con otro.

ARTACHO. — Burláyssos conmigo. Debéys de querer que se me acabe la paçiençia. Acabad de deçir adónde pornó esta ropa.

ÁLBAREZ. — Burláysos. Paréçeme que la puede poner en la calle.

ARTACHO. — Mas que, si me acauo de rematar, que os he de dar ziem palos. Ola, Bárbara. A, muger, salí acá.

ÁLBAREZ. — No se quiebre la cabeza y báyase poco a poco, que mi señora está ya cassada. No haga algo por donde le pongan por sus bellaquerías de modo de que le dé el ayre en todo el cuerpo.

ARTACHO. — Lo mexor será callar, qu'estas me pueden haçer vna mala burla. ¿Dónde está la cadena que di a essa honrada? ¿Se ha de perder?

ÁLBAREZ. — Eso no le dé pena, que mi señora la traerá en ssu nombre.

ARTACHO. — ¿Y dónde está buestra señora?

ÁLBAREZ. — En casa de Anamaría.

ARTACHO. — Pues yo yré allá y me dará la cadena, o sobre esso juntaremos el çielo con la tierra.

ÁLBAREZ. — Y yo boy a darla aviso de todo.

Banse y sale Julio y Otauio.

JULIO. — Tornáme âbraçar, hermano Octauio, que aún no creo que soys biuo. ¿Es posible que ay hombres que escriban que otros son muertos sin saberlo?

OCTAUIO. — Sabed que quien lo escriuió fuy yo, por ber lo que tenía em Bárbara.

JULIO. — ¿Y si, sabida vuestra muerte, se uuiera cassado?

OCTAUIO. — No me quiere mi Bárbara tan mal, que hauía de haçer vna cossa como essa. Pues sé yo qu'es tanta la fuerça de nuestro amor que rreçelo que la tengo de hallar en algún combento de rrecoletas.

JULIO. — Bamos, que os he de aconpañar hasta buestra casa, que quiero ber cómo os reçiue la sra. Bárbara.

OCTAUIO. — Antes que baya a berla, me quiero llegar en casa de Anamaría a saber della cómo está mi Bárbara, y cómo ha sentido las nuebas de mi muerte.

JULIO. — Decís bien, bamo (*sic*), que en todo me quiero allar.

Banse los dos y salen Cornelio y Eluira y los músicos, Ana María, Ascanio y Bárbara que son los nobios. Cantan los músicos.

MÚSICOS. — *No desmaya por penas, ni por desdenes*
esta fee que en el alma, señora, tienes.

ASCANIO. — Dulçísima Bárbara, la mía consorta. Buisiñoria se pille aquesti joyel, que lo era portato de Nápoles dedicado a la bostra graçia.

BÁRBARA. — Guárdete Dios mil siglos, Ascanio mío.

CURA. — Góçense los nobios largos años, dándoles Dios el deseado fruto de bendición.

CORNELIO. — Çierto, mi señora Bárbara, que a echo vmd. la nobia más hermossa y más graçiosa que e bisto en toda mi uida.

BÁRBARA. — No me puede dar menos fauor que ése quien, como vmd., es la prima de la discreçión y gallardía.

ASCANIO. — O corpo de Dios, ¡en la mía presençia se tirano baricas! No me piache molto.

CORNELIO. — Hago lo que deuo, como tan criado de vmd., señor Ascanio, y de mi señora Bárbara.

BÁRBARA. — Estimo esa merçed, señor Cornelio.

ASCANIO. — Miño curato, ¿mi no sono maridato con la siora Bárbara?

CURA. — Sí, señor. ¿Por qué lo diçe vmd.?

ASCANIO. — Sinior Cornelio, bádase de la casa mía.

CORNELIO. — ¡Yo, señor Ascanio! ¿Por qué?

ASCANIO. — Porque mi non bollo Cornelio en la mía cassa.

CORNELIO. — Yo e benido aquí a acompañar a vmd. en su boda, y no tiene raçón.

ASCANIO. — No me dica niente, que non bollo Cornelio, juro a Dio.

[BÁRBARA]. — Sor Cornelio, esto es gusto del nobio. Por su vida se baya vmd. y le dé este contento, que otro día estará de diferente vmor.

CORNELIO. — Basta mandármelo vmd. Yo me yré y yo me entiendo. (*Vase.*)

ANAMARÍA. — Zierto, señor Ascanio, que no entendí que vmd. hiçiera tal con Cornelio, porque Cornelio es muy honrrado y no mereze que le traten anssý.

ASCANIO. — Señora Ana María, bádase de la cassa mía.

CURA. — Escombrando ba los combidados.

ANAMARÍA. — Pues yo, señor Ascanio, ¿cómo o por qué?

ASCANIO. — Porque mi non bollo piu de vna muller en la casa mía.

ANAMARÍA. — ¿Eso mereçe la que a echo lo que yo por vmd.?

ASCANIO. — No me dica niente, bádase de la mía casa.

CURA. — Señora Ana María, el señor Ascanio está enoxado. Por amor de mí que vmd. se baya y le deje.

