Varia

Medios escénicos en los entremeses de Quevedo

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra-GRISO
Edificio Bibliotecas
31009 Pamplona
iarellano@unav.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 273-297]
DOI: 10.15581/017.20.273-297

Quevedo y el teatro

A menudo se niega a Quevedo la cualidad de dramaturgo, y en efecto, no se dedicó profesionalmente a este género. Sin embargo, no escapó a la fascinación de las tablas, como ya señala Cotarelo en su trabajo pionero sobre el teatro quevediano[1].

Como recuerda García Valdés, Quevedo escribe sus piezas teatrales en unos años –1613 a 1631 aproximadamente– en los que aparecen algunas de sus obras en prosa más conocidas, frente a las cuales su obra dramática supone poca cosa[2], pero siempre mostró atención al teatro.

En distintas piezas satiriza determinados mecanismos de las comedias y entremeses, o ridiculiza al mal poeta de comedias, como el clérigo poeta del *Buscón,* que en dos días había compuesto la monstruosa comedia de *El arca de Noé,* para ser representada por papagayos, tordos y picazas. Quevedo ataca a las loas repetitivas en temas y estructuras, a la proliferación de dramaturgos con sus farsas confusas, que traen «un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos,

1. Cotarelo, 1945, p. 42: «No supo sustraerse a esta fascinación D. Francisco de Quevedo, y a escribir para la escena dedicó algunos de los breves ocios que su ajetreado vivir pudo consentirle», pero «Error sería, pues, considerar a Quevedo como un verdadero autor dramático, al modo de Lope, de Vélez o de Tirso» (p. 42). Para algunas consideraciones generales sobre el teatro de Quevedo ver Oteiza, 2000; García Valdés, 2004 y 2007. Ver la edición de Arellano y García Valdés del *Teatro completo* de Quevedo (2011), y su introducción. Citaré los textos de los entremeses por esta edición. Este trabajo amplía la primera versión, mucho más breve, discutida en las jornadas de teatro clásico de Almagro (2015) en cuyas actas aparece dicha versión inicial.

2. *El Buscón*, *Los sueños*, *La cuna y la sepultura,* y la primera parte de la *Política de Dios…* Ver García Valdés, 2004, y 2007, p. 475. En estas primeras líneas parafraseo algunos pasajes de la introducción al *Teatro completo de Quevedo* (ed. Arellano y Valdés, 2011).

RECIBIDO: 21-04-2016 / ACEPTADO: 09-06-2016

y allá vas»; contra la falta de originalidad y los plagios («Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido»), etc.

En la *Premática del desengaño contra los malos poetas,* que inserta en el *Buscón* repite su crítica contra las convenciones de entremeses y comedias y ordena a los poetas «que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos». En *El alguacil endemoniado,* escribe Quevedo sobre las penas que dan a los poetas en el infierno y cuenta que allí

> Los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, las infantas de Bretaña que han deshonrado, los casamientos desiguales que han hecho en los fines de las comedias, y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses (*Sueños,* p. 149).

Otros motivos satíricos se ponen en boca de la mujer de otro poeta de comedias en el *Sueño de la muerte:*

> Fui mujer de mucho valor y tuve con mi marido, el poeta, mil pesadumbres sobre las comedias, auctos y entremeses. […] Sobre la hambre de los lacayos y el miedo, tuve grandes peloteras con él, y tuve buenos respetos, que le hice mirar al fin de las comedias por la honra de las infantas, porque las llevaba de voleo y era compasión; no me pagarán esto sus padres de ellas en su vida. Fuile a la mano en los dotes de los casamientos para acabar la maraña en la tercera jornada, porque no hubiera rentas en el mundo; y en una comedia, porque no se casasen todos, le pedí que el lacayo, queriéndole casar su señor con la criada, no quisiese casarse ni hubiese remedio, siquiera porque saliere un lacayo soltero. Donde mayores voces tuvimos, que casi me quise descasar, fue sobre los autos del Corpus. Decíale yo: «Hombre del diablo, ¿es posible que siempre en los autos del Corpus ha de entrar el diablo con grande brío, hablando a voces, gritos y patadas, y con un brío que parece que todo el teatro es suyo y poco para hacer su papel, como quien dice ¡Huela la casa al diablo!, y Cristo muy encogido, que parece que apenas echa la habla por la boca? […] Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos… (*Sueños,* pp. 389-391)

Los entremeses quevedianos y la crítica

Esta postura satírica, que hace pensar en cierto desprecio del género teatral, y la enorme potencia lingüística de Quevedo, han impulsado a la mayoría de los estudiosos que se han ocupado del teatro de Quevedo, y en particular de los entremeses, a privilegiar los aspectos verbales en detrimento de los sistemas de signos propiamente escénicos. Curiosamente no es raro que se intuya la condición «entremesil» de

buena parte de la obra satírica de Quevedo, como subraya por ejemplo, Maestro[3] o García Valdés:

> Como en muchas otras de sus obras, Quevedo parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra (Maestro)
>
> gran parte de la obra de Quevedo, desde la temprana *Vida de la corte* a los *Sueños,* pasando por el *Buscón* y obras festivas, es una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles, por los que pululan lindos, valientes, maridos sufridos, mujeres pedigüeñas […] un sinfín de figuras que el mismo Quevedo repetirá, refundirá y hará revivir en sus entremeses (García Valdés)

Pero como se advertirá en estas y otras citas posibles, al observar la «configuración teatral» se insiste sobre todo en las «figuras», o personajes caricaturescos, y en el lenguaje del ingenio en el que coinciden las piezas teatrales y las poesías o prosas satíricas[4].

El corpus entremesil quevediano ha recibido alguna atención sobre todo a partir del libro crucial de Eugenio Asensio, en el que recupera algunas piezas fundamentales y estudia el lugar de Quevedo en el *Itinerario del entremés,* pero apenas hay aproximaciones sistemáticas de los aspectos de la posible puesta en escena. Por el contrario, abundan afirmaciones que minusvaloran esta dimensión que ahora es la que me interesa examinar.

Celina Sabor de Cortazar traza una buena caracterización general de los entremeses, en la que no repara, sin embargo, en los aspectos escénicos, aunque presta atención a la temática, figuras, relación con el resto de la obra satírica, etc.:

> La temática de estas piezas emparenta algunas de ellas con la picaresca; el desfile de tipos y la presentación de figuras, con la producción satírica del mismo Quevedo; las técnicas empleadas, con los recursos cómicos y grotescos explotados por el autor en algunas de sus geniales creaciones (los *Sueños,* el *Poema de Orlando el enamorado,* etc.); el lenguaje, admirable creación deformadora, con el empleado en su obra satírica, especialmente en su poesía, creación cuyas normas paródicas, imitatorias, trastocatorias y combinatorias de elementos de la lengua general originan un juego verbal a veces alucinante, el cual, unido a una incontenible sucesión de imágenes inéditas transforman estas obras en una orgía de invención verbal y visional.[5]

3. Maestro, 2007, p. 457; Maestro 2008; García Valdés, 2007, pp. 487-488 entre otros. Ya señalaban este aspecto Asensio, Lázaro Carreter, Raimundo Lida, Ettinghausen, etc. Pero en general, como se ha dicho, todos piensan en la presencia de «figuras» ridiculizadas como protagonistas de las obras satíricas, teatrales o no, sin entrar en los elementos visuales y gestuales.

4. Para este lenguaje Arellano, 1984. En otros trabajos, como en Arellano, 1996, examino desde la perspectiva microtextual de la anotación el funcionamiento de este lenguaje ingenioso que ahora eludiré tratar para concentrarme en los aspectos escénicos.

5. Sabor de Cortazar, 1984-1985, p. 43.

Y en un trabajo que dedica precisamente a revalorar los entremeses quevedianos, insiste en los temas y figuras, autorías, dimensión satírica, pero sigue marginando los medios de la puesta en escena:

> se vale de dos elementos esenciales del grotesco: el retrato y la creación idiomática. […] es la palabra la que crea, en realidad, el espacio escénico y sus personajes; es la palabra la que puebla el escenario. Así, la fuerza cómica del entremés es inseparable de su contexto lingüístico…[6]

Lo que dice Sabor de Cortazar es parcialmente verdad, pero no habría estado de más analizar ese espacio dramático generado por la palabra[7], y las posibles manifestaciones escénicas del mismo.

Tampoco Mancini, en el primer libro de conjunto dedicado a los entremeses de Quevedo repara en este aspecto, que implícitamente parece despreciar al comentar el entusiasmo de González de Salas a propósito de los bailes que edita en *El Parnaso español*. Escribe, en efecto, Mancini:

> Nonostante l'entusiasmo di González de Salas, i bailes hanno più interesse per i loro elementi spettacolari che per il loro valore letterario[8]

Esto es, el reconocimiento de estos elementos espectaculares se asocia a un demérito.

La postura de más radical incomprensión de la teatralidad entremesil quevediana la representan algunas afirmaciones de Pilar Cabañas para quien los valores de este corpus se identifican exclusivamente con la elaboración verbal:

> no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino «otra cosa». […] esa «otra cosa» que confiere a estas obras sus peculiares señas de identidad es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje, sobre la propia materialidad de la palabras, convertida en materia risible y fundamento del espectáculo verbal que propone, en esencia, cada una de las piezas entremesiles de Quevedo, y todas ellas como conjunto […] La primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica[9].

Otros trabajos como los de María Hernández, o José Luis Alonso Hernández estudian diversas facetas de los entremeses quevedianos, pero ninguno se aplica al asunto que ahora me ocupa, que únicamente

6. Sabor de Cortazar, 1987, p. 165.

7. Mejor llamar espacio dramático que espacio escénico al que engendra la palabra. Para los conceptos de espacio dramático y espacio escánico aplicados al etatro clásico español ver Arellano, 1995, y en general la tercera parte «Del texto a la escena» en Arellano, 1999. Un mismo espacio dramático puede configurarse en espacios escénicos variantes según las representaciones concretas. Y esos espacios no los crea solamente la palabra: también contribuyen a su formación los sistemas de signos de la puesta en escena.

8. Mancini, 1955, p. 19.

9. Cabañas, 1991, p. 291.

ha reclamado algunas atinadas observaciones de Hernández Araico a propósito del *Entremés de los enfadosos* (y algún otro)[10]:

> el lenguaje exageradamente lúdico de los cinco personajes se teatraliza por la visualización de la vestimenta, la gesticulación y los movimientos ridículos del juez, del calvo, del «casi caballero», de la pedigüeña exhibidora de sus manos, y de la cien –veces– doncella. La elaboración teatral del lenguaje quevedesco en los entremeses se nota claramente en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* donde la imperante burla de los refranes se da escénicamente con un desfile de figuras teatralmente más complicado que el del *Entremés de los enfadosos.*

No cabe negar, desde luego, el ingenio verbal quevediano, esencial en toda su obra, pero convendrá acercarse, sin ánimo de exhaustividad a esas otras dimensiones, más propiamente teatrales, de sus entremeses, para averiguar en qué medida explora Quevedo los sistemas de signos de la puesta en escena.

Los medios escénicos y su clasificación

Una primera dificultad para el análisis de estos elementos radica en la misma escasez de datos: los textos teatrales del XVII tienen pocas acotaciones, y en esto los entremeses no son una excepción. Es preciso atender a las didascalias implícitas, no siempre claras o definidas.

En lo referente a los detalles sobre a la entonación, ritmos de declamado, y otros aspectos de la *pronunciación,* por ejemplo, lo ignoramos casi todo, y ni las didascalias explícitas ni las implícitas pueden enseñarnos más allá de sugerencias parciales.

La ordenación de estos medios es también dificultosa. A efectos prácticos me parece bastante útil el esquema de Kowzan para el análisis de los sistemas de signos de la puesta en escena[11] y lo adoptaré con algunas modificaciones simplificadoras.

Los elementos paralingüísticos

Hay factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, toses, carraspeos, velocidad del recitado y otros, que proporcionan fundamentales matizaciones al acto del habla, pero no

10. Hernández Araico, 2004, p. 210. En pp. 221-225 hace acertados comentarios sobre el uso de disfraces y vestimentas.

11. Ver Kowzan, 1969, p. 52. Distingue trece sistemas de signos: unos pertenecientes al actor: palabra y tono (relativos al texto pronunciado), mímica, gesto y movimiento (relativos a la expresión corporal), maquillaje, peinado y traje (apariencia externa del actor); y otros fuera del actor: accesorios, decorado e iluminación (relativos al aspecto del espacio escénico), música y sonidos. En este trabajo tomaré en cuenta los más relevantes para los entremeses de Quevedo. Ver también Arellano, 1986, de donde tomo algunas líneas sobre aspectos generales de estos mecanismos que ahora aplico a las piezas de Quevedo.

son propiamente lingüísticos y pueden estudiarse por separado, en cuanto signos supratextuales más o menos independientes del contenido.

Los más cercanos a la comicidad propiamente verbal son los casos de discursos ridículos, a menudo parodias que caracterizan a un personaje «figura» (ver *infra*). En este territorio se instala la jerga macarrónica italiana de Ascanio en *Bárbara,* 1:

Ascanio: ¿Y cuánto es la monta, señora Bárbara?
Bárbara: Diez escudos no más.
Ascanio: ¿Y por aquesto no más pilia cóllera vueseñoría? Orsu pillate os diez escuti.
Bárbara: ¡Oh, Ascanio mío! Dios te me guarde mil años para regalo mío… (pp. 286-287)

Jerga que imita burlonamente la dueña Álvarez («Antati con Dio, patroni mio caro», p. 287), en varios diálogos con el engañado galán al que Bárbara quiere endilgar un hijo supuesto para sacarle los dineros:

Ascanio: ¿E lo mi filliolo?
Álvarez: Que no tenemos fillolo.
Ascanio: ¡Oh astata, mapina, española marrana![12] Pertita la ánima sua, qui a de far que se le recorde per tuta la vita sua. Adio, siñora Álvare. (p. 294)

La reiteración subraya la comicidad de la jerga:

Ascanio: ¡Oh corpo de Dio, en la mía presencia se tirano baricas! No me piache molto.
Cornelio: Hago lo que debo, como tan criado de vuesa merced, señor Ascanio, y de mi señora Bárbara.
Bárbara: Estimo esa merced, señor Cornelio.
Ascanio: ¿«Estimo esa merced, señor Cornelio»? Miño curato, ¿mí no sono maridato con la siora Bárbara?
Cura: Sí, señor. ¿Por qué lo dice vuesa merced?
Ascanio: Sinior Cornelio, vádase de la casa mía.
Cornelio: ¿Yo, señor Ascanio? ¿Por qué?
Ascanio: Porque mí non vollo Cornelio en la mía casa. […] Señora Anamaría, vádase de la casa mía […] No me dica niente, que

12. *marrano* «Es el recién convenido al cristianismo, y tenemos ruin concepto dél por haberse convertido fingidamente» (Cov.). La expresión es en este contexto muy precisa, porque era insulto típico de los italianos contra los españoles, y es frase proverbial: «Español marrano. Dícelo el italiano, porque allá todos se hacen nobles, dando a entender que no lo son todos, sino que algunos guardan los marranos» (Correas, refrán 9720); «Marrano. Al español dice el italiano; porque ellos todos se hacen caballeros» (Correas, refrán 13547). Tomo esta nota del *Teatro completo* de Quevedo.

non vollo Cornelio, juro a Dio.[…] No me dica niente, vádase de la mía casa.

[…]

BÁRBARA: Otro día me echaréis a mí.

ASCANIO: Por eso mi son marito. Señores sonatores, vádanse de la casa mía. (pp. 312-313)

Para la caricatura del niño en *El niño y Peralvillo de Madrid*, se explota el registro infantil, con deformaciones tópicas, que sirven también para los melindres infantiloides de las damiselas alumnas de la madre Muñatones (*La vieja Muñatones*) y otros personajes de *Diego Moreno,* 1: «Eso cheriba yo agora» (p. 328); «No chero arrope. Ea, siempre arrope» (p. 373), «NIÑO: No cheriba. / MADRE: ¡Qué gracia y qué cheriba y qué menuras!» (p. 512) «¿Para qué chero yo esta campanilla? (p. 515), «Cheriba yo saber cómo has podido» (p. 517). El protagonista de *El niño y Peralvillo* alterna la sátira en tono propio de un locutor adulto con las afectaciones burlescas infantiles:

MANUELA ¡Ay que linda criatura!

MARÍA ¡Ay, cómo llora!
Los dientes deben de salirle agora.
Dame la bolsa y quitarete el moco.

NIÑO ¿«Dame la bolsa»? Coco, coco, coco.

MANUELA Mil sales tienes; eres lindo: daca.

NIÑO ¿«Daca» tras «lindo»? Caca, caca, caca. (p. 529)

En los entremeses se advierte un recital de gritos y desentonos. El esquema más frecuente (cliché muy estereotipado) es la exclamación, bien de dolor, de miedo, o de queja cómica, sin que falten las invectivas e insultos, en el marco de lo que llama Bajtín el lenguaje de la plaza pública. Insisto en que subrayo ahora los aspectos paralingüísticos sin entrar en los semánticos estrictos[13].

La acumulación de ejemplos sería inacabable: vayan unos pocos a modo de muestra mínima:

–Insultos e invectivas:

¿Qué ha de ser, malhombre? (p. 339)
¡Malos tronchos te agrumen, vieja dañada! (p. 338)
¿Oye, señor bribón? (p. 408)
¡Picarona sobrada! (p. 438)
Gentil bergantón (p. 439)

13. Remito a las notas de la edición citada de Arellano y García Valdés. En muchos ejemplos por brevedad solo indicaré la página, sin especificar siempre el entremés.

En alguna ocasión adquiere la forma de un torneo de motes o escaramuza de apodos escenificada[14], que implica determinados esquemas entonacionales, como en *La venta:*

CORNEJA ¡Miente, miente, el picaño!
ESTUDIANTE ¡Ladrón, protoladrón, archiladrillo
y tátara Pilatos,
casamentero infame
de estómagos y gatos!
CORNEJA ¡Infame, espera, calla! (p. 418)

—Lamentaciones y maldiciones:

JUSTA: ¡Mal haya quien con él me juntó, mal haya y remal haya!
GUTIÉRREZ: Amén, amén y reamén. (*Diego Moreno,* 1, p. 327)
¡Desdichada de mí, Gutiérrez! (p. 324)
¡Mal fin hayáis, mala hembra! (*Diego Moreno,* 1, p. 337)
¡En malos potros de verdugo cantes! (p. 407)

—Exclamaciones varias:

¡Vive Dios, que os rompa la cabeza! (p. 309)
¡Por vida de mi madre, que no ha de pasar esto ansí! (p. 325)
¡Ay, qué juramento, amo mío, dueño mío! (p. 325)
¡Ay, Jesús, qué tal eres de enojado! (p. 325)
¡Dios me libre, malograda de mí! (p. 325)
¡Ay, ay, ay! ¡Ténganla, señores! (p. 339)
¡Jesús, Jesús, qué cosa tan estraña! (p. 407)

Como se ve, las exclamaciones alcanzan un formulismo bastante acusado y denuncian las actitudes ridículas de los personajes a la vez que construyen una atmósfera exagerada de aspavientos y descomposturas, propias de la estética grotesca satírica que domina en estas piezas. En este ámbito el grito es una modalidad característica que corresponde al exceso gestual y falta de armonía definitoria de lo grotesco. Aunque no abunden las didascalias explícitas en reiteradas ocasiones hay indicaciones de la entonaciones entremesiles en las que quedaría a discreción del actor la ejecución concreta de los tonos y gritos, pero que dejan clara la tendencia: Bárbara llama a voces a la dueña Álvarez («Sin dar voces ¿qué hay? Aquí estoy», p. 293); Artacho, colérico, llama a voces a Álvarez y a Bárbara:

14. Ver Chevalier, 1992, pp. 65-67.

ARTACHO: Álvarez, mirá adónde se ha de poner esta ropa. ¿Qué me decís? ¿No me respondéis? ¡Álvarez, acabá, que vive Dios que si me enojo, que…

ÁLVAREZ: No asamos y ya empringamos. ¡Oh, qué lindo, aún no ha tomado vuesa merced la posesión y ya tenemos voces! (pp. 308-309)

La moza Grajal (*La venta*) debe de cantar desafinadamente, a juzgar por la exclamaciones del ventero Corneja: «El tono con que chilla […] ¡Válgante los demonios por cantora!» (pp. 405-406); y toda la escena de *Diego Moreno,* 1, en la que Justa y Gutiérrez se burlan de todos para quedarse con una sortija se estructura sobre la gesticulación grotesca y los gritos. Gutiérrez aconseja a Justa: «Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos» (p. 338), y esta así lo hace: «Da ella gritos y vuelve los ojos en blanco […] ella da gritos y el licenciado cruces y como que reza» (pp. 339-340)… Y no menos gritos profiere la misma Gutiérrez («déjame a mí dar voces y fingir. ¡Ay, ay, ay cuitada, malograda, mal lograda, mal logradilla mía, ay, ay!», p. 339)…

Otras modalidades de explotación paralingüística son los continuos llantos fingidos de Justa en *Diego Moreno,* 2, al lamentar la muerte de su marido (pp. 343, 349) o los de don Costanzo, en *El marión,* 2 (p. 495):

D. COSTANZO ¿Por qué me han de llevar allá difunto? ¿No vine a su poder como era justo?

Llora.

Dª MARÍA ¿Lagrimitas conmigo, maricote?

En el *Entremés del marido pantasma* Lobón asusta a Muñoz con voces tenebrosas, fingiendo ser un fantasma:

Dentro a voces Lobón.

LOBÓN Muñoz, Muñoz, Muñoz, contigo hablo,
cachimarido, como cachidiablo.

MUÑOZ ¿Quién eres, que me llamas
con voz triste y temblando?
O estás en pena o te estás casando;
a pantasma le suenas al oído. (p. 469)

En *La ropavejera* el capón Ortega habla sin duda en falsete a juzgar por el comentario de la vieja («ya conozco la voz sin criadillas», p. 537).

Uno de los efectos entre paralingüísticos y sonoros es la tos, rasgo esencial de la caricatura del cornudo *Diego Moreno.* En los numerosos ejemplos de maridillo que ofrece la obra de Quevedo el cornudo aduce sus capacidades, y expone en completos reglamentos paródicos las nor-

mas de conducta del gremio[15], esto es, disimular, acechar el momento, anunciar su llegada a casa con toses y patadas, cobrar, comer y vestir, sin mostrar recelos. El Diego Moreno, arquetipo de maridillos, avisa de su llegada pertinentemente con toses y gargajeos:

ORTEGA: Tosen de afuera, gargajean y dan patada frisona.
CAPITÁN: ¿Quién viene? ¿Hémonos de ir?
JUSTA: ¡Cuitada de mí, que es Diego Moreno! En el toser y hacer ruido antes de entrar le conozco. ¿Qué haré? Que estamos reñidos y me matará si me ve con tanta gente. (p. 338)

El remedo de esquemas entonacionales típicos es algo más complejo que la mera exclamación y desarrolla con mayor amplitud las técnicas de la parodia. Pregón Peralvillo Juan Francés, de amolador, con su carretón y grita el pregón de los amoladores:

¡Amolar, amolar
tijeras y cuchillos! (p. 516)

Otro complejo juego de inversiones que reúne la parodia de motivos dramáticos y de convenciones sociales y sexuales con la dislocación del discurso es la atribución al protagonista masculino de un discurso convencional femenino y viceversa en *El marión,* donde don Costanzo habla como dama melindrosa de comedia y doña María como un galán colérico y valentón, mientras maltrata a su marido:

Dª MARÍA ¡Vive Cristo, que si algo me replica,
que he de dalle quinientos mojicones!
D. COSTANZO No me dieron mis padres para eso.
¡Nunca yo me casara!
Dª MARÍA ¿Qué ha perdido,
qué ha perdido?
D. COSTANZO ¿Es acaso niñería
poner en mí las manos cada día?
Dª MARÍA Pues peor ha de ser de aquí adelante.
D. COSTANZO Si me anda dando, pues, sin fundamento,
me sabré yo meter en un convento. (p. 494)

15. Ver Quevedo, *Poesía original,* núms. 592; 641; 715 («Doctrina de marido paciente»); 716 («Marido que busca acomodo y hace relación de sus propiedades»); 721 («Documentos de un marido antiguo a otro moderno»); 760 («Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro»): los epígrafes son suficientemente indicativos. Comp. para este motivo de la tos, por ejemplo, Comp. *Sueños,* p. 501: «mírale por debajo de la cuerda encarecer con sus desabrimientos los encierros de su mujer. Mírale amodorrido con una promesa, y los negocios que se le ofrecen cuando le ofrecen, cómo vuelve a su casa con un esquilón por tos, tan sonora que se oye a seis calles».

Cabría en este caso, incluso, rizar el rizo haciendo que el personaje de Costanzo lo representara una actriz y el de doña María un actor, con efectos semejantes al de algunas comedias burlescas.

Gesto y prosémica. Los bailes y porrazos. La música

El gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. Las expresiones de la cara y movimientos corporales están atentamente considerados por el Pinciano como una de las dos partes del oficio del actor[16]. La comicidad gestual del entremés –al igual que sucede con la comedia burlesca– insiste en la desmesura y en los efectos de mecanización grotesca.

Un ejemplo clásico de tal mecanización que supone además parodia de un motivo frecuente en las comedias de capa y espada y palatinas –el esconderse el galán– lo encontramos en *Bárbara,* 1. Artacho ha de esconderse reiteradamente a la llegada a casa de Bárbara de la serie de pretendientes: Ascanio, Silva y Truchado. Artacho potencia con su texto la acción: «Señora Bárbara, ¿jugamos al escondite o hace burla de mí? (p. 288).

En *Los refranes del viejo celoso* la escena que integra el escondite del galán Rincón a la llegada del vejete a casa se construye con mayor complejidad. Cuando el viejo de *Los refranes* vuelve a casa, y mientras Rincón está escondido, la infiel Justa convence a su marido de que tiene una paja en el ojo, y realiza con gran lentitud la operación de sacársela para dar tiempo a que el galán salga de su escondite sin ser visto. Quevedo logra en esta escena un gran efecto cómico apoyándose a la vez en el juego escénico y en el juego lingüístico, con anfibologías en el verbo salir alusivas a la paja y a Rincón:

Sale el vejete y escóndese Rincón.

JUSTA ¿Cómo venís, marido, tan temprano?
VEJETE Por el calor, tan presto me recojo.
JUSTA Esperad: ¿qué traéis en ese ojo?
La cabeza poned algo más baja.
VEJETE ¿Qué tengo?
JUSTA Ya lo miro ¿qué? ¡Una paja!
VEJETE Por Dios que me ha dolido esta mañana;
quitádmela, mujer.
JUSTA De buena gana.
RINCÓN [*Escondido*] (Ella le quita a él como taimada[17]
la paja y él a ella la cebada.)

16. *Filosofía antigua poética,* epístola XIII. La otra parte es el ornato, que incluye decorado y vestuario.

17. Para el sentido del juego con la paja y la cebada ver las notas al texto en la edición manejada; ella le quita la paja que dice que le ve en el ojo; y el viejo le quita la cebada 'el goce sexual' a Justa; comp. el refrán de Correas (Correas, refrán 4048): «Burra vieja su

VEJETE ¿Sale?
JUSTA Ya sale.
VEJETE Mucho está doliendo.
¿Sale?
JUSTA ¡Válgame Dios, ya va saliendo!
VEJETE No la dejéis acá.
JUSTA No haré, marido.
VEJETE ¿Ha salido, mujer?
Sale Rincón y vase.
JUSTA Sí, ya ha salido.
VEJETE Mira bien si salió.
JUSTA Ya salió fuera,
que no os dejara yo si no saliera. (pp. 547-549)

Mención especial merecen los gestos relativos al comer y beber, característicos del mundo del carnaval[18]. Buena parte de *Diego Moreno,* 2, en la caricatura de la viuda verde, se apoya en el motivo de la comida y bebida. Justa, ejemplo de viuda hipócrita –figura habitual de la literatura satírica áurea–, come y bebe sin tasa a la vez que lamenta ridículamente la muerte de su marido antes de hacer un brindis para celebrar nuevos esponsales con Diego Verdugo (cuyo nombre lo destina también a la vocación de cornudo):

Comen del jamón.
Dª PAULA: Coma vuesa merced y alégrese, que ansí hacen ellos cuando quedan viudos. Échela vino, Gutiérrez. (p. 345)

Entre las estrategias de Justa (*Diego Moreno,* 1) para quedarse con una sortija, está el fingimiento, con grandes gritos y aspavientos, de desmayos, ataques cardíacos y convulsiones, de modo que no la pueden tener (p. 339) ni sacarle del dedo el anillo. Otros desmayos finge en la segunda parte del mismo entremés para caer en brazos de Landínez («Fingió tener desmayo y diole la mano a Landínez», p. 357), repitiendo la burla de la primera parte, pero Verdugo saca una vela para quemarle como práctica curativa y Justa no tiene más remedio que volver en sí: «Que ya estoy buena, que ya estoy buena» (p. 357).

Un tipo de movimientos traslativos cómicos frecuentes son las carreras y persecuciones ridículas, como la de *El marión,* 2. Don Costanzo pasa de ser un doncello asustadizo a un malmaridado: se ha casado con

cebada se quier. La alegoría es que la vieja también quiere el débito matrimonial como la moza» (Correas, refrán 4048).

18. Señala Pellicer, *Idea de la comedia,* en *Preceptiva,* ed. Sánchez Escribano y Porqueras, p. 271, que «comer en las tablas» es acción indecente en personaje grave y que se debe reservar a la graciosidad.

una de las pretendientas que además de perder en el juego la dote, lo maltrata, no le deja asomar a la ventana ni recibir visitas y lo abandona en casa entretenido con una rueca mientras ella, con espada y broquel, sale de ronda nocturna. En el comienzo de esta segunda parte doña María sale persiguiéndolo con una daga desnuda, arrempujándole y amenazándole:

Sale don Costanzo y doña María, su mujer, detrás dél con una daga desnuda.

Dª María ¡Vive Cristo, que si algo me replica,
que he de dalle quinientos mojicones! (p. 494)

El marión, quejoso del maltrato, pretende demostrar lo justificado de sus protestas exhibiendo los cardenales que tiene en el trasero, bajándose los calzones, otro gesto inserto en la estética de la comicidad como *turpitudo et deformitas* (p. 495).

Especialmente significativo es el ejemplo de *Los refranes del viejo celoso,* que acaba en palos, como muchos entremeses, persiguiéndose todos los personajes unos a otros y aporreándose con matapecados, especie de látigo o bastón, rematado en una vejiga, usado en los finales de los entremeses acaban «a palos» y que evoca costumbres del Carnaval[19]: «Andan todos a porrazos con matapecados, con que dan fin al entremés» (p. 561).

Algunas piezas se basan fundamentalmente en la gestualidad y movimientos como mecanismos que estructuran todo el desarrollo de la acción (o su mayor parte). En *La ropavejera* (pp. 533 y ss.) resultan esenciales los gestos furtivos de todos los que acuden a solicitar un remedio para su defecto: los actores que encarnaran a doña Sancha tapada con manto que pide un aparte a la ropavejera, don Crisóstomo «calado el sombrero», la dueña Godínez con manto, Ortega arrebozado o doña Ana, tapada con abanico, habrían de componer una actuación hecha de gestos de ocultación y disimulo. En *Entremés de la destreza,* lección en metáfora de esgrima de cómo desplumar a los hombres, lo cómico tenía que residir en gran parte en la gesticulación y en los rápidos movimientos, como de danza, que parece exigir la letra:

Madre
Podréis servir de pestes a San Roque.
La conclusión, que llaman treta rara,
se hace desta manera
—atiendan noramala,
que las daré, por Cristo, dos hurgones—:
vase a la espada abriendo ángulo agudo,
se ocupa con el cuerpo deste modo

19. Ver Asensio para el uso del «matapecados» relacionado con algunas costumbres carnavalescas (1971, pp. 20-22).

y el brazo bien tendido,
tomar la guarnición para un vestido. (p. 429)

Como señala Asensio[20]:

> 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*…

Es significativo que el baile con que termina ese entremés sea precisamente el de «las estafadoras».

Los bailes constituyen otra modalidad de movimientos sistematizados, a menudo con valores cómicos, además de los musicales y coreográficos. Sabido es cómo los moralistas atacan los bailes desgarrados, sobre todo en los entremeses. Los bailes entremesiles son opuestos a las danzas cortesanas que suelen aparecer en comedias novelescas o palaciegas. Abundan referencias a bailes ridículos, ejecutados de manera grotesca, y casi todos los entremeses quevedianos incluyen bailes, no solo como una de las formas tópicas de desenlace. A estos bailes insertados en los entremeses habría que sumar las composiciones publicadas por González de Salas en *El Parnaso español,* en la sección de «Bailes».

Distintos bailes se integran en los entremeses de *Bárbara* 1, *La vieja Muñatones, Los enfadosos, La venta, La destreza, Los refranes del viejo celoso, El marido pantasma, El marión 1, 2, El caballero de la Tenaza*… Algunas pistas orientan sobre el tipo de movimientos implicados: en *La vieja Muñatones* pregunta Berenguela si bailarán «fruncido o desarrapado» y la vieja contesta: «Haya de todo jergueado y Rastro a todo bullir» (p. 380); es decir, un baile popular, el Rastro, de gestos descompuestos y provocativos, como la Carnicería, que bailan en *Los enfadosos,* o el *Cucambé* de *Bárbara,* 1, bailes todos con «desmigajamiento de personas», como se apunta en *Los enfadosos,* (v. 262): aunque las bailadoras de este entremés han prometido un baile elegante bailan una modalidad del Rastro, con música de castañetas y «sabrosos descoyuntos», según otra caracterización de las «Cortes de los bailes»(«Al Rastro, por presumido / de sabrosos descoyuntos, / ya no le pueden sufrir / las castañetas y el vulgo»).

En los diez «bailes» quevedianos que se pueden considerar piezas (más o menos) dramáticas, las metáforas básicas o de la anécdota narrada o representada culminan el dinamismo grotesco en algunas secuencias de «Las valentonas y destreza» o «Las estafadoras», con las posturas y movimientos de esgrima; con los desgarros danzarines en «Las cortes de los bailes» y su clasificación de las cosquillas; o con la gesticulación natatoria de «Los nadadores» y los gestos y bailes de lisiados y mendigos en «Boda de pordioseros». González de Salas, en sus comentarios de *El Parnaso español,* ponía este tipo de acciones cómicas

20. Asensio, 1971, p. 221. El baile al que se refiere Asensio es «Las valentonas y destreza».

en relación con los mimos y bailes antiguos que provocaban a risa con meneos jocosos:

> Las especies de *bailes pírricos* o *militares,* reconozco yo que son muchas dentro de los términos *líricos* y *trágicos;* pero también observo que se distrujeron a *hyporchematicos,* con nombres de *pyrrhicas cheironomias,* porque también con meneos jocosos de las *manos* al compás y sentencia de los versos se ejercitaban. Y esta especie exactísimamente corresponde a dos o tres bailes, que aquí se seguirán, de *Valientes* y *valentonas.* El de los *Pobres* o *Mendigos* su original tiene en el nombrado *aletes;* el de los *Galeotes* en el *celeuste* con puntualidad summa. Los *Nadadores* entre los que Pólux[21] refiere hallarán su primera idea, como dijimos en otra parte. Pero baste, si ya no sobra para el vulgo profano.

Compárese con algún pasaje del citado baile de los nadadores (vv. 93 y ss):

¡Oh cómo se chapuzan!
¡Qué sueltos se abalanzan!
y con el rostro y brazos
las corrientes apartan.
Ya nadan de bracete,
ya solo un brazo sacan,
ya, como segadores,
cortan la espuma blanca.
De espaldas dan la vuelta,
hechos remos las palmas,
la vuelta de la trucha
es la mejor mudanza.
Llegan al remolino,
juntos los arrebata,
las ollas se los sorben,
las ondas los levantan.
Cuatro bajeles vivos
parecen en escuadra,
que al Amor, que los lleva,
le vienen dando caza.
Ahogose el cuitado:
salada muerte traga;
a coces y a rapiñas
a la orilla le sacan.

21. *Pólux:* se refiere a Julio Pólux en su *Onomasticon.* La otra parte en la que González de Salas se refiere a este asunto podría ser *Nueva idea de la tragedia antigua,* pp. 720-721, donde habla de los vestuarios, máscaras y aparato de tragedias y comedias y se refiere a los personajes marinos, que «saldrían desnudos, cerúleos, coronados de juncos o corales, y tal vez puestos de rodillas figurarían que el tercio inferior del cuerpo fenecía en colas de monstruos marinos»; aunque no se trata exactamente del mismo efecto la referencia a Pólux en este lugar de la *Nueva idea* hace pensar que González de Salas conecta las danzas de personajes marinos con estos nadadores del baile quevediano.

¿Se trata de una evocación poética o está describiendo una verdadera coreografía grotesca en escena? Ambas posibilidades pueden darse, desde luego, pero la segunda no puede ser excluida, como pudiera suceder en semejantes pasajes de otros bailes, por ejemplo, «Cortes de los bailes» (vv. 123 y ss.), con referencias a las «cosquillas», meneos, ademanes y despachurros:

Escarramán	Si se han de estudiar meneos, ademanes, despachurros nuevos de risa y picantes, con tembladeras de muslos, yo digo que los tomemos de las cosquillas por hurto.
1º	Yo le sigo, yo lo apruebo.
2º	Yo concurro, yo concurro.
Escarramán	Pues no hay sino cosquillar, cosquíllese todo el mundo. Hijos, tocad a cosquillas, que ya las siento y me punzo.
Músicos	Todo hombre es concebido en cosquilla original: quien no las tiene en los lados las tiene en el espaldar. Hay cosquilla cabriola, hay cosquilla mazorral, del concomo y del gritillo, con su poquito de ¡ay!; hay cosquillas de pellizco y cosquillas de arañar, cosquillas de palpaduras y cosquillaza mental…

En todos los bailes de los entremeses hay acompañamiento musical, además de otras ocasiones en las que suena la música o se cantan canciones: en *Bárbara,* 1, 2; *Diego Moreno* 2; *La vieja Muñatones; Los enfadosos*… Buena parte de las intervenciones de la moza Grajal en *La venta* son cantadas (seguidillas y coplas de romance).

El espacio escénico. Objetos, espacio y acción

Ocasionalmente algunos elementos que sirven para concretar el espacio donde se desarrolla la acción pueden tomar funciones cómicas cuando se hallan realmente en escena y no se trata de «decorado verbal», que también es posible.

Algunos –además de su papel en la situación– podrían considerarse parte del vestuario, como la espada de Artacho (*Bárbara,* 1, p. 291) o la daga de doña María (*Marión,* 2).