ANAMARÍA. — Harélo por mandármelo vmd. Yo me yré y yo me entiendo. (*Vasse.*)

BÁRBARA. — Señor, no os puedo entender. ¿Desa manera tratáis a Anamaría qu'es a quien quiero como a mí misma, y en ressoluçión la tengo por hermana?

ASCANIO. — Mi nom bollo en la mía cassa hermana de la mía muger.

BÁRBARA. — Otro día me echaréis a mí.

ASCANIO. — Por eso mi son marito. Señores sonatores, bádanse de la casa mía.

CURA. — Yo me bengo a quedar solo con los nobios.

MÚSICOS. — ¿A nosotros, señor Ascanio? Pues ¿quién a de regoçijar la voda?

ASCANIO. — En la mía voda mi non bollo altro riguçijo e alegreçe de la mía consorta.

MÚSICOS. — Si ese es su gusto, adiós, que ya nos bamos. (*Vanse los músicos.*)

CURA. — Por çierto, señor Ascanio, vmd. a hecho muy discretamente. Porque en las bodas y combites no a de hauer sino pocos y bien avenidos. Nosotros comeremos como padres y hijos.

ASCANIO. — ¿Cómo comeremos? Juradio que no le faga astío. Señore cura, bádase de la casa mía.

CURA. — ¿Yo, señor Ascanio? Pues ¿por qué?

ASCANIO. — Porque lo señore cura pareze muyto bene en la su eclesia, e mi nom bollo cura en la casa mía.

CURA. — Si ese es su gusto de vmd., no le quiero replicar. Quédese con Dios y vmd. me mande, mi señora Bárbara. (*Base el cura.*)

BÁRBARA. — Vmd. perdone, que no sé lo que diga de la sinraçón deste hombre. Bení acá, señor, ¿qué os a mobido haçer lo que habéys hecho?

ASCANIO. — ¿Non pude (*sic*) que mi son marydato con ti e ti con mí? Nom bollo hóspedes en la casa mía.

Entra Anamaría.

ANAMARÍA. — Bárbara, dadme albriçias. Otabio buestro marido está en esta tierra.

BÁRBARA. — ¡Jesús, hermana! ¿Cómo puede ser, que tengo carta de su muerte?

ANAMARÍA. — Ea, fue fingida. Él, en efeto, a resuçitado y biene aý con vna camarada de amigos.

BÁRBARA. — Benga mil beces enorabuena, que también e ressuçitado yo en sauer que e salido del poder deste figonazo.

Entran Octauio y Julio y Artacho emboçado, y cantando la música.

MÚSICOS. — *Bente a mí, cassadilla hermosa,*
bente a mí que primero fuy.
OCTAUIO. — *Tú sola eres la esperanza*
del puerto de mi deseo.
BÁRBARA. — *O mi Octauio, que te veo,*
gran dicha mi alma alcanza.

OCTAUIO. — *Aunque en ti allo mudanza,*
te traygo vna fee guardada
en plata fina empastada
y en oro del Potosí.
MÚSICOS. — *Bente a mí, cassadilla hermosa,*
bente a mí que primero fuy.
OCTAUIO. — *Bente a mí que soy tu esposso*
y tu amor primero soy.
BÁRBARA. — *A ti, mi Otauio, me boy*
dexando el fixón çeloso.
ARTACHO. — *Y aqueste es cuento donoso*
y mi cadena no biene.
[BÁRBARA]. — *Otra cadena me tiene*
atada y rendida aquí.
MÚSICOS. — *Bente a mí, cassadilla hermosa,*
bente a mí que primero fuy.

ASCANIO. — Per dio bero, que me a bandonato la mía consorte. O despeto, ela fato dela potraneria (*sic*).

ARTACHO. — Señora Bárbara, bastan las burlas de antaño. Déme la cadena, si no quiere que suelte la maldita y gomite lo que nunca pensé.

BÁRBARA. — Mejor será que se dé quatro puntos en la boca, si no quiere que despliegue al mundo su vida y milagros.

ARTACHO. — Con aquesto me tapa la boca.

ASCANIO. — Misor españoli, a gabato a bisiñoria la señora Bárbara.

ARTACHO. — Dos beçes me a engañado y me engañará ziento.

ASCANIO. — Lo medesimo a fato a me duy boltas, mas mi faró qui se recorda di me per tuta la bita sua.

ANAMARÍA. — A, mi sior Ascanio, bádasse de la cassa mía.

ASCANIO. — Juro a dio, que di tuti som bandonato.

ARTACHO. — *Pues tan desgraçiado fin*
tubo todo mi querer,
.....[3]
hermano de Antón Martín.
OCTAUIO. — *Y yo con mi serafín*
hecharé a mi hamor el sello.
BÁRBARA. — *Y bos, marido sin serlo,*
haçeldo también ansí.
MÚSICOS. — *Bente a mí, casadilla hermosa,*
bente a mí que primero fuy.

Con esto se da fin al segundo entremés

FIN

[3] Delante de "hermano de Antón Martín" falta un verso, por ejemplo, "desde hoy me quiero hacer".