Los más significativos en los entremeses quevedianos forman «constelaciones» de valor satírico. En *Bárbara,* 2 (pp. 303, 305) es importante la función de la cadena que trae Artacho, activada por el mismo texto que la pone de relieve:

Artacho:	Güélgome en el alma que está tan recoleta. De lo que toca a mí, no estoy poco mejorado, pues traigo hacienda con que poder regalar a Bárbara.
Álvarez:	Y si no, dígalo esa cadena.
Artacho:	No la eche el ojo, que le hará mal.
Álvarez:	¿Es de oro?
Artacho:	Pesa ducientos ducados.
Álvarez:	Estremado bocado.
Artacho:	No es muy grande para los apetitos de su ama.

Más adelante (p. 311) Ascanio ofrece a Bárbara un joyel.

En *Diego Moreno,* 1, varios pretendientes ofrecen sucesivamente a Justa un estuche, una docena de guantes, una cadena y una sortija, objetos visibles en el escenario que desempeñan la misma función de expresar la rapiña de la dama buscona. En la segunda parte del entremés la caja de conserva, el jamón, servilleta, cuchillo, vino y taza sirven para manifestar la hipocresía de Justa, que simula estar desesperada por la muerte del marido, pero come y bebe en secreto, sin tasa.

Esta codicia de las busconas es tema central de *La polilla de Madrid,* que recibe de sus engañados galanes, unos botones esmaltados, cadena de oro, manillas, apretador, rosas y otros regalos (pp. 452-453), cuya presencia escénica confirma el texto con abundancia de deícticos («estos botones», «esta cadena», «estas manillas»…).

Diversas escenas subrayan su comicidad con objetos más ocasionales. A esta categoría pertenece la vela encendida (*Diego Moreno,* 2) con la que Diego Verdugo desenmascara los fingimientos de Justa (p. 357):

Verdugo:	No importa, que yo sé un bonísimo remedio para este mal. Traedme una vela encendida, Gutiérrez, que no me desagrada el malecillo de corazón, reina, pues yo soy muy a propósito para atajallo.
Gutiérrez:	Hela aquí la vela.
Verdugo:	Mostrad.
	Hace que le va a poner la mano en la vela.
Justa:	Que ya estoy buena, que ya estoy buena.

O el casco, montante y espadas de esgrima que usa en sus lecciones la madre Monda en *La destreza* («*Sale la madre Monda con sus tocas de viuda, un casco, un montante, dos espadas de esgrimir*…», p. 424). La rueca, aspa y devanadera de *La vieja Muñatones* son otros elementos focaliza-

dores del tema de la hipocresía: constituyen en efecto, como apunta la misma alcahueta, una «herramienta del disimulo» (p. 371) para hacer creer a las visitas que pasan su tiempo hilando. El cohete de Rincón en *Los enfadosos* le permite hacerse pasar por un mago manejador de fuegos y truenos, y los matapecados con que todos se golpean son objetos básicos para el clima carnavalesco del final de *Los refranes del viejo celoso*.

En algún caso la acción y el texto permiten posibilidades extraordinarias. La ropavejera, en el entremés del mismo título, vende a varios clientes –dos hombres y tres mujeres– en vez de ropas de segunda mano ungüentos, postizos y piezas de recambio con que reparar los deterioros producidos por la edad, tema crucial en toda la obra de Quevedo. La idea de una ropavejera de la vida fundamenta una pieza que mezcla asombrosamente la risa con el horror. Desfilan, ante el atónito espectador, una doña Sancha en busca de muelas postizas, un don Crisóstomo que busca piernas nuevas y tinte para las canas, y otros personajes. A la primera le vende una dentadura completa; al segundo una pierna de repuesto… El texto no deja claro si los elementos que vende la vieja se ofrecen solo en el plano verbal o si tienen presencia material, pero en todo caso un director escénico podría muy bien concebir un retablo de «tarazones de personas» para diseñar la tienda de la vieja explorando visualmente un humor truculento de insuperable calidad grotesca.

A las elaboraciones paródicas pertenece la apariencia centrada en la ostensión de una bolsa a modo de calavera sobre dos huesos de muerto en *El niño y Peralvillo de Madrid,* como lección y aviso contra las mujeres rapantes que vacían las bolsas de los incautos:

Descúbrese una bolsa vacía encima de dos huesos de muerto.

JUAN Esta que miras al cabo
triste bolsicalavera,
notomía de las lindas,
esqueleto de las feas,
es la bolsa condenada
que cercada de culebras
está en los eternos dacas
ardiendo en uñas eternas.

NIÑO Nenes, mirad lo que somos:
[…]
a voces está diciendo
con aquella boca abierta,
desdentada de doblones,
al talegón que está cerca:
«Tú, que me miras a mí
tan triste, mortal y feo,
mira, talegón, a ti,
que, como te ves, me vi
y veraste cual me veo». (p. 528)

Burlescamente, la bolsa vacía –como en otros textos quevedianos[22]– funciona como catalizador de una meditación o reflexión moral sobre lo caduco de los bienes del mundo, como una calavera en cuadros ascéticos o vanitas.

El vestuario, la apariencia grotesca y la estética de las «figuras»

Los principales efectos que definen la apariencia de un actor / personaje radican en el vestuario[23]. Los casos menos interesantes desde el punto de vista de la explotación cómica entremesil son los meramente caracterizadores, como la vestimenta de negro de don Beltrán, contrapuesta a militar la de color, con plumas y banda, propias del capitán:

> *Sale don Beltrán de negro, y el Capitán de color, con plumas y cadena, cintillo y banda y sortija* (p. 318)
>
> *Sale el Capitán con banda, cintillo, cadena y sortijas y plumas* (p. 334)

Es bien sabida la brillantez indumentaria que caracterizaba a los soldados en el Siglo de Oro. En una época con numerosas leyes antilujo, los soldados tenían derecho a las plumas y otras vistosidades.

En la mayoría de las ocasiones la vestimenta de los personajes quevedianos implica elementos de desmesura, extravagancia o ridiculez, que contribuyen a los significados satíricos y a la comicidad grotesca. Las valentonas de *La destreza* salen a escena con el manto debajo del brazo como si fuera una capa, o hecho un rebozo protector para un iniciado desafío, como si fueran jaques (p. 420); Muñoz en *El marido pantasma,* sale «de novio galán» (p. 460) pero las referencias a su bien guarnecido frontispicio (v. 4) hacen suponer –aunque el texto ni acotación alguna lo explicite– que lleva unos cuernos en la cabeza o el sombrero. El rodete protector del protagonista y el dije de campanilla en *El niño y Peralvillo de Madrid* (pp. 513- 515), son elmentos infantiles que provocarían la risa con un actor adulto[24]. El capuz de luto de Lobón y su «bendito sombrerón» (*El marido pantasma,* p. 479) manifiestan una exageración disparatada…

Algunas acotaciones, como es habitual en la comedia del Siglo de Oro, indican la calidad ridícula del vestuario, dando algunos detalles o sin entrar en mayores precisiones. El juez de *Los enfadosos* sale «*con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto, som-*

22. Comp. Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza:* «Al irse a acostar, antes de dormirse, se llegará al talegón vacío que tendrá colgado a la cabecera de su cama por calavera de los perdidos, con rótulo que diga; [siguen cinco versos coincidentes con los de la quintilla de los versos 221-225 del baile]» (*Prosa festiva,* pp. 272-273).

23. Más escasas son las referencias al maquillaje: apenas encuentro la cara «blanquizca» del Rey que Rabió, supuesto cadáver amortajado en *Los refranes del viejo celoso,* aunque podrían usarse muchos efectos a discreción del director escénico.

24. Mucho menos cómica sería la opción de que representara el papel un niño actor.

brero de verdulera: figura redícula» (p. 382); en *La polilla de Madrid* sale uno «armado graciosamente» (p. 458); en *Los refranes del viejo celoso,* «Calaínos sale de francés a lo gracioso» y Rincón «con botarga colorada» (p. 550), vestido bufonesco y ridículo.

En los ejemplos más interesantes y complejos los vestidos ridículos, en marcada unidad con otras dimensiones de la apariencia corporal y gesto, definen las «figuras», modelo al que obedecen en realidad todos los personajes de los entremeses quevedianos, lo mismo que muchos otros de su prosa y poesía.

El término *figura* designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio. Asensio, en su libro clásico ya citado sobre el *Itinerario del entremés,* analiza la amplitud semántica de *figura,* que debe buena parte de sus elaboraciones al mismo Quevedo y sus catálogos, como el de *Vida de corte,* donde repasa distintos tipos de figuras naturales y artificiales.

En *Los enfadosos* reitera Quevedo un catálogo de estas figuras (calvos, viejas, zurdos, caballeros falsos, busconas), algunas evocadas por el texto, pero otras presentes en escena, como el zurdo y zambo González, que sale «con listoncillo al cuello, antojo y muleta» (p. 391) o el calvo Carasa, «figurazo» (v. 61) que disimula la calvicie atornillándose el sombrero a la cabeza:

CARASA Yo soy de las figuras
que llevan en Madrid la calva a escuras;
en mi vida quité el sombrero a nadie,
y soy tan estreñido de sombrero
que no hago sombrero en todo el año. (pp. 388-389)

Una de las figuras favoritas de Quevedo es la vieja en sus modalidades (viuda verde, vieja que se finge niña, alcahueta, bruja, dueña…). Se caracterizan con vestimenta de manto, tocas y monjiles, casi siempre máscara de la hipocresía o el engaño. Justa y Gutiérrez salen «con bravas tocas de viudas» en *Diego Moreno* 2 (p. 342), y en *La polilla de Madrid,* Ortilia y Luisilla llevan mantos y tocas largas de dueñas (p. 437).

Quevedo es el escritor más encarnizado con la figura de la dueña –dama de cierta edad que servía de acompañante a las damas jóvenes–, que retrata arquetípicamente en la Quintañona del *Sueño de la Muerte*[25], o en el soneto «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas». Desde el punto de vista del vestuario son tópicas las metáfo-

25. Comp. la descripción de la dueña Quintañona en *Sueños,* pp. 375-376: «con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie […] unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas».

ras animalizadoras con urracas o picazas (p. 438), basadas en las tocas blancas y negras que caracterizaban a las dueñas y que sin duda se exageraban en la escenificación burlesca. No falta, en el entremés de *Los refranes del viejo celoso,* la presencia de Quintañona, con su rosario, otro signo codificado expresión de la hipocresía, seguramente con cuentas de exagerado tamaño: «*Sale la dueña Quintañona, con un rosario al cuello, con muletas*» (p 555). La madre Muñatones exhibe semejantes atavíos: «*Entra la madre Muñatones, con tocas y sombrerillo y báculo y antojos y rosario*» (p. 366).

Dos entremeses en particular responden exactamente al diseño de «revista de figuras».

En *Los refranes del viejo celoso,* que adquiere en su segundo tramo un tono fantástico, el galancete Rincón, disfrazado de mago ridículo con botarga colorada y cohete encendido en la mano, hace creer al viejo celoso que está encantado, convocando a los personajillos de los refranes que va citando el vejete. En cuanto el viejo dice un refrán aparece en escena el personaje nombrado. Así desfilan Calaínos (*son cuentos de Calaínos*), Villadiego (*tomar las de Villadiego*), Juan de la Encina (*disparates de Juan de la Encina*), Perico el de los Palotes, Maricastaña, la dueña Quintañona, el Rey que Rabió y el Rey Perico. Cada personaje, además de increpar al vejete, pretende desmentir el dicho que le achaca el vulgo. A partir de la aparición del Rey Perico que se sienta en su tribunal a juzgar, el entremés desemboca en una especie de mascarada, desfile de personajes proverbiales que anticipa el tipo de obra que será la mojiganga, y como primera mojiganga la considera Asensio, pues anticipa los rasgos que esta subespecie del entremés que disloca «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»[26]. Cada personaje ostenta un vestuario ridículo: botarga colorada Rincón, vestidura «a lo gracioso» Calaínos, calzas atacadas ridículas Villadiego (ver vv. 130-143), ramas de encinas Juan del Encina, una carga de palos Perico de los Palotes, o una mortaja y cara pálida de muerto el Rey que Rabió. Las concordancias entre *Los refranes del viejo celoso* y el *Sueño de la muerte* son abundantes: excepto Maricastaña, todos los personajes del refranero que aparecen en el entremés se encuentran en el *Sueño de la muerte;* numerosas frases, imágenes, metáforas, se repiten en las dos obras.

En *El niño y Peralvillo* aparecen una serie de personajes en los que el niño puede ver los perniciosos efectos de las embestiduras femeninas expresados por elementos simbólicos de su indumentaria: en primer lugar Alonso, atravesado de instrumentos de sastrería, como ejemplo de la situación en que dejan a un galán los gastos de vestidos que regala a las damas y ocasión para insistir en la tópica sátira contra los sastres

26. Asensio, 1971, p. 229.

(«*Sale atravesado de varas de medir, medidas de sastre y tijeras, Alonso*»). Rodeado de pucheros y asadores sale luego Diego Alvillo, que se ha gastado los dineros invitando a comer a las busconas («*Aparécese, rodeado de ollas y pucheros y asadores, Diego*»). Después Cosme Alvillo, lleno de escribanías, plumas y procesos, maltratado por los escribanos y las mujeres («*Aparécese, lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos, Cosme*»). Sigue Antonio, lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, arruinado por invitar a la comedia y a dulces a las mujeres («*Aparécese, lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, Antonio*»).

Como apunta Hernández Araico:

> En el *Entremés de los refranes del viejo celoso* y el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid,* Quevedo presenta un desfile de disfraces obviamente exagerados que a manera de caricaturas duplican el artificio teatral configurado para la burla del viejo celoso refranero y para la advertencia del ya sobreprecavido *Niño.* En esta teatralidad escénica de personajes disfrazados con indumentaria estrambótica destaca el engaño de la ilusión dramática de toda la composición que culmina en la dinámica fantasía de los palos o el baile[27].

Coda sobre el metateatro en los entremeses de Quevedo

Uno de los índices de la conciencia y preocupación propiamente teatral de Quevedo en los entremeses es la técnica del metateatro, que puede advertirse en dos variantes: el teatro dentro del teatro y los «guiños» al espectador[28].

Desde cierto punto de vista buena parte de las actuaciones de los personajes entremesiles quevedianos pueden considerarse representaciones 'teatrales' en tanto constituyen distintas modalidades de engaño y fingimiento, pero el caso más relevante de «teatro dentro del teatro» es la comedia inserta en *La polilla de Madrid.* La estafadora –Isabel, la Pava– se hace vizcaína (como si fuera hidalga) y se pone el nombre de doña Elena Uriguri Jaramillo (un recurso habitual de las busconas), organizando la representación de una comedia que irónicamente se titula *El robo de Elena.* Pero todo lo que hacen y dicen estas busconas con su escudero Carralero alias Villodres es una verdadera representación para engañar a los incautos y sacarles el dinero con las estrategias habituales. La comedia culmina esta puesta en escena de las busconas. Se inicia una verdadera parodia o comedia burlesca de la historia de Elena de Troya, que se interrumpe antes de empezar porque la tal Elena (de Uriguri esta

27. Hernández Araico, 2004, p. 223.

28. Ver sobre todo Pailler, 1980. Para el metateatro en la comedia áurea ver la revista *Teatro de palabras,* 5, 2011, dedicada a este asunto.

vez) se ha fugado con todos sus comparsas y con el botín rapiñado a los tontos, dejándoles una carta burlona:

> Yo convido al ensayo a vuesarcedes
> y pues me llevo joyas y vestidos
> y los dejo y me acojo como un rayo,
> miren si el diablo hiciera tal ensayo. (vv. 442-445)

Se advierten también algunas rupturas de la ilusión escénica, con efectos risibles, especialmente en un pasaje de *La ropavejera*, donde la vieja señala a algunos espectadores identificándolos jocosamente con clientes suyos:

> ROPAVEJERA [...]
> ¿Veis aquella cazuela?
> RASTROJO Muy bien.
> ROPAVEJERA ¿Y a mano izquierda una mozuela?
> Pues ayer me compró todo aquel lado.
> Y a aquella agüela, que habla con muletas
> vendí antenoche aquellas manos nietas.
> [...]
> Desde aquí veo una mujer y un hombre,
> nadie tema que nombre,
> que no ha catorce días que estuvieron
> en mi percha colgados,
> y están por doce partes remendados. (pp. 532-533)

Final

Parece, pues, evidente, por la misma acumulación de ejemplos, que sin perjuicio de la obsesión ingeniosa que caracteriza al discurso conceptista quevediano –asunto del que no me he ocupado ahora– en los entremeses no se marginan en modo alguno las dimensiones teatrales. Quevedo tiene muy en cuenta para su comicidad los sistemas de signos de la puesta en escena, orientados hacia una estética de la exageración grotesca, con implicaciones satíricas y predominio de las «figuras», en cuya construcción operan no solo las descripciones o evocaciones verbales, sino las actuaciones escénicas expresadas en gestos, movimientos, vestuario y objetos, coordinados con los efectos del ingenio verbal. Por otra parte un director de escena podría desarrollar muchos de esos elementos, aunque no vengan explicitados en los textos. De una lectura atenta se podrían, ciertamente, extraer numerosos sugerencias para la puesta en escena, coherentes con el sentido de estas piezas dramáticas. Como apunta Lope en su *Arte nuevo* (v. 352), hay aspectos que competen al *autor* ('director escénico') y el poeta no se siente obligado a precisar, pero eso no quiere decir que le sean ajenos o prescinda de

ellos: los entremeses de Quevedo llevan ínsitos numerosos signos de su teatralidad y ofrecen a los *autores* de comedias antiguos y modernos, sin duda, muchas posibilidades, no solo poéticas, sino también estrictamente teatrales.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis, «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», *Foro Hispánico,* 19, 2001, pp. 41-53.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984. Segunda edición Madrid, Iberoamericana, 2003.

Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique,* 8, 1986, pp. 47-92.

Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista canadiense de Estudios hispánicos,* 19, 1995, pp. 411-443.

Arellano, Ignacio, «Quevedo: lectura e interpretación. Hacia la anotación de la poesía quevediana», en *Estudios sobre Quevedo,* Santiago de Compostela, Universidad, 1996, pp. 133-160.

Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1999.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1965. Segunda edición revisada 1971.

Cabañas, Pilar, «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y Comediantes,* ed. Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000. Se indica el número del refrán.

Cotarelo Valledor, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 25, 1945, pp. 41-104.

Cov., Covarrubias. Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. integral de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

García Valdés, Celsa Carmen, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan,* ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 111-134.

García Valdés, Celsa Carmen, «El teatro de Francisco de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. Felipe Pedraza y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 475-498.

González de Salas, José, *Nueva idea de la tragedia antigua,* ed. Luis Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

Hernández Araico, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hace ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 201-234.

Hernández, María, «Confluencias entre la poesía satírica y la obra dramática de Quevedo», *Actas del VII Congreso de la AISO,* Madrid, AISO, 2006, pp. 339-344.

Kowzan, Tadeusz, «El signo en el teatro», en Adorno, Theodor, y otros, *El teatro y su crisis actual,* Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.

López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética,* ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.

Maestro, Jesús, «Mitos sociales del Barroco y su envés en los *Sueños* y entremeses de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. Felipe Pedraza y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 457-473.

Maestro, Jesús, «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 79-105.

Mancini, Guido, *Gli entremeses nell' arte di Quevedo,* Pisa, Goliardica, 1955.

Oteiza, Blanca, «Notas al teatro de Quevedo», *Ínsula,* núm. 648, diciembre 2000, pp. 28-30.