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Agrippa, C., 161.
Aguado, S., 62, 136.
Agüero de Trasmiera, J., 149.
Alarcos Llorach, E., 229, 241.
Álava, J. M.ª, 99.
Alcalá, J. de, 160.
Aldrete, P., 7.
Alemán, M., 31, 48, 94, 153, 184, 202, 209, 210, 232.
Alenda, J., 68, 114, 239.
Alfaro, F., 164.
Alonso, A., 208.
Alonso, D., 28, 90, 99.
Amburces, D. de, 175.
Amezúa, v. González de Amezúa.
Aphtonius, 45.
Arcimboldo, G., 191.
Argote de Molina, 109.
Arguijo, J. de, 90, 94.
Aristóteles, 16; 128.
Arniches, C., 248.
Asensio, E., 207.
Asensio, J. M.ª, 35, 99.
Astrana Marín, L., 7, 8, 9, 91, 112, 184, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 225, 227, 232, 235, 238.
Auden, W. H., 146.
Auerbach, E., 77, 189.
Auto de Clarindo, 79.
Avalle-Arce, J., 209.
Avellaneda, F. de, 11.
Avendaño, C. de, 220.
Ávila, D. de, 127, 146.

Bareleta, G., 148.
Barreda, F. de la, 16.
Barrera, C. A. de la, 113, 114, 125, 126, 178, 197, 227.
Barrionuevo, G. de, 175, 176.
Barros, J. de, 162.
Bataillon, M., 29, 31, 153.
Bebel, E., 95.
Belmonte, L. de, 33, 176, 249.
Bellini, 78.
Benítez Claros, R., 113, 127.
Bentley, E., 251.
Bergman, H. E., 74, 126, 132, 167, 225, 229, 235.
Bergson, H., 250.
Bezón, 236.
Blasco de Garay, 139.

Blecua, J. M., 9, 38, 104, 127, 181, 201, 206, 220, 221, 231.
Bloomfield, M. W., 180.
Bonilla, A., 59, 102, 131.
Borja, V. de, 220.
Boscán, J., 63.
Bosco, El, 191.
Bousoño, C., 56.
Bowen, B. C., 110.
Boyce, B., 182.
Bracciolini, P., 26, 31, 95.
Braga, T., 72.
Braun, 147.
Brecht, Bertolt, 19.
Brocense, El, v. Sánchez de las Brozas.
Bruerton, C., 64, 71, 80, 116.
Buendía, F., 113, 184.

Caillois, R., 251.
Calderón, 11, 21, 132, 134, 135, 142, 164, 170, 171, 173, 176, 216, 230, 247.
Camus, A., 56.
Cáncer, J. de, 84, 171, 176.
Cancionero de Baena, 150.
Cancionero general, 150.
Candamo, L. M., 178, 197.
Cantera Burgos, F., 150.
Caro Baroja, J., 163, 165.
Carrillo Cerón, G., 59.
Casalduero, J., 109.
Casaubon, I., 182, 183.
Castellanos, B. S., 197, 217.
Castillo Solórzano, A., 84.
Castro, Adolfo de, 99.
Castro, Américo, 159.
Catholy, E., 224.
Caudwell, C., 19.
Cavalieri Pazos, 17.
Cebrián, P., 121, 127.
Cerezo de Guevara, P., 232.
Cerulli, F., 29.
Cervantes, 10, 12, 17, 24, 26, 28, 30, 32, 42, 48, 52, 53, 58, 59, 64, 67, 73, 74, 76, 77, 85, 88, 89, 97, 98-110, 122, 140, 141, 145, 161, 199, 201, 217, 228, 247.
Cieco da Ferrara, 29.
Cisneros, 59.
Coca, A. de, 220.
Códice de autos viejos, 22.
Cohen, G., 20.
Collaços, B. de, 43.
Comedia Thebaida, 48, 51.
Córdoba, María de, 238, 239.
Correas, G., 71.
Cortizos, M., 162, 163.
Costa Roque, M. da, 66.
Cota, R. de, 150.
Cotarelo, A., 8, 91, 97, 198, 199, 222, 223, 224, 225, 234.
Cotarelo, E., 8, 11, 20, 22, 23, 24, 29, 33, 42, 52, 53, 57, 59, 61, 62, 68, 73, 83, 84, 91, 96, 107, 109, 111, 114, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 142, 143, 145, 148, 158, 161, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 198, 202, 213, 243, 244.
Covarrubias, S. de, 128, 167.
Crawford, J. P. W., 12, 36, 37, 147.
Criado de Val, M., 49.
Crisóstomo, San J., 180.
Croce, B., 88.
Crosby, J. O., 227.
Cruz, R. de la, 121.

Cueva, J. de la, 72, 154.
Cunha Rivara, J. H. da, 7.

Chacón, 70.
Chaves, C. de, 32, 89, 90, 91, 93, 95, 96.
Chaytor, H. J., 16.

Danza de la muerte, 23.
Davies, G. A., 111.
Deleito Piñuela, J., 239.
Della Porta, J. B., v. Porta.
Demetriades, 180.
Demócrito, 225.
Diaz, B., 72.
Diccionario de Autoridades, 16, 17, 21, 261, 298.
Duque de Estrada, D., 127.