Pailler, Claire, «El gracioso y los "guiños" de Calderón: apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* París, CNRS, 1980, pp. 33-48.

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. José González de Salas, Pedro Coello, Madrid, 1648.

Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

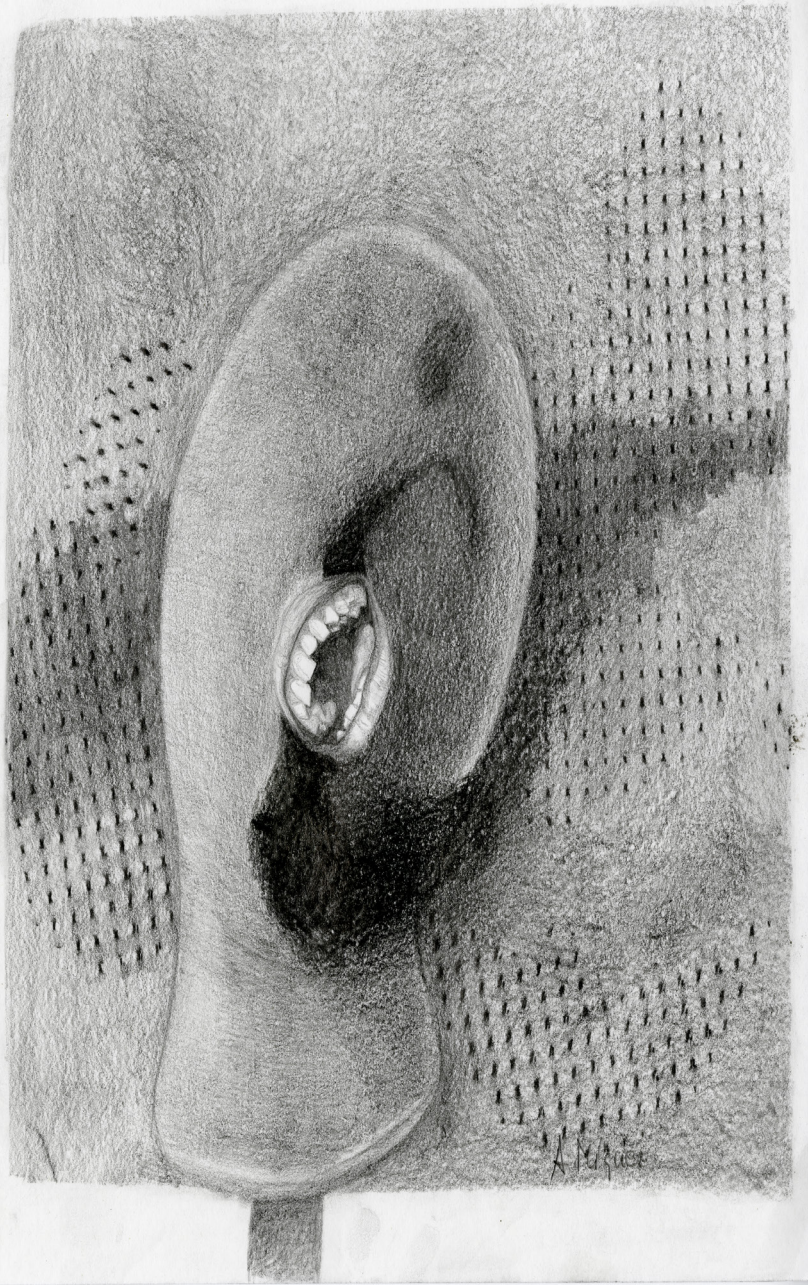
Quevedo, Francisco de, *Teatro completo,* ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.

Sabor de Cortazar, Celina, «Quevedo, "poeta de los honrados". A propósito de sus entremeses», *Letras,* 11-12, 1984-85, pp. 41-54.

Sabor de Cortazar, Celina, «Para la revaloración de los entremeses de Quevedo», en *Para una relectura de los clásicos españoles,* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 153-169.

Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.

Teatro de palabras, 5, 2011. http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html



Quevedo y los Duques de Medinaceli: los poemas para la muerte del Marqués de Alcalá de la Alameda, Pedro Girón Enríquez de Ribera

Jacobo Llamas
Université de Neuchâtel
Instituto de Lenguas y Literaturas Hispánicas
Espace Louis-Agassiz 1, 2000
Suiza
jacobo.llamas@unine.ch

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 299-311]
DOI: 10.15581/017.20.299-311

Para José Manuel Rico (Josema)[1]

Este trabajo se centra en dos sonetos de Quevedo que la crítica cree escritos para la muerte de Fernando Afán de Ribera y Enríquez (1583-1637), III duque de Alcalá: «¡Cuánto dejaras de vivir si hubieras» y «Ribera, hoy paraíso; Afán, hoy Gloria[2]». Sin embargo, tanto los epígrafes de las composiciones como la interpretación de los versos hacen pensar que están dedicados al fallecimiento de su hermano, Pedro Girón Enríquez de Ribera (1586-1633), que paso a ser marqués consorte de Alcalá tras su casamiento con Antonia de Portocarrero y Cárdenas, II marquesa de Alcalá de la Alameda, pasó a ser Marqués consorte de Alcalá. De este matrimonio nació Ana María Luisa Per Afán Enríquez de Ribera Portocarrero Girón y Cárdenas, esposa de Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli; ambos son los dos *enunciatarios* de los poemas.

Además de una mejor lectura de los versos, este cambio en la atribución del difunto puede vincular estos poemas con la escritura y la dedicatoria al Duque de Medinaceli *De los remedios de cualquiera fortuna,*

1. Su generosidad intelectual me proporcionó la clave de este estudio y numerosos datos sobre el marquesado de Alcalá de la Alameda

2. Los sonetos, de los que no se conoce copia manuscrita, figuran en la edición de *El Parnaso español* de 1648, p. 160. Ambos ocupan la posición 18 y 19 de la musa «Melpómene» (núms. 255 y 256 en la edición de Blecua, 1969, vol. 1, pp. 452-453). En ocasiones me referiré a los sonetos por la numeración de *El Parnaso.*

RECIBIDO: 03-03-2015 / ACEPTADO: 23-04-2015

y establecer una ordenación más cabal de los sonetos de «Melpómene». Así, a la distribución estrófica y jerárquica de los personajes, se añade otra de tipo cronológico, que está determinada por la fecha en la que aquellos fallecieron.

Ofrezco a continuación una posible edición de los sonetos a partir de la edición de *El Parnaso español* de 1648 para que se puedan seguir con mayor comodidad estas explicaciones[3]:

¡Cuánto dejaras de vivir si hubieras
vivido una hora más, oh generoso
Marqués, pues ya en el reino del reposo
ni tiempo temes ni la muerte esperas! 4

Nueva lumbre contemplo en las esferas:
la piedad de tu espíritu glorioso
robole a nuestra edad hado invidioso,
a ti clemente en glorias verdaderas. 8

En vos, excelentísima señora,
cuando vuestro dolor con las querellas
en tan piadosas lágrimas le llora,

estrellas deja, y va a gozar estrellas; 12
estas enluta cuando aquellas dora,
y para consolaros vive en ellas.

(Quevedo, «Melpómene», «Elogio ilustre en la muerte del Marqués de Alcalá, padre de la excelentísima Duquesa de Medinaceli»; 18)

Ribera, hoy paraíso; Afán, hoy gloria;
que ansí a descanso hoy pasa el apellido
de tantas majestades deducido,
blasón que vive en inmortal historia. 4

Contra el tiempo y olvido la victoria
os asegura el real esclarecido
hijo, en quien ya dejáis padre y marido
al fénix que os fecunda la memoria. 8

Dejáis la pena, sí, pero consuelo
tan cerca que, si ya no alivia el llanto,
justo será, mas descortés al cielo.

Dejaisla excelso sostituto, en tanto 12
que vuestra alma gloriosa deja el suelo,
y llevaisla en el alma al cielo santo.

(Quevedo, «Melpómene», «Al mismo» [GS: «Empieza con una alusión al apellido Afán de Ribera, de los excelentísimos Duques de Alcalá]; 19)

3. Se citan entre paréntesis los epígrafes completos, la nota de González de Salas (GS) a la segunda de las composiciones, se regulariza ortografía y puntuación al uso actual, y se numeran los versos de 4 en 4 –no como habitualmente de 5 en 5– por parecerme más útil para visualizar la forma estrófica del soneto.

El error en la identificación del Marqués de Alcalá

El vínculo de los sonetos 18 y 19 con la muerte de Fernando Afán Enríquez de Rivera y los de Quevedo parte de una nota de Janer, 1877, p. 45; en ella señala que el soneto está dedicado a la «memoria de don Fernando Afán de Rivera y Enríquez», pero que «en la edición de 1648 se le llama Marqués y no Duque». El epígrafe completo dice: «Elogio ilustre en la muerte del Marqués de Alcalá, padre de la excelentísima señora Duquesa de Medinaceli». Astrana (1932, pp. 474-475), Buendía (1966, p. 71), y Blecua (1969, p. 452) dieron por bueno el dato; el primero no comenta nada al respecto, mientras que Buendía se refiere a la muerte de Fernando Afán de Ribera en la localidad –hoy austríaca– de Villach: «Murió en Vilah (Alemania) en 1637»[4]. Blecua añade detalles sobre su vida: «[Fue] capitán general de Cataluña, embajador español en Roma, virrey de Nápoles y gobernador del ducado de Milán»[5].

Janer pudo haber resuelto la cuestión si hubiese dado validez a la información del epígrafe del soneto 18, puesto que Marqués de Alcalá fue Pedro Girón Enríquez de Ribera, que adquirió el título de Marqués consorte de Alcalá de la Alameda tras casarse mediante dispensa por el parentesco que tenía con Antonia de Portocarrero y Cárdenas, II marquesa de Alcalá de la Alameda[6]. Su hermano, Fernando Afán de Ribera y Enríquez, fue Marqués de Tarifa y Duque de Alcalá: el III Duque de Alcalá. La segunda parte del epígrafe ofrece menos dudas incluso, puesto que del matrimonio entre Pedro Girón Enríquez de Ribera y Antonia Portocarrero nació Ana María Luisa Enríquez de Ribera y Portocarrero, la «excelentísima señora Duquesa de Medinaceli»[7]. Así, y a diferencia de otros poemas de Quevedo en los que los epígrafes y los comentarios de

4. Juan Antonio de Herrera, secretario de Felipe IV y de Estado y de Guerra de Nápoles y Sicilia y Milán, declara en una de sus cartas que Fernando Afán de Ribera murió en la localidad de Vilac el 4 de abril de 1637. Citado por Lleó Cañal, 1998, p. 70.

5. Esta atribución también fue aceptada por investigadores como Jauralde, 1999, p. 742; López Ruiz, 2008, p. 299 n. 649; Sánchez Sánchez, 2009, p. 286, n. 386; Ponce Cárdenas, 2012, p. 80, n. 34; Llamas, 2014, p. 680; y Gargano, 2015, p. 33.

6. Antonia Portocarrero y Cárdenas se casó con Pedro Girón de Ribera el 4 de abril de 1611 mediante dispensa de parentesco tras anular su matrimonio con Felipe de Guzmán y Aragón. El documento, fechado el 30 de abril de 1611, figura en el volumen manuscrito 9/289 de la Real Academia de la Historia y lleva por título «Dispensa de parentesco para que puedan contraer matrimonio don Pedro Girón de Ribera y doña Antonia de Portocarrero, segunda marquesa de Alcalá de la Alameda».

7. El comentario al segundo de los poemas propicia la confusión de Janer: «Empieza con una alusión al apellido de Afán de Ribera, de los excelentísimos Duques de Alcalá». El apellido le corresponde a Fernando Afán de Ribera y Enríquez y Pedro Girón Enríquez de Ribera por ser descendientes legítimos de Fernando Enríquez de Ribera, II duque de Alcalá de los Gazules y IV Marqués de Tarifa. En el *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán,* 1499, p. 35, se explica que el I Marqués de Tarifa, Pero Enríquez de Ribera, se hizo llamar Per Afán de Ribera una vez que heredó el título de Marqués. Rivarola y Pineda, *Parte primera de la Monarquía española, blasón de su nobleza,* pp. 156-158, detalla los miembros y las relaciones familiares de esta estirpe. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, 1992, pp. 188-189, aluden a las confusiones que se dieron entre los escudos de armas de ambos hermanos y Lleó Cañal, 1998, p. 74, n. 1, a los

González de Salas no se ajustan a lo expresado en los versos, el contenido de los sonetos 18 y 19 confirma la información de los epígrafes[8].

Para atribuir el poema a la muerte de Fernando Afán de Ribera Enríquez habría que tratar de explicar en primer lugar quién es el «real esclarecido / hijo» (19; vv. 6-7). Por lo que se sabe de su vida, el III Duque de Alcalá tuvo cinco hijos reconocidos con Beatriz de Moura y Corte Real, pero ninguno de ellos le sobrevivió. Los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* 1796, p. 356, explican los pormenores de este hecho y su muerte sin descendencia: «Muriéndose el Conde de los Molares, y el Marqués de Tarifa, su hijo primogénito […], y miró su casa sin sucesor varón». Por tanto, la mención que se hace en el soneto 19 al «real esclarecido / hijo» (19; vv. 6-7) no tiene un significado claro:

> Contra el tiempo y olvido la victoria
> os asegura el real esclarecido
> hijo, en quien ya dejáis padre y marido
> al fénix que os fecunda la memoria

(Quevedo, «Al mismo [Elogio ilustre del Marqués de Alcalá]»; 19, vv. 5-8)

Lo mismo sucede en el soneto 18, en el que la apelación a la «excelentísima señora» tampoco encaja con los pocos datos que se conocen de la mujer del Duque, Beatriz de Moura y Corte Real. Parece que su casamiento con Fernando Afán de Ribera data del diez de julio de 1597, pero se ignoran las fechas de su nacimiento y de su muerte, y tal vez pereciera antes que su marido, tal y como sucedió con los cinco hijos del matrimonio[9]:

problemas que causó a los historiadores que el II y el III duque de Alcalá –padre e hijo– tuvieran el mismo nombre.

8. Blanco (1998, pp. 75-78) explica la inexactitud del epígrafe para el poema «Si el cuerpo reluciente que en Oeta». Rey y Alonso Veloso, 2013, pp. XXVIII-XXIX, citan la incongruencia del epígrafe «Laméntase, muerta Lisi, de la vida que le impide seguirla» con el poema que comienza «¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso». Alonso Veloso, 2012, pp. 109-111, apunta también la falta de concreción del epígrafe para el soneto de «Clío», «Pequeños jornaleros de la tierra»: «Es de sentencia alegórica todo este soneto»; y la del comentario del soneto de «Polimnia»: «A tu justicia tocan mis contrarios»: «Parece estar escrito este soneto a que el Señor dice en el Deuteronomio».

9. Otros detalles sobre la vida del III duque de Alcalá en Lanario y Aragón, *El espejo del Duque de Alcalá con el ejemplar de la constante paciencia cristina y política,* 1630, *Hijos de Sevilla,* 1791, pp. 4-6, *Anales eclesiásticos y seculares,* pp. 347, 351-352 y 359-363, y la *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* vol. XXIII, pp. 180-228. González Moreno, 1969, escribe una biografía sobre el personaje. Los pocos detalles que hemos encontrado sobre Beatriz de Moura y Corte Real pueden consultarse en *Nobleza española: grandeza inmemorial,* 1520, p. 456. Y en el siguiente enlace de la Fundación Medinaceli: <http://es.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=689>

En vos, excelentísima señora,
cuando vuestro dolor con las querellas
en tan piadosas lágrimas le llora

(Quevedo, «Elogio ilustre en la muerte del Marqués de Alcalá»; 18, vv. 9-11)

Con la atribución del soneto a la muerte de Pedro Girón Enríquez de Ribera, Marqués de Alcalá de los Gazules, epígrafes y comentarios resultan perfectamente inteligibles. Así, la «excelentísima señora» (18, v. 9) que lamenta la muerte es la hija de Pedro Girón, Ana María Luisa, V Duquesa de Alcalá de los Gazules; su madre, Antonia de Portocarrero y Cárdenas, no puede ser esta «señora», porque falleció el uno de octubre de 1613 (su esposo lo hizo el 8 de julio de 1633)[10]. En el soneto 19, el «real esclarecido / hijo en quien ya dejáis padre y marido» (vv. 6-7) es Antonio Juan de la Cerda, VII Duque de Medinaceli, que tras su matrimonio con Ana María Luisa Enríquez de Ribera se convierte en «marido», y al que Quevedo también considera «hijo» de Pedro Girón de Ribera, en tanto que heredero de su linaje, y «padre» al asumir el papel de protector del progenitor fallecido[11]. Por ello, pese a que la muerte del Marqués resulte muy dolorosa, el Duque sirve de consuelo a la «pena»:

Dejáis la pena, sí, pero consuelo
tan cerca que, si ya no alivia el llanto,
justo será, mas descortés al cielo.

Dejáisla excelso sostituto, en tanto
que vuestra alma gloriosa deja el suelo,
y llevaisla en el alma al cielo santo.

(Quevedo, «Al mismo [Elogio ilustre del Marqués de Alcalá]»; 19, vv. 5-8)[12].

Pedro Girón Enríquez de Ribera y los *De los remedios de cualquiera fortuna*

Los poemas son, por tanto, más una muestra de la cercanía entre Quevedo y el VII Duque de Medinaceli –con quien el poeta mantuvo

10. Antonia Portocarrero y Cárdenas se casó con Pedro Girón de Ribera el 4 de abril de 1611 mediante dispensa de parentesco tras anular su matrimonio con Felipe de Guzmán y Aragón. El título de Duquesa de Alcalá de los Gazules lo adquiere tras la muerte en 1639 de su prima, María, segunda hija de Fernando Afán Enríquez de Ribera.

11. Según los datos que figuran en la fundación Medinaceli (<http://es.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=161>), Ana Mª Luisa Per Afán Enríquez de Ribera y Portocarrero y Antonio Juan Luis de la Cerda se casaron el 28 de noviembre de 1625 y tuvieron cuatro hijos.