El alcaldito, 164.
El hospital de los podridos, 61, 67, 85, 86-97, 99, 106, 114, 139.
El sacristán Soguijo, 76.
Encina, Juan del, 20, 35, 37, 41, 78.
Erasmo, 88.
Erlich, V., 56.
Espinosa, Fr. M. de, 213.
Espinosa, P. de, 139.

Farsa de la hechicera, 18.
Farsa de la ventera, 18.
Farsa del matrimonio, 18.
Farsa del molinero, 18.
Fernández, T., 239.
Fernández-Galiano, M., 182.
Fernández Guerra, A., 7, 99, 197, 198, 217, 226-227, 238.
Fernández Guerra, L., 125, 126.
Fernández Navarro, M., 126.
Fernández de Santa Ella, R., 184, 185.
Ferrara, F., 46.
Ferreira, A., 79.
Festum asinorum, 20.
Festum stultorum, 20.
Feydeau, 251.
Fiesco, A., 213.
Filoaga, L. de, 223.
Flamenco, D., 238.
Flecha, M., 92.
Foulché-Delbosc, 70, 93, 105.
Fry, C., 252.
Fucilla, J., 157, 200.
Fuensalida, Conde de, 127.
Fuentes, A. de, 64.

Gallardo, B. J., 68, 89, 200.
Garapon, R., 241.
García, M., 61.
García Ycazbalceta, J., 208.
Garcilaso de la Vega, 63, 228.
Garzoni, T., 87, 88.
Genêt, J., 95.
Giancarli, 52.
Gillet, J. E., 8, 18, 23, 78, 147, 224.
Glaser, E., 150, 209.
Góngora, 64, 70, 74, 75, 111.
González de Amezúa, A., 71, 103.
González de Eslava, F., 147, 208.
González de Salas, J. A., 10, 91, 128, 220, 304.
Gracián, B., 144, 162.
Green, O. H., 18, 49, 147, 224.
Gregorio Magno, San, 180.
Grone, G. la, 214.
Güete, J. de, 92.
Gusmão, A. de, 255.

Hazañas y la Rúa, 200.
Heidenreich, H., 12.

Hendrix, W. S., 11, 12, 58.
Heráclito, 225.
Herford, 84.
Hernández, P., 59, 60, 61, 247.
Hernández Redondo, T., 200, 201.
Herrera, P. de, 68, 114.
Herrera y Sotomayor, J., 239.
Herrero, M., 37, 176, 214.
Herrero, S., 174.
Hidalgo, G., 154.
Hidalgo, J., 90, 92.
Hidding, 84.
Hill, J. M., 90, 93, 185.
Hita, Arcipreste de, 218.
Hoefler, O., 18.
Hogenberg, 147.
Horozco, S. de, 41.
Huguet, 78.
Hurtado de Mendoza, A., 64, 68, 85, 106, 110, 111-123, 127, 200.
Hurtado de Toledo, L., 87.
Hyman, S. E., 19.

Ibarra, E. de, 175.
Icaza, 214.
Isabel Ana, 221.
Iventosch, H., 217, 228.

Jack, W. S., 11, 12, 18, 40.
Jerónimo, San, 180.
Jiménez Patón, v. Ximénez.
Jiménez de Urrea, P. M., 147.
Jonson, Ben, 84, 183.
José de Jesús María, Fr., 62.
Jovellanos, G. M. de, 64.
Juan Manuel, Don, 108.
Juliá, 42.

Kennedy, R. L., 130.
Koehler, E., 147.

La Barrera, v. Barrera, C. A. de la.
Labiche, 251.
La Bruyère, 183.
La cárcel de Sevilla, 52, 61, 67, 85, 86-97, 99.
LaGrone, G., v. Grone.
La pícara Justina, 232.
La sombra y el sacristán, 21.
Lazarillo de Tormes, 30, 31, 41, 140, 182, 209, 216.
Lea, K. M., 47, 204, 223.
Ledesma, A. de, 148.
León, Fr. Luis de, 219.
Lerma, duque de, 235, 236.
Levi, E., 168, 182.
Lida, Raimundo, 196.
Lida de Malkiel, M. R., 47, 51.
Liñán de Riaza, 72.
Liñán y Verdugo, A., 173.
Lope de Vega, 9, 16, 17, 19, 34, 59, 61, 64, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 85, 102, 103, 105, 112, 116, 127, 132, 152, 153, 166, 172, 176, 189, 199, 220, 235, 249, 252.
López Navío, J., 75.
López Pinciano, v. Pinciano.
López de Villalobos, F., 150, 151, 162.
Los alimentos, 53.
Los habladores, 27-28, 99.
Los huevos, 76.
Los mirones, 99.
Los romances, 69-77, 99.
Luciano, 81.

Mancini, G., 199, 225, 229.
Mantuano, 131.
Marín, D., 153.
Martín Cordero, J., 64.
Mas, A., 203, 206, 218.

Mastrillo, M., 128.
Medinilla, B. E. de, 127.
Melisendra, 67, 69-77.
Mendo, P. A., 179.
Mendoza, A. de, 111.
Mendoza, B. de, 239.
Menéndez y Pelayo, 28, 30, 91, 160, 165, 198, 216, 235.
Menéndez Pidal, 31, 38, 73, 74.
Menot, M., 148.
Mérimée, E., 184.
Mey, F., 73.
Migliorini, B., 148.
Millé y Giménez, J. e I., 75.
Mira de Mescua, 127.
Molière, 250.
Molina, J. de, 180.
Molina, Tirso de, v. Tirso de Molina.
Moncayo, P. de, 70, 73.
Monfar, D. de, 235.
Montalbán, v. Pérez de Montalbán.
Montaner, J., 67, 118, 223.
Montemayor, J. de, 160.
Montero, M., 113.
Montesinos, J. F., 19, 37, 38, 66.
Montoro, A. de, 150.
Montoto, L., 61.
Morales Medrano, J. de, 220, 221.
Moratín, L. F., 64.
Morel-Fatio, 17, 159.
Moreto, A., 171, 176.
Morley, S. G., 64, 71, 80, 116.
Muñoz, Ana, 121.
Muñoz, Andrés, 42.
Muñoz Peña, 45.
Muñoz Seca, P., 73.
Musorgski, 24.
Myers, O. T., 35.
Naseli, A., 166.
Navarrete y Rivera, F., 33, 176.
Nebrija, 24, 148.
Nevizán, J. de, 162.
Newels, M., 16.
Nicolini, F., 166.
Niseno, Fr. D., 245.
Osorio, 127.
Pacheco de Narváez, L., 117, 219.
Padilla, P. de, 70, 101, 152, 200.
Palau, 68.
Palencia, A. de, 184, 185.
Paz, S. de, 68.
Paz y Meliá, A., 94, 151, 175, 235.
Pellicer, C., 113.
Peralta, A. de, 236.
Pérez, C., 166, 169, 235, 236, 247.
Pérez, G., 64.
Pérez, M., 89.
Pérez Gómez, A., 159.
Pérez de Montalbán, J., 111, 165.
Pérez Pastor, C., 127, 132, 220, 232, 236.
Persio Bertiso, F., 197.
Pinciano, A. L., 44, 51, 53, 57.
Pinedo, 151.
Pirkheimer, 183.
Plauto, 37.
Ponce de León, J., 237.
Porqueras, A., 16.
Porta, J. B. della, 181
Portalegre, Fr. A. de, 65.
Prades, J. de J., 112.
Prado, A. de, 220.
Prudencio, 180.
Quevedo, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 21, 31, 32, 38, 64, 69, 70, 74, 80, 82, 84, 87, 88, 89, 91, 97, 103, 104, 105,

106, 112, 113, 114, 115, 117, 123, 125, 128, 130, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 170, 175, 178-246, 249, 253-364.
Quiñones, María de, 163.
Quiñones de Benavente, 8, 10, 15, 22, 24, 31, 33, 37, 39, 52, 59, 69, 74, 76, 77, 106, 115, 119, 122, 123, 124-177, 198, 199, 210, 223, 224, 233, 243, 244, 250.

Rabelais, 237.
Rebullosa, Fr. J., 88.
Reich, H., 37.
Reichenberger, A., 39.
Rennert, H. A., 103, 132, 220, 235.
Révah, I. S., 49, 53.
Ribeiro Chiado, A., 79.
Rico, F., 153.
Ríos, J. Amador de los, 23.
Ríos, Blanca de los, 130, 161.
Rivas, Duque de, 234.
Robles, F., 221.
Robles, L. de, 234.
Rodríguez Marín, F., 32, 73, 89, 95, 197, 232.
Rodríguez-Moñino, A., 70, 73, 92, 93, 150, 207, 208.
Rodríguez Villa, A., 159, 242.
Rojas, Fernando de, 17, 29, 30, 44, 48, 49, 50, 51, 134, 140, 182, 188, 216.
Rojas, Francisco de, 159.
Rosell, C., 15, 128.
Rossiter, A. P., 46.
Rouanet, L., 18, 22, 23, 79.
Rousset, J., 143.
Rueda, J. de, 21.
Rueda, Lope de, 10, 11, 15, 19, 25, 31, 35, 36, 40, 41-62, 77, 106, 107, 188, 224, 244, 247, 250.
Rufo, J., 43.
Rugg, E., 153.
Ruiz, Juan, v. Hita.
Ruiz de Alarcón, 126, 234.
Ruiz de Santa María, J., 127.

Sá de Miranda, 79.
Salas Barbadillo, J. de, 69, 75, 83, 96, 97, 119, 120, 156, 201, 213, 214, 221.
Salinas, J. de, 70, 199, 200, 201.
Salinas, P., 248, 249.
Salomón, N., 144.
Salvá, 118.
Sánchez, M., 70, 71, 72.
Sánchez Arjona, J., 239.
Sánchez de Badajoz, D., 18, 35.
Sánchez de Badajoz, G., 151.
Sánchez de las Brozas, F., 148.
Sánchez Cantón, F., 151.
Sánchez Escribano, F., 16.
Sánchez de Espejo, A., 163.
Sánchez de Vargas, H., 236.
San Pedro, D. de, 160.
Santa Cruz de Dueñas, M. de, 151.
Sartre, J.-P., 56.
Sbarbi, 61.
Schevill, 59, 102, 114.
Schmidt, W., 84.
Schurack, M., 37.
Sedó, A., 117, 118, 121, 223, 233.
Selden Rose, 217.
Sévigné, Mme. de, 250.
Shakespeare, 53, 55.
Shergold, N. D., 16, 144, 155, 166.
Shklovskii, V., 56.
Silíceo, Cardenal, 151.