12. La primera acepción de «alma» es ánima y la segunda, como cultismo, «viento», tal y como anota Rey, 1999, p. 329, en una versión variante del *Sermón estoico de censura moral*. De este modo, se puede comprender fácilmente el terceto: «Dejáisla [a vuestra hija] excelso sustituto [el Duque de Medinaceli], / en tanto que vuestra alma [espíritu] gloriosa deja el suelo, / y llevaisla [espíritu] en el alma [viento] al cielo santo».

una intensa correspondencia en los últimos quince años de su vida– que entre Quevedo y Pedro Girón de Ribera, sobre el que es interesante constatar que entre los bienes de su testamento se incluyen un ejemplar de *El Buscón* y otro de *Política de Dios*[13]. De hecho, la atribución de los versos a la muerte de Pedro Girón permite poner en relación los sonetos anteriores con la traducción, comento y dedicatoria al Duque de Medinaceli de *De los remedios de cualquiera fortuna,* en la que se proclama a Antonio Juan Luis de la Cerda: «Conde de la ciudad y gran puerto de Santa María, Marqués de Alcalá y Cogodullo»[14]. Esta declaración devuelve todo el sentido a la expresión «real esclarecido / hijo» del soneto 19, y conecta con la dedicatoria para Galio de la obra atribuida a Séneca: «"De los remedios de cualquiera fortuna". Libro de Lucio Aneo Séneca, filósofo estoico, a Galión» (Quevedo, *De los remedios de cualquiera fortuna,* p. 725). Galio fue el hermano mayor de Séneca. Su verdadero nombre fue M. Anneo Novato; adoptó el *cognomen* de Galio tras ser adoptado por L. Iunius Gallio[15]. El conjunto de consuelos o remedios que articula la obra podría entenderse, pues, como una especie de guiño al Duque de Medinaceli por el fallecimiento del padre de su esposa, Pedro Girón de Ribera, fallecido, tal y como se ha señalado, el 8 de julio de 1633[16]:

> Este librillo mío no busca en vuestra excelencia amparo; va a reconocer el que de vuestra excelencia han recibido mis escritos y mi persona […]
>
> Dar consuelos a quien los ha menester es liberalidad de buena casta. Doylos a vuestra excelencia, de quien los recibo, restitución con nombre de dádiva.
>
> (Quevedo, *De los remedios de cualquiera fortuna,* «Dedicatoria», p. 727)

Esta dedicatoria, fechada en Madrid a 20 de mayo de 1638, pertenece a la edición madrileña de ese mismo año, y es la utilizada por Rodríguez-Gallego, 2010, para fijar su texto[17]. No obstante, el propio Rodríguez-Gallego (2010, pp. 715-716) constata las diferencias entre los preliminares de esta edición y la de Barcelona (22 de setiembre de 1637) y explica que el cotejo da a entender que existió algún testimonio anterior, por lo que «no hay elemento dentro de la obra que ponga en duda» el día en que Quevedo la dio por terminada en Villanueva de

13. La copia certificada de su testamento con el inventario de sus bienes puede descargarse en el siguiente enlace:<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/aga/medinaceli/descargaMultiple.form?doc=15631&casa=2&vuelta=4>.

14. Quevedo, *De los remedios de cualquiera fortuna,* p. 727.

15. Rodríguez-Gallego, 2010, p. 725, n. 6, ofrece más detalles.

16. Recuérdese, además, que Quevedo lo nombra como albacea en su testamento, junto al Duque de Huescar, Florencio de Vera y Chacón y Francisco de Oviedo (Sliwa, 2005, pp. 757-762).

17. Rodríguez-Gallego, 2010, p. 721: «En lo que respecta a la fijación del texto […] sigo el de *M* [Edición de Madrid, 1638], aunque […] incorporo el fragmento de *B* [edición de Barcelona, 1638] omitido en *M,* pues debía de estar en el original».

los Infantes: el 12 de agosto de 1633. El texto que sirve como rúbrica cambia el título y hace más explícita la función consolatoria del escrito:

> Aquí en diez y siete capítulos acabó L. Aneo Séneca su libro de *De los consuelos a todas las desdichas* dirigido a Galión y don Francisco de Quevedo Villegas, sus adiciones en todos los capítulos. En Villanueva de los Infantes, a 12 de agosto de 1633.
>
> (Quevedo, *De los remedios de cualquiera fortuna,* p. 775)

En suma, parece que fue la muerte de Pedro Girón Enríquez de Ribera la que llevó a Quevedo a componer esta obra y dirigirla al Duque de Medinaceli, con independencia de la fecha precisa en la que fue escrita esta dedicatoria[18]. Es probable también que el poeta le diese el pésame al Duque en alguna carta anterior y que incluso la acompañase de los sonetos comentados aquí, porque el anuncio de determinadas muertes figuraba entre las informaciones y sucesos que Quevedo y Antonio Juan de la Cerda compartían en su correspondencia[19]:

> Y el correo que llegó de Italia trajo de nuevo la muerte del Marqués de Espínola a 27 del pasado; que la peste andaba muy viva; que Génova se guardaba con extraordinario desvelo. Nada del Casal; que el rey de Francia estaba bueno.
>
> (De Quevedo al Duque de Medinaceli, carta, CXXIV, de 20 de octubre de 1630)

> Muy afligido me ha tenido estos días una carta que recibí del Duque de Medinaceli, en que me escribió el gran dolor con que quedaba de la nueva que corría era muerto nuestro Duque de Lerma
>
> (De Quevedo a Sancho de Sandoval, carta, CXLVII, de 22 de enero de 1635)[20].

Por desgracia, no queda testimonio de esa carta entre Quevedo y el Duque de Medinaceli con la posible comunicación de la muerte de Pedro Girón, con o sin los poemas. De las conocidas, ninguna hace men-

18. Los escritores alteraban muchas de ellas en función de diversos intereses y circunstancias. Para el proceder de Quevedo en obras como *Política de Dios* y *España defendida,* léanse Jauralde, 1999, pp. 398-400, y Roncero, 2013, p. 11.

19. Véase, por ejemplo, el soneto para la muerte de Berenguel de Aois («Paulo, jurisconsulto soberano») que Lope incluye en una carta al Duque de Sessa del 14 de febrero de 1628. Sánchez Jiménez, 2015, estudia el epitafio y cómo los argumentos en calidad de juez de este personaje le sirven al Fénix para defender la dignidad de su obra.

20. Otro anuncio de una muerte puede leerse en una carta de Quevedo a Sancho de Sandoval. El poeta menciona en ella la muerte de Pedro Díaz de Romero, que había estado al servicio del II duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Padilla (en Sliwa, 2005, pp. 558-559, numerada como CLX por error; en la numeración de Astrana, 1946, es la CLXI). Sánchez Sánchez (2009) estudia la correspondencia entre Quevedo y el noble. En ella se encuentran más datos sobre la enfermedad que acabó con Sancho de Sandoval. Muchos de estos pormenores se relatan también en Quevedo, *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma,* pp. 366-369.

ción a ese hecho. La más próxima a la muerte del Marqués de Alcalá data del 4 de mayo de 1634 (Carta, CXXXVIII) y es ya muy lejana al acontecimiento[21]. Más cercana, aunque se desconoce su fecha exacta, podría ser la que Quevedo dirige a doña Inés de Zúñiga y Fonseca (Carta, CXXXXVI), pero en ella no se alude a la muerte del Marqués[22]. Es una lástima, insisto, porque una parte de las muertes que Quevedo da a conocer en sus cartas tienen correlato en sus versos funerales. Así sucede por lo menos en el caso citado anteriormente del Marqués de Espínola, Ambrosio Espínola, al que Quevedo dedica el soneto funeral que comienza «Lo que en Troya pudieron las traiciones», o en el de Gustavo Adolfo de Suecia («Rayo ardiente del mar helado y frío»), a cuya muerte escribe un soneto epitafio que repite muchos de los motivos de una carta (CXXXV) atribuida al poeta con destinatario desconocido[23].

Volviendo al origen de este trabajo, conviene añadir que tampoco se conoce ninguna carta en la que Quevedo se refiera a la muerte de Fernando Afán de Ribera y Enríquez, por lo que sorprende aún más la relación que establecieron los editores entre su muerte y los sonetos «¡Cuánto dejaras de vivir si hubieras» y «Ribera, hoy paraíso; Afán, hoy gloria». Es cierto que Quevedo menciona al III Duque de Alcalá en una de sus epístolas al Duque de Medinaceli, pero no alude a su deceso:

> Aquí se dice público que han hecho que el señor Duque de Alcalá renuncie el ser vicario de Italia, por apaciguar las quejas del de Monterrey, y que se parte luego a Ratisbona
>
> (De Quevedo al Duque de Medinaceli, carta, CLXXII, de 31 de mayo de 1636)

A pesar de ello, cabe la posibilidad de que Quevedo diese noticia de su muerte en alguna carta perdida y que incluso le dedicase algún poema fúnebre, como en el caso de su hermano, Pedro Girón Enríquez de Ribera. De todos modos, y aunque esto fuese así, creo haber demostrado que este no es el caso de los sonetos anteriores.

Los sonetos a la muerte del Marqués de Alcalá en «Melpómene»

Antes de terminar este análisis, es necesario hacer constar que la atribución de los sonetos a la muerte del II Marqués de Alcalá de la Alameda no es únicamente la que mejor explica los versos y la que mejor se ajusta a la biografía de Quevedo y a sus relaciones con el Duque de Medinaceli, sino que ayuda a evidenciar también la disposición de los poemas de «Melpómene». En consecuencia, a la indudable división estrófica de la musa, integrada por treinta sonetos, dos canciones, un

21. En ella se alude a la muerte del conde Galaso (Sliwa, 2005, p. 491), pero nada se dice sobre la del Marqués de Alcalá.

22. Astrana, 1946, p. 263, y Sliwa, 2005, p. 484, la fechan en 1633 sin lugar, mes ni día.

23. Más detalles en Llamas y Sánchez Jiménez, 2014, p. 18, n. 19.

madrigal y dos silvas, se puede sumar otra de tipo cronológico dentro de la serie de sonetos[24]. Esta viene un tanto limitada, sin embargo, por la influencia que ejercen los espejos de príncipes y los libros de sermones y discursos fúnebres, en los que la *laudatio* comienza por los grupos de mayor nobleza[25]. Felipe III se sitúa en primer lugar, por delante de otros monarcas europeos y del infante don Carlos, que estuvo a punto de subir al trono durante la grave enfermedad de Felipe IV. El resto de sonetos dedicados a individuos reales –salvo el de Aníbal– se suceden en la analística por la fecha de la muerte con alguna excepción como las del Duque de Osuna (1624) y Ambrosio Espínola (1630), que preceden a Federico Espínola (1603) y Rodrigo Calderón (1621), respectivamente. A pesar de estos posibles errores en la distribución de los poemas, nada impide pensar que la intención de González de Salas o de Quevedo a la hora de presentar estos poemas era seguir un orden cronológico[26]. La atribución de los sonetos 18 y 19 a la defunción de Fernando Afán de Ribera y Enríquez truncaba esta posible interpretación de la *dispositio:* este murió en 1637 y bastantes de los difuntos que lo suceden en la musa «Melpómene» fallecieron antes de ese año[27]. La serie completa de los fenecidos es tal y como sigue:

Felipe III (1; 1621)
Infante don Carlos (2, 3; 1632)
Duquesa de lerma (4; 1603)
Duque de Osuna (5, 6, 7; 1624)
Federico Espínola (8; 1603 aproximadamente)
Duque de Lerma (9; 1625)
Ambrosio Espínola (10; 1630)
Aníbal (11)
Jasón (12)
Melchor de Bracamonte (13; se desconoce la fecha de su muerte)

24. La pertenencia al conjunto de estas tres últimas composiciones, que presentan sustanciales diferencias argumentales y estilísticas con respecto al resto de poemas, es muy dudosa y se da casi por hecho que fue González de Salas quien las introdujo en ese lugar. Léanse Candelas, 1997, p. 221, o Rey, 1999, p. 22 . No me voy a ocupar aquí de la división en musas, aspecto ampliamente debatido. Véanse, entre otros, las posturas de Crosby, 1982, pp. 10-11, y Rey, 1999, pp. 22-23, por un lado, y las de Carreira, 1997, p. 90, y Alatorre, 2000, p. 326, por otro, y lo apuntado por Pérez Cuenca, 2013; Sepúlveda, 2007; Vélez-Sainz, 2007, o el estado de la cuestión de Plata, 1997, pp. 23-29, aún muy vigente.

25. Se podrían citar otros modelos posibles para la disposición de los poemas funerales de «Melpómene», como los de la *Antología Palatina,* las *Rime lugubri* de Marino o las inscripciones ficticias de las silvas de Estacio, que seguramente influyó sobre un volumen de silvas que Quevedo nunca llegó a completar, pero todos ellos agrupan de forma más clara los epitafios por la profesión del difunto: gobernantes, miembros de la Iglesia y de la corte, soldados, poetas, navegantes, etc.

26. La inexactitud del mismo quizá se deba a que las fechas manejadas por editor o poeta difirieron de las actuales.

27. Crosby, 1982, p. 11, piensa que la distribución de los poemas dentro de las musas se debe al concienzudo editor y apunta, en base al estudio del *Heráclito cristiano* de Ettinghausen, que «a veces Quevedo se preocupaba mucho por el orden de sus poemas».

Berenguel de Aois (14; se desconoce la fecha de su muerte)
Rodrigo Calderón (15; 1621)
Francisco de la Cueva (16; 1628)
Duquesa de Nájera (17, 1627 aproximadamente)
Marqués de Alcalá (18, 19; 1633)
Enrique IV de Francia (20, 21, 22; 1610)
Sor Margarita de Austria (23; 1633)
Hortensio Félix de Paravicino (24; 1633)
Gustavo Adolfo de Suecia (25; 1632)
Wallenstein (26; 1634)
Fadrique de Toledo (27; 1634)
Marquesa de Villamaina (28; 1638 aproximadamente)
Colón (29)
Aquiles (30)[28].

A esta justificación estrófica, jerárquica y cronológica tal vez se pueda agregar otra argumental[29], porque hasta el soneto número quince abunda el panegírico de tipo heroico de distintos militares, mientras que del dieciséis al treinta predomina el encomio moral de diferentes damas y la censura de ciertos hechos históricos sucedidos en otras cortes europeas (el asesinato de Enrique IV, la muerte de Gustavo Adolfo de Suecia, 25, la traición de Wallenstein). El soneto 27, consagrado a Fadrique de Toledo, combinaría el elogio épico y la admonición moral para cerrar la serie de sonetos con la figura del mayor héroe de todos, el griego Aquiles (30), capaz de amedrentar al mismo Zeus: «Júpiter tuvo miedo de su acero» (v. 10). Del mismo modo, el «Túmulo de la Duquesa de Lerma» (4), que subraya el correlato moral de su belleza, y el «Túmulo de Jasón» (12), que alude a la codicia del primer navegante, avanzarían parte de los asuntos que predominarán en los sonetos de la segunda parte de la musa.

Consideraciones finales

Los sonetos escritos para la muerte de Pedro Girón de Ribera se inscriben en un período en el que otros decesos afectaron a Quevedo de forma directa: el de su hermana, cuyo testamento firma el 28 de marzo de 1633, y el de sor Margarita de Austria, que pudo fallecer el 7 de julio de 1633, y a la que dedica el soneto que comienza «Las aves del imperio coronadas»[30]. Estas desgracias, unidas a la pérdida de favor en la corte y el propio paso de su vida, acrecentaron la concepción es-

28. Los números indican la posición de los sonetos dentro de la musa «Melpómene» en la edición de *El Parnaso español* de 1648 y el año de la muerte de los personajes a los que se consagran. No se constata la fecha de difuntos como Aníbal ni Colón.

29. La distribución jerárquica, junto a la idea de alternancia o variedad para introducir amenidad, se fue consolidando en los panegíricos y en los panegíricos fúnebres en prosa y en verso a medida que los poetas pensaban en dar sus obras a la imprenta.

30. Véase Sáez, 2015. Los datos del fallecimiento de la religiosa proceden de Vilacoba y Muñoz Serrulla, 2010, p. 123.

toica y cristiana de Quevedo y le obligaron a asumir la proximidad de su propia muerte[31]. Obras como *Doctrina moral, La cuna y la sepultura* o *Las cuatro fantasmas de la vida* desarrollan estas nociones de forma más extensa que sus epitafios funerales, pero a diferencia de aquellas, estos ofrecen una gran referencialidad histórica que, como se demuestra en el caso de los sonetos abordados aquí, todavía están pendientes de estudio[32]. De hecho, la dificultad de su análisis no radica en la comprensión de sus versos, cuya formulación ofrece pocos lugares oscuros a nivel semántico, sino en las implicaciones históricas e ideológicas que formulan muchos de ellos. A la luz de los conocimientos actuales sobre la obra de Quevedo, es evidente que detrás de la concepción fúnebre de los versos de «Melpómene» asoman preocupaciones de capital importancia para el autor: la política española e internacional, la guerra, la economía o la religiosidad, pero el poeta obliga a conocer la biografía de cada personaje para discernir sus convicciones personales entre los datos históricos y la construcción heroica, moral y religiosa de la poesía funeral.

Bibliografía

Alatorre, Antonio, «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología hispánica,* XLVIII, 2, 2000, pp. 299-332.

Alonso Veloso, María José, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de literatura,* LXXIV, 147, 2012, pp. 95-137.

Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal de Sevilla, comp. Diego Ortiz de Zúñiga, Madrid, Imprenta Real, 1796, t. IV.

Astrana Marín, Luis, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas: Obras en verso,* Madrid, Aguilar, 1932.

Astrana Marín, Luis, (ed.), *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas,* Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Blecua, José Manuel, (ed.), *Francisco de Quevedo. Obra poética,* Madrid, Castalia, 1969, vol. 1.

Blanco, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Buendía, Felicidad, ed., *Obras completas de Quevedo,* Madrid, Aguilar, 1966, 2 vols.

Candelas, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidade de Vigo, 1997.

Carreira, Antonio, «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-97.

Colección de documentos inéditos para la historia de España, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853, vol. XXIII.

31. Ettinghausen, 2009, pp. 25-29, explica algunas de las crisis espirituales de Quevedo y su refugio en los escritos estoicos.

32. Jauralde, 1988, p. 60, ya llamó la atención sobre este hecho al señalar que los poemas circunstanciales de Quevedo en dedicatorias, efemérides, actos públicos «deben de leerse con suma cautela». Iglesias, 2004, considera, por ejemplo, que los poemas de toros y cañas que Quevedo escribe para Felipe IV censuran al monarca. A este respecto puede verse también Riandière La Roche (2000).

Crosby, James O., (ed.), *Quevedo. Poesía varia,* Madrid, Cátedra, 1982.

Dispensa de parentesco para que puedan contraer matrimonio don Pedro Girón de Ribera y doña Antonia de Portocarrero, segunda marquesa de Alcalá de la Alameda, Madrid, Real Academia de la Historia, 1611.

Escritura certificada del testamento de Pedro Girón de Ribera, Marqués de Alcalá, ante Francisco de Testa. Acompañan el inventario de sus bienes y otros documentos relativos a su testamentaría. Cuatro piezas, 1633. [<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/aga/medinaceli/descargaMultiple.form?doc=15631&casa=2&vuelta=4>].

Ettinghausen, Henry, *Quevedo neoestoico,* Pamplona, Eunsa, 2009.

Gargano, Antonio, «"Animales soñados": Quevedo y el ave Fénix», *La Perinola,* 19, 2015, pp. 15-50.

González Moreno, Joaquín, *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules, 1583-1637,* Sevilla, 1969.

Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad, comp. Fermín Arana de Varflora, Sevilla, Imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1791.

Iglesias, Rafael, «Una posible nueva interpretación de los poemas de Quevedo de principios del reinado de Felipe IV relativos a fiestas de toros y de cañas», *Calíope,* 10, 2, 2004, pp. 73-93.

Janer, Florencio, ed., *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas. Poesías,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, t. 3. [Cito por la ed. facsimilar editada en Madrid por la editorial Atlas en 1953].

Jauralde, Pablo, «La poesía de Quevedo y su imagen política» en *Política y literatura,* Zaragoza, Caja de ahorros y monte de piedad de Zaragoza, 1988, pp. 39-63.

Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Lanario y Aragón, Francisco, *El espejo del Duque de Alcalá con el ejemplar de la constante paciencia cristina y política,* Nápoles, Lazaro Scorigio, 1630.

Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán, ed. Hayward Keniston, Madrid, Atlas, 1960.

Llamas, Jacobo, *Estudio y edición crítica y anotada de «Melpómene», musa tercera de «El Parnaso español» de Quevedo,* tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

Llamas, Jacobo, y Antonio Sánchez Jiménez, «Los sonetos a la muerte del rayo del septentrión: Lope de Vega y Quevedo sobre Gustavo Adolfo de Suecia», *Studia Aurea,* 8, 2014, pp. 7-33.