Silva Cueva, F. de, 72.
Simpson, 84.
Sloman, A., 171.
Spencer, 114.
Spitzer, L., 190, 191.
Stiefel, L., 51, 52.
Stumpfl, R., 18.
Suárez de Figueroa, 88.

Tamariz, N., 219.
Téllez, Fr. Gabriel, v. Tirso de Molina.
Teofrasto, 182, 183, 184, 185-186, 187, 189, 190, 191, 241.
Terencio, 37.
Thorndike, L., 161.
Ticknor, 79.
Timoneda, J. de, 26, 27, 28, 41, 42, 43, 44, 67, 118, 151, 160, 207, 208.
Tirso de Molina, 122, 127, 128, 130, 131, 142, 144, 157, 161, 232.
Tolstoi, L., 56.
Tomaseo, 78.
Tomashevski, 25.
Torre Farfán, F. de la, 155.
Torres Naharro, 18, 23, 147, 224.
Toschi, P., 18, 106.
Trotter, 49.
Trovas da menina fermosa, 136.
Turia, R. de, 16.

Unamuno, 250.

Valdés, Inquisidor, 65.
Valdés, P., 154.
Valdivielso, 127.
Valenciano, J. B., 234, 235.
Valenciano, J. J., 234.
Van Dam, 34.
Van Praag, 73.
Varey, J. E., 16, 144, 155.
Vargas, M. A. de, 128, 131.
Vázquez de Escamilla, P., 197.
Vega, A. de la, 139, 239.
Vélez de Guevara, J., 11.
Vélez de Guevara, L., 114, 164, 165, 175-176.
Veres d'Ocón, E., 57, 58.
Very, F. G., 155.
Vicente, Gil, 37, 49, 53, 72, 78, 81, 137.
Villaizán, 111, 112.
Villalta, 73.
Villamediana, 111, 112.
Villegas, Anica de, 121.
Villegas, Antonio de, 121.
Virgilio, 217.
Voltaire, 56.
Von Keisersberg, G., 81.

Weber de Kurlat, F., 147, 208.
Welsford, E., 53.
Whinnom, K., 160.
Wilson, E. M., 21, 174, 197.
Wulff, F. A., 155.
Würtenberger, F., 191

Ximénez Patón, B., 71, 249.

Yagüe, 249.
Yndurain, F., 228.

Zamora, 249.
Zapata, L. de, 151, 161, 249.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PRÓLOGO ... 7

CAP. I. — *El entremés como género literario. Deslinde y elementos* ... 15
Elementos festivales ... 18
El entremés y los géneros contiguos ... 24

CAP. II. — *Lope de Rueda, creador del entremés* ... 41

CAP. III. — *Transformación y florecimiento del entremés de 1600 a 1620* ... 63
Aparición del entremés en verso ... 67
Los entremeses de "Melisendra" y "Los romances" ... 69
Entremés de "figuras". Historia teatral del vocablo ... 77
"El hospital de los podridos" y "La cárcel de Sevilla" ... 86

CAP. IV. — *El entremés, fecundado por la novela. Cervantes* ... 98

CAP. V. — *Los entremeses de Antonio Hurtado de Mendoza* ... 111

CAP. VI. — *Luis Quiñones de Benavente, cima del entremés* ... 124

CAP. VII. — *Quevedo entremesista* ... 178
Algunas modalidades del retrato en Quevedo ... 179
Cronología de los entremeses de Quevedo ... 198
Examen de los entremeses nuevos ... 201
Los entremeses dudosos o espurios ... 222
Los entremeses auténticos ya impresos ... 225
Entremeses "autógrafos" ... 226
Entremeses impresos en el siglo XVII ... 231

Págs.

CONCLUSIÓN 247

APÉNDICE. — *Cinco entremeses inéditos de Quevedo* 253
Nota sobre el manuscrito y la norma editorial 255
Entremés de Diego Moreno (parte 1.ª) 259
Segunda parte del entremés de Diego Moreno 272
Entremés de la Vieja Muñatones 286
Entremés de la destreza 295
La polilla de Madrid 307
Entremés p.ro de Bárbara 338
Segunda parte del entremés de Bárbara 353

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 365

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición, en prensa.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. 1.ª reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. 2.ª reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
7. Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.* Agotada.
8. Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.* 2 vols.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*
   Vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII.* 1.ª reimpresión. 396 págs.
   Vol. II: *El Romanticismo.* 498 págs.
   Vol. III: En prensa.
   Vol. IV: En prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición, en prensa.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega (Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica).* 694 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. 1.ª reimpresión. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro).* Cuarta edición. 446 páginas.

4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. 234 págs.
5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Tercera edición ampliada. 294 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. 1.ª reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio «Fastenrath». Quinta edición muy aumentada. Versión definitiva. 2 vols.
8. Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).* Agotada.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* 1.ª reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición, corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. 360 págs.
13. Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo.* Agotada.
14. Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales.* Agotada.
15. José María Valverde. *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje.* Agotada.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Tercera edición. 602 págs. 15 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 268 págs.
22. Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje.* Agotada.
23. Jaroslaw M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* Agotada.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
25. Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea.* Agotada.
26. José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII.* Agotada.

27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Segunda edición revisada. 452 págs.
29. Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino.* Agotada.
30. Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años.* Agotada.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición, en prensa.
32. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria).* Agotada.
33. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 11.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Segunda edición aumentada. 308 págs.
35. Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español).* Agotada.
36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* 304 págs.
37. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro.* La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 14.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Tercera edición, en prensa.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica.
    Tomo I: (1898-1927). Segunda edición. 1.ª reimpresión. 622 págs.
    Tomo II: (1927-1939). Segunda edición corregida. 538 págs.
    Tomo III: (1939-1967). Segunda edición ampliada. 436 págs.
42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición revisada. 206 págs.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Segunda edición en prensa.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550).* Segunda edición. 290 págs.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).* 1.ª reimpresión. 258 págs.
46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Iván A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Segunda edición. 498 págs.

48. José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español.* Agotada.
49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.
50. Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid».* Agotada.
51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra.* Segunda edición aumentada. 426 págs.
53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.
54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Valle Inclán, Buñuel).* Segunda edición aumentada. 304 págs.
55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.
56. Alvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania.* 230 páginas. 10 mapas.
57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares».* Segunda edición corregida. 272 págs.
58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Segunda edición aumentada. 210 págs.
59. Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos).* Agotada.
60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española. («Poema de Mío Cid», Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Segunda edición muy aumentada. 362 págs.
61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 328 págs.
62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.
63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* 278 págs.
64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio «Francisco Franco» del C.S.I.C. Segunda edición aumentada. 402 págs.
65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. Segunda edición. 242 págs.
66. Víctor B. Vari: *Carducci y España.* 234 págs.
67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* Segunda edición, en prensa.
68. Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina».* Segunda edición, en prensa.
69. Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* Segunda edición, en prensa.

70. Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós,* 398 págs.
71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 páginas.
72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Segunda edición. 492 páginas.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* Segunda edición corregida y aumentada. 526 págs.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno,* 390 págs.
77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles.* 444 págs. 5 láminas.
78. Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.* 280 págs.
79. Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* 260 págs.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina».* Premio de los Escritores Europeos. Segunda edición revisada y aumentada. 182 págs.
81. Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.* Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* Segunda edición revisada. 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.* Segunda edición, en prensa.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo.* Segunda edición en prensa.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle Inclán,* 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario.* 1.ª reimpresión. 192 págs.
87. Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* 694 págs.
88. Javier Herrero: *Angel Ganivet: un iluminado.* 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Agotada.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.* 454 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* 276 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.* 1.ª reimpresión. 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* 382 págs.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno.* Nueva edición. 326 páginas.

95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* 290 páginas.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico».* 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos. 1767-1814).* 698 páginas.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid».* 350 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío.* 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* 1.ª reimpresión. 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos).* 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 páginas.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* 1.ª reimpresión. 246 págs.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* 246 págs.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos).* 346 págs.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.
118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 páginas.

119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* 272 págs.

120. Óscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.

121. *Estudios críticos sobre el modernismo.* Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. 416 págs.

122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena).* 296 páginas.

123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»).* Premio Nacional de Literatura. 208 páginas.

124. Cesáreo Bandera Gómez: *El «Poema de Mío Cid»: Poesía, historia, mito.* 192 págs.

125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo» (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 págs.

126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón).* 4 vols.

127. Iván A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo. Con un prólogo de Cintio Vitier.* 268 págs.

128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.

129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* X + 330 págs. 1 lámina.

130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.

131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.

132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 páginas.

133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.

134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 páginas.

135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* 160 págs.

136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana.* 552 págs.

137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* 222 págs.

138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales.* 294 páginas.

139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* 270 págs.

140. Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético.* 228 págs.

141. Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín.* 242 páginas.

142. Diego Catalán: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna).* 310 págs.
143. María Luisa López: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones.* 224 págs.
144. Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca.* 250 págs.
145. Robert B. Tate: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV.* 360 págs.
146. Carlos García Barrón: *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano.* 250 págs.
147. Emilio Alarcos Llorach: *Estudios de gramática funcional del español.* 260 págs.
148. Rubén Benítez: *Bécquer tradicionalista.* 354 págs.
149. Guillermo Araya: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega.* 250 págs.
150. André Martinet: *El lenguaje desde el punto de vista funcional.* 218 págs.
151. Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* 274 págs.
152. Georges Mounin: *Los problemas teóricos de la traducción.* 338 págs.
153. Marcelino C. Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender.* 294 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española).* 1.ª reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. 1.ª reimpresión. 342 págs.
5. Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana.* 448 págs. 3 mapas.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. 1.ª reimpresión. 444 págs.
7. Manuel Alvar: *El dialecto aragonés.* Agotada.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. 1.ª reimpresión. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Tercera edición, en prensa.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana.* 2 vols.