Lleó Cañal, Vicente, *La casa de Pilatos,* Madrid, Electa, 1998.

López Ruiz, Antonio, *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas,* Almería, Zéjel Editores, 1991.

López Ruiz, Antonio, *Tras las huellas de Quevedo,* Almería, Universidad de Almería, 2008.

Nobleza española: grandeza inmemorial 1520, ed. Juan Miguel Soler Salcedor, Madrid, Visión Libros, 2011.

Pérez Cuenca, Isabel, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVI y XVIII)», *Criticón,* 119, 2013, pp. 67-83.

Pérez Sánchez, Alfonso, y Nicola Spinosa, (eds)., *Jusepe de Ribera, 1591-1652,* Yale, Yale University Press, 1992

Plata, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Eunsa, Pamplona, 1997.

Ponce Cárdenas, Jesús, «El panegírico al Duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Melanges de la Casa de Velázquez,* 42, 1, 2012, pp. 71-93.

Quevedo, Francisco de, *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval,* ed. Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. 3, pp. 348-369.

Quevedo, Francisco de, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645),* ed. Krzysztof Sliwa, Pamplona, Eunsa, 2005.

Quevedo, Francisco de, *De los remedios de cualquiera fortuna,* ed. Fernando Rodríguez Gallego, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. 4, t. 2, pp. 713-775.

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español,* Madrid, Pedro Coello, 1648.

Rey, Alfonso, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral: Polimnia,* Madrid, Támesis, 1999[2].

Rey, Alfonso, y María José Alonso Veloso, ed., *Quevedo, Poesía amorosa: (Erato, sección segunda),* Pamplona, Eunsa, 2013.

Riandière La Roche, Josette, «Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 345-366.

Rivarola y Pineda, Félix de, *Parte primera de la Monarquía española, blasón de su nobleza,* Madrid, Alfonso de Mora, 1736, vol. 1.

Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.), «Prólogo», *De los remedios de cualquiera fortuna,* en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. 4, t. 2, pp. 715-722.

Roncero, Victoriano, (ed), «Introducción», *España defendida y los tiempos de ahora,* Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 11-81.

Saez, Adrián J., «"Las aves del imperio coronadas": poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria», *Artifara,* 15, 2015, pp. 213-222.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Lope contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta,* 3, 1, 2015, pp. 29-52.

Sánchez Sánchez, Mercedes, *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645),* Madrid, Calambur, 2009.

Sepúlveda, Jesús, «La "princeps" del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope,* 13, 1, 2007, pp. 115-146.

Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645),* Pamplona, Eunsa, 2005.

Vélez-Sáinz, Julio, «Las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de "Le nove muse" (1614) de Marcello Macedonio», *Calíope,* 13, 1, 2007, pp. 147-172.

Vilacoba, Karen M. y M. Teresa Muñoz Serrulla, «Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas», *Hispania sacra,* 62, 125, 2010, pp. 115-156.

Apuntes para una puesta en escena de *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo

Nortan Palacio Ortiz
UNED-Compañía Corrales de Comedias Teatro
C/ Lope de Vega, 13
13270 Almagro (Ciudad Real)
nortanp@yahoo.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 313-332]
DOI: 10.15581/017.20.313-332

Cómo ha de ser el privado es la única obra teatral (conocida) escrita por don Francisco de Quevedo. Está escrita en «clave» para mostrarnos los comportamientos del rey y el valido de la corte española contemporánea del autor, como si se estuvieran desarrollando en Nápoles. Hasta hace poco estuvo relegada a los estantes de filología o historia[1], pero después de dos reediciones ha captado el interés de los críticos, que no se ponen de acuerdo en el significado de esas «claves». Nosotros mostraremos el estado de la cuestión y nos acercamos a la segunda corriente de interpretación[2], para demostrar que la obra contiene una dramaticidad que le permitiría subir a los tablados, incluso con mucha actualidad, pues los acontecimientos reiterativos en la historia política de la humanidad, lamentablemente, nos lo permiten.

La trama principal nos muestra a un rey: Fernando de Nápoles / Felipe IV, y a su privado: el marqués de Valisero / conde-duque de Olivares, como paradigmas del buen gobierno, ambos tienen virtudes extraordinarias, sobre todo el privado, que es el verdadero protagonista de la historia. De las dos tramas que cruzan el tema mayor, una es la pretendida fábula de amores entre la infanta Margarita / María, hermana del rey, y los pretendientes de ésta: Carlos, príncipe de Dinamarca / Carlos, príncipe de Gales y el príncipe de Transilvania / Fernando de Austria; entonces veremos a un rey, aconsejado por su privado, que, al no aceptar una provechosa boda con el príncipe heredero de Dinamarca / Inglaterra, se nos muestra como un guardián de la fe católica y máximo exponente de la obediencia de Dios en la tierra[3]; la otra es la rela-

1. Debido a la corriente crítica que la califica de obra laudatoria con Felipe IV y el conde-duque de Olivares, sin interés dramático.
2. Esta corriente encuentra más elementos críticos hacia estos personajes.
3. Una de las grandes preocupaciones de Quevedo, sobre todo en su *Política de Dios*.

RECIBIDO: 08-09-2015 / ACEPTADO: 02-10-2015

ción que el rey tiene con una dama de la corte llamada Serafina, que, al rechazarla, con ayuda de Valisero, evidencia el dominio de sí mismo que debe tener el monarca: condición necesaria en un buen gobernante. El sentido superficial de la obra es, sencillo; mostrar, con un fondo a veces real otras, ficticio, unos modelos de rey y de privado al estilo de los que Quevedo propugnaba en su *Política de Dios*.

No es de extrañar, si nos quedamos con esa lectura, que las críticas hayan sido tan negativas. Una antología de las más importantes lo demuestra: Miguel Artigas, quien editó la comedia (1927), dijo: «Era tan escaso el interés dramático de la pieza, tan floja y diluida la acción, que sólo por el agridulce del fondo político y de las personas podía despertar la curiosidad»[4]. Después no han cesado las voces que la han valorado en ese sentido. Cotarelo Valledor (1945): «tiene poco interés dramático, su acción es floja y diluida»[5]. Gregorio Marañón (1972): «es una defensa tan cínica de Olivares que produce una reacción de antipatía en el lector»[6] y Raimundo Lida (1981): «Las continuas alabanzas de Olivares estorban el movimiento dramático y lo llevan al borde de la parálisis[7]». Urrutia[8] (1982):

> Es un fracaso absoluto como pieza teatral […] cuadre o no cuadre con los textos doctrinales la situación teatral práctica no es acertada. […] Las dos acciones secundarias de las que la primera (referida al matrimonio de la infanta) se entrelaza mejor con la acción principal, carecen de interés dramático al resolverse desde el inicio.

García Valdés (2004): «No hay conflicto dramático, y no lo hay porque el verdadero protagonista es Valisero, es decir Olivares de quien las constantes alabanzas anulan la acción dramática»[9].

Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, en la última edición de esta comedia, explican:

> Parece poco discutible que se trata de una pieza laudatoria a favor de Olivares, como muchas otras producciones del Siglo de Oro, relacionadas con el mecenazgo y la propaganda ideológica y política. Que no fueran el rey y el valido tan perfectos como se pintan no es nada sorprendente: es un rasgo constitutivo de los modelos panegíricos[10].

Luego, se han alzado otras voces que encuentran más críticas veladas que alabanzas. Melvina Sommers, en 1956, propuso otra forma de estudiarla, decía: «La pieza podría ser revisitada como una ilustra-

4. Artigas, 1927, pp. L-LI.
5. Cotarelo Valledor, 1945, pp. 64-65.
6. Gregorio Marañón, 1972, p. 126.
7. Lida, 1981, p. 162.
8. Urrutia, 1982, pp. 181-185
9. García Valdés, 2004, p. 115.
10. Arellano y García Valdés, 2011, p. 23.

ción dramática de la doctrina que [Quevedo] proponía en la *Política de Dios*»[11]. Siendo la primera en buscar semejanzas entre la comedia y otras obras políticas de Quevedo.

En 1982 Maravall presiente[12] que bajo la loa constante de Quevedo a las figuras de Felipe IV y de Olivares, se esconde una crítica a sus manejos políticos: leyendo la revisión de Maravall, al pensamiento social y político de Quevedo, vemos que lo presenta como un escritor de dos caras[13]: que se muestra según la circunstancialidad del mundo político que lo rodea, y concluye[14]:

> No puede decirse de tal autor que pusiera su obra toda al servicio de los intereses de la sociedad jerárquica tradicional, cuando los representantes más conspicuos y cuidadosos de ella le condenan como infamador de los estados de esa misma república o comunidad política[15].

En el año 2004, Gentilli realiza una cuidada edición de la obra y a partir de ahí la comedia adquiere un remozamiento que se hace palpable en ensayos que aparecen al tiempo; con la redición de Arellano y García Valdés en 2011, dentro de *Teatro completo* de Francisco de Quevedo, y la dedicación de un número monográfico en 2013 al teatro de Quevedo, de la revista *La Perinola,* se aportan novedades al modo de revisitar la comedia.

Gentilli, en 2013, dice que Sommers, a quién reconoce el mérito de reivindicar el nuevo enfoque, no capta la gran novedad de Quevedo: hacer viable el paso del enjuiciamiento teórico al pragmático del valimiento a través del suministro de concretos modelos de actuación[16]. Añade:

> Todos los personajes son a la vez figuras reales y ficticias […] que en cuanto «retratos vivos» son los mejores simulacros. *Decisiva resulta la dialéctica entre realidad y ficción* ya que se pretende crear la ilusión dramática de una realidad envolvente que se realiza casi simultáneamente al desarrollo de la acción en el tablado[17].

La dialéctica entre la realidad y la ficción que propone Gentilli serán importantes en nuestro planteamiento, para crear un contexto escénico a la comedia.

11. Sommers, 1956, p. 261. La traducción es nuestra.
12. Maravall, 1982.
13. Dice que esto se puede decir de buena parte de los escritores barrocos, pero que «quizá Quevedo nos muestre esta dualidad con más patetismo que otros» (Maravall, 1982, p. 69).
14. Maravall, 1982, p. 79.
15. Maravall, 1982, p. 84.
16. Gentilli, 2013, p. 124.
17. Gentilli, 2013, p. 123-124. El subrayado es nuestro.

En el 2010, Maria Grazia Profeti[18], publica un artículo en el que, a pesar de que continúa con las opiniones desfavorables (a una llamada de atención de Luciana Gentilli[19]) descubrimos que: «Profeti da en el blanco, al vislumbrar la posibilidad de una doble clave de decodificación» cuando dice:

> Como en los cuadros de Velázquez, el Rey y el Privado miran hacia el espectador desde su lejanía astral; y el espectador no tiene ninguna posibilidad de identificación. Pero si la comedia fue pensada para una representación de palacio, funcionaría perfectamente como «espejo» inalterable, en el cual se proyectarían los deseos de los cortesanos.

Muy interesantes, nos parecen dos artículos publicados por Rafael Iglesias: en el primero expone los elementos más chocantes de la comedia en cuanto obra progubernamental y las incoherencias internas a ese respecto: la forma no respetuosa con que Quevedo se refiere a varios antepasados de Fernando de Nápoles / Felipe IV, como son Felipe III (el que sale peor parado[20]) y su profunda religiosidad, o contrapone su figura contra la de Fernando el Católico. Otra posible falta de equilibrio entre el encomio y la reprimenda, la ve Iglesias en la repetición casi obsesiva de lo que Quevedo consideraba los límites tolerables de las funciones de los privados:

> Quevedo, ya que se ve forzado a vivir con la figura del privado en el panorama político de la España de su tiempo, aboga a través de la comedia para que la persona que tenga ese cargo de ahí en adelante se limite a ser una especie de consejero de confianza y secretario personal del Rey[21].

Remata diciendo que, en diversas partes de la obra, intentaba mostrar al rey la diferencia entre cómo debía comportarse un privado ideal y cómo actuaba Olivares en realidad: Quevedo dibuja a un Valisero que no utiliza sus influencias para medrar en la corte y que la: «paciencia, modestia, humildad y falta de rencor»[22] que muestra en algunos pasajes nada tenían que ver con el carácter de Olivares. En 2013, Iglesias se apoya en la «disimulación», tópico literario utilizado por Quevedo para aconsejar al rey Felipe IV y al conde-duque de Olivares un cambio en sus políticas pero con cuidado de transmitir sus quejas de forma indirecta. Nos interesa que Iglesias pone el foco en cómo Quevedo proyecta y «vocaliza»[23] algunas de las quejas más comunes en Madrid

18. Profeti, 2010.
19. Gentilli, 2013, p. 128.
20. Recuérdese que estas críticas a Felipe III ya las había expuesto Quevedo en *Política de Dios*.
21. Iglesias, 2005, p. 288.
22. Iglesias, 2005, p. 284.
23. Nosotros señalamos que en esta obra existe un personaje en *absentia,* que dice, a través de otros, lo que quiere y no puede decir; ese personaje es «el vulgo».

contra el conde-duque. Iglesias cree que Quevedo hace uso de esas quejas porque en el fondo expresan ciertas convicciones personales. Consideramos a Iglesias muy cercano a lo queremos postular con esta comedia, aunque creemos que la «disimulación» no es el único tópico que usa Quevedo para esconder sus propósito y que realiza un ejercicio consciente de codificación.

Desde nuestros presupuestos, en orden a crear un contexto escénico a *Cómo ha de ser el privado,* creemos que no se trata de una mera obra de adulación al conde-duque de Olivares y a Felipe IV, sino que lleva implícita una crítica a su gestión, y ciertos avisos de cómo debían afrontar los problemas de España, así como también esa pugna (dialéctica) entre realidad y ficción[24]. Para apoyar nuestra tesis vamos a valernos de determinadas premisas que consideramos imprescindibles, sobre todo porque reflejan aspectos de una posible teoría dramática de nuestro autor. En los escritos satíricos de Quevedo encontramos consejas y reprimendas a los dramaturgos de su época; la mayoría tienen un carácter peyorativo: se mofa de los estereotipos de las comedias y entremeses[25]. Sin embargo, existe un Quevedo crítico teatral del que poco se habla, y es el que trata el teatro desde posturas dramáticas serias, el que hizo traducciones de las tragedias de Séneca; anotaciones a las comedias de Plauto, de Terencio[26] y a las partes dramáticas de la *Retórica* de Aristóteles, o que escribió un proemio a la *Comedia Eufrosina.* Si seguimos con atención algunas de estas apreciaciones, veremos que la teoría dramática de don Francisco no era precisamente la de Lope, aunque la respetaba, pero era difícil que se plegara a requerimientos tan rígidos.

Las traducciones de las tragedias de Séneca, hechas por Quevedo, no se han conservado[27], pero sabemos la manera en que Seneca las escribía: algunas partes las concebía como manuales para adoctrinar filosófica y políticamente al emperador o a los ciudadanos; al respecto nos dice Luque Moreno:

> Sobre esta misma finalidad didáctica insisten también autores como Egrmann, para quienes las tragedias tienen un valor didáctico de unos *exempla,* similares a los que suelen utilizar los estoicos en sus enseñanzas, tratando de probar por este camino, no sólo ya la función didáctica de las tragedias de Séneca sino también el carácter y las raíces estoicas de tales propósitos didácticos[28].

24. Esto es lo que, como veremos, carga a la obra de dramaticidad y le permite subir al escenario con atractivo y contemporaneidad.

25. Ver Arellano y García Valdés, 2011, pp. 13-15.

26. Séneca, Plauto y Terencio eran algunos de los referentes empleados por los jesuitas; quienes usaban el teatro para que los jóvenes aprendieran la *expositio* retórica.

27. Tenemos conocimiento de ellas por el comento a la musa Melpómene de González de Salas en la edición de *El Parnaso.* Ver Blecua, 1996, p. 105.

28. Luque Moreno, 2008, p. 32.

A Quevedo debieron impresionarle las relaciones del teatro de Séneca con la política de Nerón. Y pretendería hacer algo similar con *Cómo ha de ser el privado.*

Adjuntas a la versión autógrafa de la *España defendida,* encontramos unas anotaciones a las comedias de Plauto. Nos interesa resaltar algunas que hablan del «contenido moral, que debe exponerse en los prólogos y en los epílogos»[29], que justifican la intención del autor y son guías para el espectador. Si leemos el principio de *Cómo ha de ser el privado,* el título y la conversación entre el Rey, Valisero y sus hombres de confianza (vv. 1-225), vemos que se cumplen estos preceptos: se habla, en esta escena, del nombre que debe adoptar un monarca y, por tanto, *cómo* debe comportarse, acorde con el nombre adoptado; se dice *cómo* debe ser el valido que ayude a ese monarca en su trabajo; y al final, en los versos con que concluye la obra, también podemos comprobar lo anterior:

> ALMIRANTE: Si pregunto a los oyentes
> *cómo* ha de ser el privado,
> creo diran: «desta suerte» (vv. 3015-3017).

Vamos revelando que, en nuestra hipótesis, la palabra «cómo» tiene mucha importancia en el que consideramos el sentido de la comedia.

También se ha conservado una nota de Quevedo a la comedia *El Eunuco,* de Terencio: allí glosa un pasaje de la obra que se encuentra en el acto III, escena V: «*ego limis specto*»: la expresión vendría a significar algo como «miro de reojo»; la glosa es:

> Deest oculis, nam limis est tranversus: *unde limen dicitur quoque, quod ingredientibus, exeuntibusque transversum est.* Cum autem dissimulant homines *se videre quod vident, et non recta facie, sed transversa inteuntur, limes dicuntur aspicere. Cum vero limi dicantur obligui generalier; hoc tamen proprie de oculis dicitur*[30].

Al llamar la atención sobre esta frase, parece que nos está recordando que su mirar no es recto (sin entrar en lo que físicamente, decía de sí mismo[31]) nos está previniendo de que en todo lo que expone habrá que buscar el envés, lo que no se ve directamente[32]. Además nos habla de la «disimulación», que, como señalaba Iglesias, nos ayudará en la búsqueda del sentido transversal de la obra que nos ocupa.

29. Ms. 9-805 de la Real Academia de la Historia. Citamos por Astrana Marín, 1945, p. 1566.

30. Astrana Marín, 1945, p. 1577.

31. Recordemos el prototipo que hace de sí mismo en el romance: «Sacúdese de un hijo pegadizo» *PO,* núm. 732: «que yo soy un hombre zurdo, / cejijunto y medio bizco, / más negro que mi sotana, / más áspero que un erizo» (vv. 53-56)

32. Recordemos un pasaje anterior de la profesora Profeti.

Las anotaciones que Quevedo hizo a la *Retórica* de Aristóteles[33] contienen interesantes observaciones sobre el teatro clásico. Las que en este punto nos interesan son las que tienen que ver con los nombres de los personajes: «Los equívocos, los griegos los usaron. Eurípides en la *Hécuba* dice con razón a Venus, *Aphrodite,* pues hace a los hombres *Aphrodites,* que es locos, sin juicio»[34]; más adelante destaca: «La homonimia ambigua de Marcial y los epigramáticos»[35]; y nos llama la atención sobre la importancia de la «ficción y composición de nombres en un elenco»[36]. Todas son notas esclarecedoras para comprender las piruetas de Quevedo al realizar sus *dramatis personae* y sobre todo, el uso que hace de los anagramas, o las dilogías, de los que más adelante nos ocuparemos.