11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna).* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.*
    Vol. I: *Fonética.* 1.ª reimpresión. 556 págs.
    Vol. II: *Morfología.* 390 págs.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. 1.ª reimpresión. 274 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa.* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).* 3 vols.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.* 2 vols. 36 láminas.
19. Luis Hjelmslev: *El lenguaje.* 189 págs. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* 328 págs. 9 láminas.
21. Winfred P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica.* 354 páginas.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural.* 2 vol.
23. Claude Pichois y André-M. Rousseau: *La literatura comparada.* 246 págs.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX.* 226 páginas.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española.* 444 págs.
26. H. A. Gleason. Jr.: *Introducción a la lingüística descriptiva.* 700 páginas.
27. A. J. Greimas: *Semántica estructural (Investigación metodológica).* 398 págs.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 240 págs.
2. María Jofesa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. 254 págs.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* Segunda edición muy ampliada, en prensa.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. 670 págs.

5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. 634 págs. 1 lámina.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 1.ª reimpresión. 4 vols.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Segunda edición revisada. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos*. Recomendado por el «Primer Congreso de Academias de la Lengua Española». Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español*. 1.ª reimpresión. 2 vols.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores*. 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores*. 1.ª reimpresión. 254 págs.
3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española*.
   Vol. I: *Lírica de tipo tradicional*. Segunda edición. 1.ª reimpresión. LXXXVI + 266 págs.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas*. 414 págs.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores*. 276 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores*. Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios)*. Segunda edición, en prensa.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos)*. Segunda edición, en prensa.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española*. Segunda edición corregida y aumentada. 1.ª reimpresión. 2 vols.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias*. 246 páginas. 4 láminas.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas*. 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española*. Tercera edición. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa)*. 1.ª reimpresión. 264 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso)*. 1.ª reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas*. 354 págs.

16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo».* Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
18. *Antología de poetas ingleses modernos.* Con una introducción de Dámaso Alonso. 306 págs.
19. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).* 336 págs.
20. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa.)* 332 págs.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus «Comentarios» (Antología vivida).* 1.ª reimpresión. 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* Segunda edición aumentada. 354 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media Castellana (Historia y antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.
29. Gerardo Diego: *Versos escogidos.* 394 págs.
30. Ricardo Arias y Arias: *La poesía de los goliardos.* 316 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.
2. Enrique Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
4. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).* 228 págs.
5. Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor).* Agotada.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados).* 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.

9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Tercera edición, en prensa.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* 242 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs.
15. Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez.* Con un prólogo de Pedro Laín Entralgo. 260 págs.
16. Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* 150 páginas.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
18. Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo «mágico» en Cervantes («Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El Idiota»).* 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.
22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 224 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza.* Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.
26. José Manuel Blecua: *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas).* 310 págs.
27. Pierre de Boisdeffre: *Los escritores franceses de hoy.* 168 págs.
28. Federico Sopeña Ibáñez: *Arte y sociedad en Galdós.* 182 págs.
29. M. García-Viñó: *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer.* 300 págs.
30. José Agustín Balseiro: *Expresión de Hispanoamérica.* Con un prólogo de Francisco Monterde. Segunda edición revisada. 2 volúmenes.
31. José Juan Arrom: *Certidumbre de América (Estudios de letras, folklore y cultura).* Segunda edición ampliada. 230 págs.

VIII. DOCUMENTOS

1. Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos.* Agotada.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española.* 7 vols.

(*Viene de la solapa anterior*)

del gran satírico, entre los que figura el delicioso *Diego Moreno.*

Pero metámonos de lleno en el tablado. ¡Qué mundillo revuelto el de nuestro entremés! Retoño de la comedia, hay en su alegría y movimiento algo de las locuras carnavalescas. Lleva a escena cosas tan concretas y elementales como las costumbres, el habla del pueblo, los tipos llamativos, y otras veces recurre a recuerdos literarios y folklóricos, y aun a la mayor fantasía. Ved ahí las trampas y embelecos del mundo, las flaquezas de los mortales, los instintos sueltos, la crueldad junta con la risa (el entremés suele acabar a palos o en frenético bailoteo). Por ahí andan Miser Palomo, Diego Moreno, Juan Rana y tantos otros muñecos... Todo este abigarrado mundo lo ordena Eugenio Asensio con admirable saber y sagacidad, adentrándose incluso por las cuestiones morales, sociales y religiosas que plantean los distintos entremeses. En su libro quedan señalados firmemente los principales jalones del género: no sólo las variaciones de forma y estructura, de tipos y personajes, sino de ambiente y condicionamientos. Diríamos más: aquí se hallarán estudiadas muchas de las fuentes y recursos de que se nutre toda comicidad (y la hispana concretamente). Asensio, espíritu agudo y sutil, que sabe comprender y hasta reír de buena gana, ha escrito una obra fundamental para el entendimiento de nuestro teatro menor.