Finalmente, en el prólogo a la versión castellana de la *Comedia Eufrosina* de Vasconcelos; Quevedo escribió:

> La comedia enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y disfamando los vicios con tanto deleite como utilidad, entreteniendo igualmente al que reprende y al que alienta […] este entretenimiento decente a soberanas ocupaciones, que el ocio de los reyes tiene estatuto de majestad y no debe admitir alivio que no sea calificado. Por esto tiene lugar en los oídos de los príncipes este de las comedias a quien han dado su atención, contra la prolijidad de los cuidados los más y mejores monarcas del mundo, sin que a esto ofenda lo que algunos malician, para reprobar los ingenios que dichosamente ocupan en esta composición, ni el entretenimiento que es gustoso y docto y ejemplar[37].

Quevedo pensaba que la comedia no debía servir sólo para agradar: tendría una enseñanza, y ésta debía tocar, sobre todo, a los príncipes; puesto que éstos gustaban de ellas. Así, era mejor que las comedias tuvieran la horaciana utilidad, pero ésta debía darse, no sólo alentando, también reprendiendo, (como bien podemos leer en las partes resaltadas del párrafo), esto nos alerta de que en *Cómo ha de ser el privado* se encontraría esa reprimenda, por la que abogaba nuestro autor.

Valiéndonos de las anteriores premisas, reconstruiremos los códigos que va dejando nuestro autor, a través de las categorías teatrales, para la correcta lectura de la obra.

Empecemos por la elocuencia del título, algo en lo que casi nadie ha reparado. Una pirueta lingüística del gusto de Quevedo: perífrasis verbal referida a la modalidad, con significado de obligación o necesidad:

33. Estas anotaciones (manuscritas) las hizo en una traducción latina de la *Retórica,* de Hermolao Barbaro, impresa en Lyon en 1547 y que se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo, ejemplar 1.089. Citamos desde la edición facsímil hecha por Luisa López Grigera, 1998.

34. López Grigera, 1998, p. 75.

35. López Grigera, 1998, p. 100.

36. López Grigera, 1998, p. 106.

37. Quevedo, «A los que leyeren esta comedia», en *Comedia Eufrosina.*

«Cómo ha de ser». Si Quevedo hubiera querido loar a Olivares, habría titulado «cómo es». Además, cuando Quevedo escribió esta comedia, los verbos «haber» y «tener» no hacía mucho que habían dejado de usarse con la misma significación. Dice Antonio Quilis que:

> a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el uso de ambos verbos es como el actual, aunque en la lengua no dejen de aparecer arcaísmos […] sin embargo, en la lengua literaria se mantenía más tenazmente el «haber» incoativo[38].

La *Nueva gramática del español* le agrega un valor epistémico con el sentido de inferencia probable y para ejemplificarlo, toma unos versos de Quevedo, de la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares en su valimiento*[39]; lo que nos hace estar más seguros de nuestras propuestas:

> La perífrasis «*haber* de + infinitivo» empleada con valor epistémico e infinitivo simple es menos frecuente que con el compuesto. *No obstante se obtiene esta interpretación en algunas exclamativas de rechazo, y también en contextos en los que se considera inevitable algún estado de cosas, con más frecuencia si es inconveniente como en los fragmentos que se citan a continuación:* ¿no ha de haber un espíritu valiente? / Siempre se ha de sentir lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente? (Quevedo, *Poesías*)[40].

Si Quevedo la hubiera titulado, «Cómo tiene que ser el privado» (además de no cuadrar el computo silábico: el octosílabo con el que los autores del Siglo de Oro solían bautizar sus comedias), veríamos el juego de espejos cóncavos que señalábamos que nos descubría Profeti, o notaríamos la dialéctica entre realidad y ficción, que nos hacía ver Gentilli. Si además de esto Quevedo recomienda a los arbitristas: «No escribáis lo que había de ser, que esa es dotrina del deseo; no lo que debía ser que esa es lición de la prudencia sino lo que puede ser»[41], y luego titulaba con este rótulo, es más fácil interpretar que Quevedo realmente está dibujando «lo que deseaba» y no lo que en realidad «era». El título está haciéndonos partícipes de los anhelos de corrección moral, y por tanto ahí hay sátira.

Con el *dramatis personae* pasaría algo similar, primero el nombre del protagonista «Valisero», ¿por qué poner un anagrama tan diáfano? Quizá la verdadera «clave» no está en adivinar el nombre, sino que ponerlo del revés, nos da el verdadero anverso del mensaje: lo contrario de lo que se muestra en la ficción es la realidad; volvemos a la dialéc-

38. Quilis, 2003, p.271

39. Otro poema dedicado a Olivares en las mismas fechas, y que también ha suscitado diferentes interpretaciones en cuanto al contenido de crítica o elogio al conde-duque.

40. *Nueva Gramática de la lengua española,* vol. 2, 2009, p. 2147. El subrayado es nuestro.

41. *Discurso de todos los diablos,* p. 216.

tica entre realidad y ficción, pero, además, el nombre le permitía jugar con las *agudezas verbales:* con la *disociación:* Vali-sero: donde la segunda parte, como el propio personaje se llama: «bien mi nombre me disculpa / Vali-sero valí tarde» (vv. 1127-1128), que es juego con la palabra latina *sero*[42]; además, podría jugar con la proximidad contextual de dos significantes: 'cero' y 'sero' y el nombre entonces vendría a significar, «no valí nada» y aportaría un juego de palabras con *paronomasia* y *falsa etimología.* Por estas cuestiones, pensamos que Quevedo, aunque pretendía aparecer serio en una obra laudatoria, nos dejaba claves incluso cercanas a lo burlesco.

Respecto al personaje del rey, al poner el nombre de Fernando al monarca, envés de Felipe IV, nos está dando pistas acerca del modelo de rey que él reclamaba; la *agudeza* en este caso es por *alusión,* aunque aquí entrarían en juego la *ponderación* y la *exageración*[43], puesto que el listón se lo pone muy alto a Felipe IV, comparándolo con el rey Católico. Los otros personajes, con contrapunto real, son fácilmente identificables, puesto que vienen a ser piezas menos importantes en el juego[44]. Mención aparte merece el personaje de Violín ya que a pesar de parecer que representa al gracioso de la comedia lopesca, no tiene mucho que ver con éste, los chistes que cuenta muestran el gusto conceptista de Quevedo, además, cada vez que hace su entrada a escena realiza piruetas físicas en busca de la risa, es totalmente la caracterización de un Bufón de la corte. Y esto es lo que lo hace, a nuestro parecer, importante; primero porque según Elliot:

> Todo aquel que visitaba al Conde-Duque en su aposento de palacio tenía que pasar primero por una pequeña galería de cuyas paredes colgaban retratos de locos y bufones. Tal vez el Conde-Duque había preparado esa estrafalaria decoración como recordatorio de la vanidad de la inteligencia humana y de las locuras a las que conducía la *hybris* de los poderosos de este mundo[45].

Esto, que lo sabría Quevedo, lo utilizaría como arma arrojadiza de haz y envés; y segundo porque Violín es el único personaje que dice a Valisero las reales dificultades del oficio, y el valido tiene en buena consideración sus advertimientos. Gentilli, (también nosotros) lo considera el intérprete más sincero de la concepción quevediana del valimiento, aunque Arellano y García Valdés creen que es una consideración excesiva[46]. Gentilli, además, dice que Violín es un alter ego del marqués o del mismo Quevedo[47]. Este hecho nos ayudará a retratarlo en su dimensión

42. Arellano y García Valdés, 2011, p. 172, nota 1127.
43. Para los tipos de agudezas más usadas por Quevedo ver Arellano, 2003, pp. 273-320.
44. Para identificarlos véase De Armas, 2013, p. 109.
45. Elliot, 1998, p. 507
46. Arellano y García Valdés 2011, p. 55.
47. Dice que el ponerle «violín» tiene doble sentido puesto que es un instrumento que encanta y disuena. Ver Gentilli, 2013, p. 131.

pragmática. Finalmente, consideramos que esta obra tiene un personaje de gran importancia aunque, como hemos señalado, es un personaje en *absentia* y es el «Vulgo», o «Vulgacho»; si seguimos a Teresa Ferrer Valls[48]:

> En todo caso si hay que considerar un *antagonista* tácito en la obra de Quevedo, cuya presencia planee sobre el buen hacer político y personal del privado, este sería el «vulgacho», siempre dispuesto a murmurar, como proclama el gracioso: «en fin, si al vulgacho modo / todas las cosas no van, / habéis de ser un Adán / que tiene culpa de todo». (vv. 379-380). Así lo expresa también Valisero […]
>
> VALISERO: así un constante varón
> no ha de sentir turbación
> a los discursos sangrientos
> del vulgo (vv. 278-281).

Este personaje expresa, por boca de otros, algunas de las quejas más comunes que se escuchaban en Madrid sobre el conde-duque, la dialéctica entre realidad y ficción aquí se hace más patente; el antagonista de Valisero es el pueblo, como apunta Ferrer Valls, y nosotros nos acogemos a estos preceptos. A este personaje lo corporeizaríamos en una hipotética puesta en escena.

En cuanto al cronotopo, el *tiempo* se nos hace más interesante que el espacio; ya que los hechos históricos de 9 años (de 1621, año de la muerte de Felipe III y subida al trono de Felipe IV, hasta 1629 año en el que se celebró el casamiento de la Infanta María de Austria con Fernando de Austria), los concentra Quevedo en unos pocos días, y hace referencia a importantes hechos reales: la ejecución de Rodrigo Calderón el 21 de octubre de 1621, el viaje a Madrid de Carlos Stuart en marzo de 1623, la recuperación de Bahía en mayo de 1625, la muerte de doña María de Guzmán (hija de Olivares) el 30 de julio de 1626, el ataque anglo-holandés contra Cádiz el 1 de noviembre de 1625, y la captura de la flota de Indias en Matanzas el 18 de septiembre de 1628; a algunos acontecimientos los hace coincidir con otros que no se dieron simultáneamente; a este respecto dice Gentilli:

> El Quevedo dramaturgo manipula hábilmente la narración cronística […] y a través de un trabajo de selección de acumulación y de condensación de los hechos consigue adecuarla a la sintáxis escénica. Bajo esta luz los avances de prospección temporal más que mentiras o falsificaciones deben interpretarse como una transformación del detalle histórico de tal forma que destaque la ejemplaridad del los protagonistas. Quevedo no se limita a ofrecer una mera dialogización de unos cuantos acontecimientos reales o a re-pautar la temporalidad, sino que pretende brindar una relectura, una

48. Ferrer Valls, 2004, p. 16. El subrayado es nuestro.

reinterpretación de los acontecimientos tratados, fundándose en la complicidad y en la capacidad comparativa de sus receptores[49].

Es una lástima que Gentilli propone luego no enjuiciar el pasado con criterios del presente, lo que llama: lacra del presentismo, puesto que esta tentación es «portadora de anacronismos conceptuales, de ordinario ajenos a los horizontes mentales de la época»[50]. Nosotros, sin embargo, pensamos que las obras clásicas las ve cada época con sus propios ojos, esto las enriquece. Para apoyar nuestras opiniones, nos hacemos eco de unas palabras de Erwin Piscator:

> A diferencia de una poesía lírica, que debe su independencia respecto de la época a que toca de una vez para siempre una fibra del sentimiento, que sigue vibrando a través de los siglos, la obra dramática pertenece a un mundo cuya dependencia de la época se debe a la dependencia que la ata a todos los elementos del día, de la sociedad y de los problemas económicos. (El teatro de todas las épocas culturales se levanta y cae con su *actualidad*) El tiempo, que sobrepasa a la obra, hace destacar o hundirse en las sombras en cada momento determinado a unos u otros elementos de la obra. Toda época viva encuentra en la precedente sus provisiones adecuadas que, a su vez saca a la luz[51].

Para trabajar con la trama, seguimos a Alonso de Santos que en su libro *La escritura dramática* nos da unas pistas para conseguir el desentrañamiento de tramas como las de *Cómo ha de ser el privado:*

> Las opiniones negativas, como la de Voltaire sobre las tramas laterales de las obras de Shakespeare, no se sostienen siglos después, al modificarse el enfoque del estudio de dichas obras. Hay que situar la trama en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugnas que origina la ordenación casual de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática y el significado que aporta el autor a esa lucha […] Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención al pensamiento central y profundo que mueve los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones[52].

La primera, es que con el tiempo las opiniones de los críticos cambian, como cambian las maneras de enfocar los estudios, y puesto que las tramas de *Cómo ha de ser el privado* no son tramas respetuosas con las convenciones de la comedia que en ese momento se escribía en España,

49. Gentilli, 2013, p 126.
50. Gentilli, 2013, p. 121.
51. No es gratuito traer aquí la figura de Piscator, ya que sus postulados acerca del teatro político se emparentan con el teatro que creemos que estaba intentando hacer Quevedo con esta comedia. Los escritos de Erwin Piscator se recogen en castellano en: *Teatro Político* que se editó por el Instituto cubano del libro en 1973. Citamos por Ceballos, 1992, p. 251.
52. Alonso de Santos, 2004, p. 102.

muchos estudiosos han querido ver que la obra no tiene trama: con una acción floja y diluida, sin querer ver más allá de lo estructural o lo reglamentado por la poéticas antiguas.

Otra pista de Alonso de Santos declara que para descubrir la trama es necesario prestar atención. Es decir, que toda trama necesita de un conflicto, pero que éste no siempre está en la superficialidad, puede estar velado:

> A veces el conflicto puede parecer confuso, o estar encubierto por el escritor. En ocasiones los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes, pero siempre están ahí sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral[53].

Y volvemos al gran descubrimiento de Gentilli, que califica la obra como experimento dramático: «el ideal arquetípico del modelo se ve aquí constreñido a confrontarse con su histórica corporización»[54]. Luego, nos dice Alonso de Santos que los nuevos movimientos teatrales ponen el énfasis en otros aspectos de la teatralidad:

> Hay dos corrientes básicas opuestas a la estructura clásica, el *minimalismo* y la *antiestructura*. La primera consiste en reducir los elementos de la estructura clásica a su mínima expresión; la segunda en invertir estos elementos. Así frente al final cerrado clásico, tenemos la falta de final en el *minimalismo,* y el final abierto de la *antiestructura*. Frente al conflicto evidente y a la situación dramática, el conflicto no manifiesto del *minimalismo* y la exposición continua de sucesos de la *antiestructura*. Frente a un protagonista único y activo, el protagonista pasivo del *minimalismo* y el protagonista colectivo de la *antiestructura,* en vez de tiempo continuo y sintetizado, el tiempo extenso o detenido del *minimalismo,* y el fragmentado de la *antiestructura*[55].

Entonces vemos dispersados en *Cómo ha de ser el privado* muchos de los ejemplos que describen estas tendencias escénicas. No estamos diciendo que Quevedo hubiera creado un teatro «minimalista» o «antiestructural», pero sabemos que su genio no podía plegarse a las constricciones de la comedia lopesca, o como dice Henry Ettinghausen:

> Tampoco consigue (Quevedo) –ni siquiera las suele ensayar– estructuras literarias lógicamente desarrolladas, sino que elige con preferencia formas que no tienen límites fijos como, por ejemplo, premáticas, cartas, sueños, o comentarios[56].

53. Alonso de santos, 2004, p. 110
54. Gentilli, 2013, pp. 123-124.
55. Alonso de Santos, 2004, pp. 187-188
56. Ettinghausen, 1982, p. 33.

Esto lo llevaría a experimentar con una obra atípica, donde la trama principal intenta un modelo de sátira político-moral, contraponiendo las figuras de un rey y un valido «ideal» frente a las de un rey y un valido «real»; la trama de la infanta Margarita refuerza la idealización de esos gobernantes, de ficción, que defienden la cristiandad frente el pretendiente infiel, aun a sabiendas de que el fracasado acuerdo matrimonial le había valido a Olivares muchas críticas de parte de la opinión pública internacional[57]. La tercera trama le sirve para mostrar el autocontrol que debía tener un rey ante los discreteos amorosos (aquí también se anteponen el personaje real y el ficticio, puesto que eran conocidos, por todos, los escarceos amorosos de Felipe IV); esta trama, a pesar de que, paradójicamente, sería la única no circunstancial, la resuelve Quevedo tempranamente: tampoco sería una trama interesante para él[58].

Es una obra donde, a pesar de su final «feliz», el sabor que nos deja es amargo: no sabemos si ha triunfado el amor, puesto que Margarita nunca ha dicho estar enamorada del transilvano; no sabemos si ha triunfado la justicia puesto que no queda claro si las medidas anunciadas se pondrán en práctica; y no sabemos si el vulgo pasará a tener mejores condiciones de vida con esas nuevas medidas. Sólo triunfa la denuncia de unos hechos que acaban en una fiesta de bodas donde todos bailan sin saber por qué, además vestidos de máscara[59]. Los personajes quedarían en posturas manieristas «teatrales»; como en una prefiguración de *La boda de los pequeños burgueses* de Brecht[60].

Dicho lo anterior, parece más llano el camino para una hipotética puesta en escena y para ello ofreceremos unos apuntes en los que nos valdremos de las novedades que han ido llegando al arte dramático siglos después de que Quevedo escribiera su comedia. En primer lugar, vamos a poner en consonancia a dos genios cuyas vidas discurrieron de manera más similar de lo que pudiéramos imaginar: Quevedo y Brecht. Sus trayectorias vitales se parecen más de lo que pensamos: el hecho de haber subido la voz en momentos en que se amordazaba a quienes lo hacían y el de haber sufrido consecuencias por sus convicciones y sus ideologías así nos lo muestran. Hasta en la malinterpretación de sus obras coincidirían; las primeras obras donde Brecht ponía en práctica sus teorías del teatro épico fueron malinterpretadas por el público burgués (el que aupaba o vapuleaba a los autores). Los burgueses (a la sazón los nobles de la época de Quevedo) se creyeron que Brecht los estaba elogiando en sus obras: *La ópera de los tres peniques* y *Mahagony*. Así veremos una línea, en el teatro político, de continuidad que va de la antigüedad hasta lo contemporáneo pasando por Quevedo.

57. Ver, Gentilli, 2013, p. 127.

58. Tampoco para los lectores, y por eso, en una versión sería la que sufriría mayor intervención.

59. En una puesta en escena los caracterizaríamos grotescamente.

60. Ver Brecht, 1989.

Cuando un autor teatral se hace eco de los estamentos que gobiernan o rigen las leyes de su propio momento y de las personas que se encargan de guardar estas leyes, se dice que está haciendo teatro político. Explica Patrice Pavis que:

> Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es político puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al teatro de agitación, al teatro popular, al teatro épico brechtiano, o posbrechtiano, al teatro documento, al teatro de politicoterapia. Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas[61].

Nosotros señalamos dos épocas donde el teatro se puede llamar, real y no etimológicamente, político: la época de Aristófanes, (contemporáneo de Platón y Jenofonte, y una generación menor que Pericles, Sócrates y Tucídides), un testigo de excepción de la historia de occidente. Apunta Luis Gil Fernández que:

> La temática de estas comedias (aristofánicas) iba desde la parodia de la tragedia y la mitología a la vida cotidiana. Las había también 'políticas', en el amplio sentido griego del término. Su marco era la vida en su conjunto de la *polis* y servían de cauce a la crítica política, social, cultural y literaria […] el realismo, entendido éste como categoría teatral, es mayor en la tragedia que en la comedia, aunque ésta, y no es un simple juego de palabras, sea más 'real' que aquella, por las circunstancias de tiempo (el presente y no el pasado legendario) y de lugar (Atenas) de la acción dramática por la naturaleza de los personajes (contemporáneos); la índole de las situaciones (las de actualidad) y los actos y ceremonias incorporados a la acción. […] sus críticas, sin embargo, no atañen a las instituciones de la democracia en cuanto tales sino a las personas que las representan[62].

Y no podemos dejar de ver las concomitancias de los presupuestos de este teatro con las que Quevedo expone en su obra. Otra época marcadamente política en el teatro es la época de Piscator y Brecht, aunque, después de la consolidación de estos dos epígonos, quien sentó una base teórica para un cambio en la manera de entender el teatro moderno fue Bertolt Brecht, con el denominado *teatro épico*. Es cierto que desde el siglo XIX el teatro tendía a integrar elementos «épicos» en su estructura, es un proceso de «desdramatización» que incluso podríamos rastrear en Shakespeare pero que empieza a hacerse visible en el *Fausto* de Goethe. El modelo propuesto por Brecht para un cambio radical en el teatro era un método basado en el *efecto de distanciamiento:*

61. Pavis, 1998, pp. 458-459.
62. Gil Fernández, 2006, p. 29.

este modelo pretende colocar al espectador en una actitud crítica frente a la representación, es decir, no se pretenderá hipnotizar al público ni hacerle creer que se encuentra viendo un hecho natural, no ensayado. Todas estos axiomas se consiguen al explicar los hechos en lugar de mostrarlos; es el caso en el que la *diégesis* sustituye a la *mimesis*. Los coros de las tragedias griegas, muestran que al principio el teatro recitaba la acción en lugar de encarnarla, según Pavis:

> Los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que restos de la épica en la forma dramática, recursos que permiten (al público) adivinar quién habla y con quién habla[63].

Y añade que para acompañar este distanciamiento se requieren efectos artísticos especiales, tales como carteles en escena para subrayar o anticipar hechos latentes, patentes o futuros; canciones que interrumpen la trama; consejos al público; voces en off; proyecciones de filmes y diapositivas, etc.; todo lo que pueda servir para que el espectador entienda que está en el teatro y rompa la cuarta pared. Sin embargo el teatro épico superó la barrera de lo político y se convirtió en una metodología teatral que por lo general se opone a la metodología creada por Stanivslasky. Explica Pavis:

> Del mismo modo que no existe un teatro puramente dramático y «emocional», tampoco existe un teatro épico puro. No porque sí, Brecht acabará hablando de teatro dialéctico a fin de resolver la contradicción entre actuar (mostrar) y vivir (identificarse). Así el teatro épico ha perdido su carácter francamente antiteatral y revolucionario para convertirse en un caso particular y sistemático de la representación teatral[64].

En la línea que va de Aristófanes a Brecht destacamos que, uno de los elementos que Brecht reclamaba para el distanciamiento, venía ya impuesto por las condiciones en que se desarrollaban las representaciones en el teatro en la Atenas del siglo v a.C.: se realizaban a la luz del día, con uso de grandes máscaras y sin apenas decorado. También la comedia aristofánica se acercaba a los requerimientos brechtianos en que no pretendía producir la aristotélica *catarsis* trágica, con la cual Brecht estaba en desacuerdo, puesto que el efecto depurativo de la catarsis provenía de la identificación del espectador con los personajes de la obra. A este respecto apunta Gil Fernández:

> Si la tragedia aspira a producir un efecto catártico por el procedimiento homeopático de escenificar situaciones y destinos humanos que muevan a la compasión y provoquen el temor, del público, la comedia sólo pretende criticar situaciones de hecho, contraponiendo la realidad actual a una uto-

63. Pavis, 1998, p. 162.
64. Pavis, 1998, p. 162.

pía disparatada, cuyo contraste con las condiciones de aquella destaca sus defectos e injusticias[65].

Además, el poeta cómico debía inventarse los argumentos y no tomarlos del catálogo mitológico; eso lo obligaba a poner al público en antecedentes, prólogos o digresiones[66], y le daba libertad de quebrantar el orden de planteamiento inicial y desarrollo posterior del tema: contaba más cada escena por sí sola que la subordinación de las partes al todo y, finalmente, se fusionaban elementos de procedencia diversa como culto divino, ópera cómica, juego escénico y sobre todo la sátira político-social del momento.

Queremos resaltar lo que, de esta línea, toca a Quevedo en *Cómo ha de ser el privado*. Si nos hacemos eco de las definiciones generales de teatro político, tenemos que convenir que en la época de Quevedo se escribió teatro de este tipo, las condiciones político-económicas de su momento eran terribles[67], y los artistas del momento lo sabían, sólo que sus obras dependían en gran medida del mecenazgo, y lo que, por lo general, se escribía era un teatro para defender o laudar al mecenas con obras genealógicas o apologéticas; cuando algún personaje regio o noble salía mal parado, era un personaje cuyo nombre ya venía mancillado por la historia[68]. En *Cómo ha de ser el privado* encontramos que Quevedo hace relaciones de todos los personajes, los espacios y los acontecimientos que en ese momento lo rodeaban, sin que todos saliesen tan bien parados. Además, utiliza todos los recursos estructurales que ya había usado Aristófanes en su teatro, y que serían los que luego retomaría Brecht en su teatro épico, a saber: explicaciones, prólogos o digresiones; libertad de quebrantar el orden de planteamiento inicial y desarrollo posterior del tema, contaba más cada escena por sí sola que la subordinación de las partes al todo; se fusionaban elementos de procedencia diversa y sobre todo la sátira político-social del momento; existían las escenas de mensajero. No estamos diciendo, esto necesitaría una investigación aparte, que Quevedo hubiera tomado estos elementos de Aristófanes o que Brecht los hubiera tomado de Quevedo para que la línea tuviese continuidad, sino que muchas veces las mentes preclaras son capaces de anticipar lo que en un futuro será un descubrimiento o redescubrimiento de lo que otros han prefigurado.

Definitivamente, creemos que la mala crítica que precede a esta comedia se debe a que utilizó unos elementos que no se correspondían con los elementos que proclamaban las obras canónicas de su momento (la comedia lopesca) y por eso consideramos que *Cómo ha de ser el*

65. Gil Fernández, 2006, p. 11.

66. Recordamos las anotaciones de Quevedo a las comedias de Plauto.

67. Muy similares a las que vivieron Aristófanes en la época post-periclea y Brecht en la época de entreguerras.

68. A menos que fuese, como apuntaba Maravall, Quevedo en *Los sueños*.

privado pertenece a eso que la «teoría de los polisistemas» señala como periferia de los cánones[69].

También queremos destacar que esta obra, como las obras canónicas, no pierde vigencia. Ante la idea de repetición o paralelismo de los procesos históricos en las sociedades humanas, en su *Historia de la guerra del Peloponeso,* decía Tucídides:

> Tal vez la falta del elemento mítico en la narración de estos hechos restará encanto a mi obra ante un auditorio, pero si cuantos quieren tener un conocimiento exacto de los hechos del pasado y de los que en el futuro serán iguales o semejantes, de acuerdo con las leyes de la naturaleza humana, si estos la consideran útil será suficiente[70].

La idea de la concepción cíclica de la historia es un punto de referencia en pensadores como Maquiavelo, Nietzche, o Hobbes. Sin embargo los humanos no parecemos tener mucha conciencia de esto y volvemos a cometer los mismos errores, cada determinado tiempo. Es por esto que atendiendo a las épocas de Aristófanes, Quevedo y Brecht dimos cuenta de semejanzas bastante elocuentes, pero si analizamos *Cómo ha de ser el privado* y la situación que vive la España de nuestros días, parece que estuviéramos calcando con «sorna». Aunque nos parece que no es esta la plataforma desde donde hacer crítica política contemporánea, vamos a dejar «latentes[71]» estas connotaciones de época, para quien quiera confrontar los hechos. A este respecto nos dice Pavis:

> El análisis dramatúrgico examina la realidad representada en la obra y plantea las siguientes cuestiones: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personajes? ¿Cómo leer la fábula? *¿Cuál es vínculo entre la obra y la época de su creación, entre la época que representa y nuestra actualidad? ¿Cómo se interfieren estas historicidades?* El análisis explicita los puntos ciegos y las ambigüedades de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, toma partido por una concepción particular o, por el contrario da lugar a diversas interpretaciones. Preocupado por integrar la perspectiva y la recepción del espectador, establece las pasarelas entre la ficción y la realidad de nuestra época[72].

Concluimos que *Cómo ha de ser el privado* es una obra que, bien entendida, puede subir al escenario: estamos seguros de que confrontando la realidad con la ficción estaremos poniéndonos en el lugar del autor, sobre todo en esta obra, donde es más importante el «agón» entre «lo que tiene que ser» y «lo que es», creemos que la obra, vista su actua-

69. Even-Zohar, 1990, p. 43.

70. Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso,* libro I, 22, 4, pp. 58-59.

71. Un cambio de rey; una crisis económica tremenda, de la que los políticos intentan desentenderse diciendo que son herencias del pasado; manifestaciones de los ciudadanos, a diario, en las calles de Madrid; e incluso una infanta que tiene problemas en su matrimonio. Ni que lo hubiera escrito Quevedo.

72. Pavis, 1998, p. 151. El resaltado es nuestro.

lidad, se adapta a puestas en escena más en consonancia con el teatro contemporáneo: el teatro épico que propuso Bertolt Brecht; que se hace necesaria una intervención textual tal vez eliminando la sub trama del rey con Serafina[73] (es un trabajo fácil puesto que esta trama apenas se entrecruza con las otras), y añadiendo algunas escenas de coro donde se escuchen las proclamas de los manifestantes[74]; que se requiere una corporeización del personaje en *absentia,* que vendría a ser ese coro que reclamamos: «El vulgacho»; y que como elemento dinamizador se caracterice a Violín en consonancia con el personaje de Francisco de Quevedo que todos tenemos en la retina y que es un personaje al que se podría calificar de «arquetipo». El uso de documentos, videos, carteles, etc., que reclaman las puestas en escena realizadas con el método de teatro épico, reforzarían los elementos escénicos y el significado que queremos darle.

Bibliografía

Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática,* Madrid, Castalia, 2004².

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2003.

Arellano, Ignacio, y Celsa Carmen García Valdés, «Introducción» y «Notas», en Francisco de Quevedo, *Teatro completo,* Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-103.

Aristófanes, *Comedias,* Madrid, Gredos, 1998.

Artigas, Miguel, «Introducción», *Teatro inédito de Quevedo y Villegas,* Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos», 1927, pp. v-lxx.

Brecht, Bertolt, *El pequeño organón,* Buenos Aires, Nueva Visión,1963.

Brecht, Bertolt, *Teatro completo,* Madrid, Alianza, 1989.

Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica,* México, Gaceta, 1992.

Cotarelo y Valledor, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 24, 1945, pp. 41-104.

De Armas, Frederick, «Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado», La Perinola,* 17, 2013, pp. 107-119.

Elliott, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* Barcelona, Grijalbo / Mondadori, 1998.

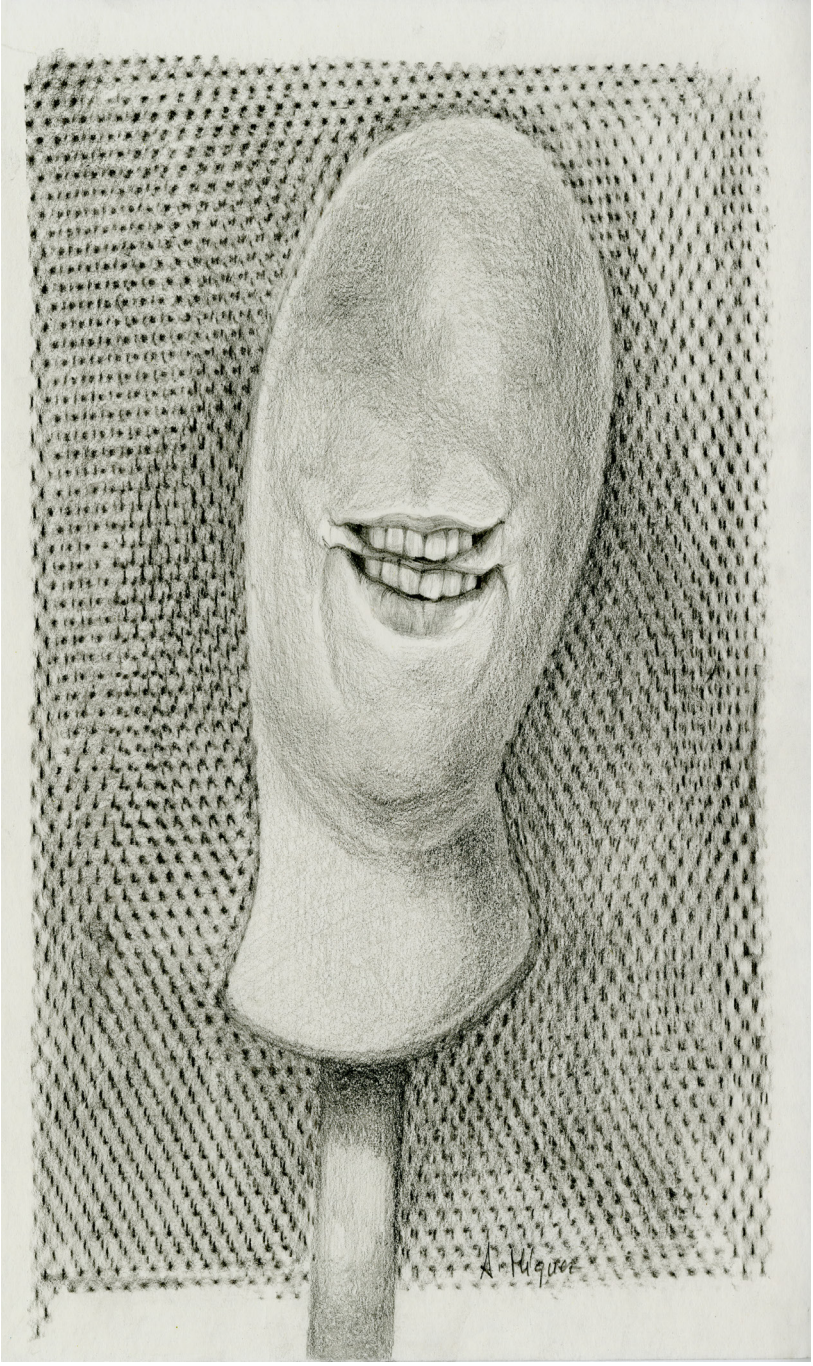
Ettinghausen, Henry, «Quevedo ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 27-44.

73. Alonso de Santos nos dice que hoy en día todas las obras del Siglo de Oro requieren una intervención textual, para que los espectáculos tengan una duración acorde a los tiempos que corren. Ver Alonso de Santos, 2004, p. 248.

74. Proponemos la letrilla satírica: «Ello dirá, y si no lo diré yo» *PO* (núm. 654): dos estrofas antes de que comience cada acto; antes del primer acto las dos primeras (vv. 1-25) antes del segundo (vv. 26-47), antes del tercer acto (vv. 81-101). Es una sátira contra la devaluación de la moneda del vellón, la inflación que esto generó y el provecho que sacaron los banqueros genoveses. Esto le agrega, si cabe, más actualidad, al espectáculo.

Even-Zohar, Itamar, «Polysystem Studies», *Poetics Today,* 1, Tel-Aviv, Universidad de Tel-Aviv, 1990, pp. 1-270.
Ferrer Valls, Teresa, «El juego del poder: los dramas de privanza», en *Seminario internacional de modelos de vida en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Casa de Velázquez, 2004, pp. 15-30.
García Valdés, Celsa Carmen, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio» en *Quevedo en Manhattan,* ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 111-134.
Gentilli, Luciana, «Introducción» a Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Luciana Gentilli, Lucca, Mauro Baroni, 2004.
Gentilli, Luciana, «La dramatización de un *ars gubernandi: Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 121-136.
Gil Fernández, Luis, «Introducción» a Aristófanes, *Comedias,* Madrid, Gredos, Madrid, 2006, pp. 7-67.
González de Salas, José María, «Preliminares», Francisco de Quevedo, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
Iglesias, Rafael, «El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 267-298.
Iglesias, Rafael, «Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 69-106.
Lida, Raimundo, «*Cómo ha de ser el privado:* de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 149-156.
Lida, Raimundo, *Prosas de Quevedo,* Barcelona, Crítica, 1981.
López Grigera, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
Luque Moreno, Jesús, «Introducción» a Séneca, *Tragedias,* Madrid, Gredos, 2008.
Nueva gramática de la lengua española, Madrid, Real Academia Española, 2009.
Marañón, Gregorio, *El conde-duque de Olivares (la pasión de mandar),* Madrid, Espasa Calpe, 1972.
Maravall, Juan Antonio, «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 69-131.
Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro,* Barcelona, Paidós, 1996.
Piscator, Erwin, *Teatro político,* La Habana, Instituto cubano del libro, 1973.
Profeti, María Grazia, «Funciones teatrales y literarias del personaje del privado», en *La représentatión du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV,* ed. Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 113-129.
Quevedo, Francisco de, «A los que leyeren esta comedia», en *Comedia Eufrosina traducida de la lengua portuguesa en castellana por el Capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra,* Madrid, Imprenta del Reino, 1631.
Quevedo, Francisco de, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado,* en *Obras completas. I. Obras en prosa,* ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 197-226.
Quevedo, Francisco de, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Luciana Gentilli, Viareggio / Lucca, Mauro Baroni, 2004.

Quevedo, Francisco de, *El chitón de las tarabillas,* ed. Manuel Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.
Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, Francisco de, *Política de Dios: Gobierno de Cristo,* Madrid, Imprenta de Tejalo, 1868.
Quevedo, Francisco de, *Teatro completo,* ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
Quilis, Antonio, *Introducción a la historia de la lengua española,* Madrid, UNED, 2003.
Séneca, *Tragedias,* Madrid, Gredos, 1998.
Sommers, Melvina, «Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*» *Hispania,* 39, 1956, pp. 261-268.
Urrutia, Jorge, «Quevedo en el teatro político», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 173-185.


A. Vázquez

La cita de *La pícara Justina* en los *Sueños:* una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a *Guzmán de Alfarache*

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago
Departamento de Lengua y Literatura castellana
Pedrouzo, 15821 O Pino (A Coruña)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 333-361]
DOI: 10.15581/017.20.333-361

En la *princeps* de los *Sueños* (Barcelona, 1627) y en la versión expurgada de estos en *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631) figura –sin indicación de su procedencia– una cita literal de *La pícara Justina,* ausente de los testimonios manuscritos[1]. Esta interpolación se localiza en un pasaje del *Sueño de la muerte* dedicado a los habladores y deja un texto gramaticalmente correcto y con sentido, es decir, se trata de una variante redaccional, no de un error. La reproduzco a continuación:

> Unos hablaban de hilván, otros a borbotones, otros a chorretadas; otros habladorísimos hablan a cántaros, gente que parece que lleva *pujo de decir necedades, como si hubiera tomado alguna purga confecionada de hojas de Calepino de ocho lenguas.* Estos me dijeron que eran habladores diluvios, sin escampar de día ni de noche, gente que habla entre sueños y que madruga a hablar[2].

Intentar discernir si esa variante es responsabilidad del autor, de cualquiera o, más concretamente, de los tipógrafos del taller de Esteban

1. Azaustre, 2004, reveló esta información.

2. Quevedo, *Los sueños,* pp. 324-325. El texto en cursiva coincide con el de *La pícara Justina,* donde *pujo* va precedido de la forma verbal *llevaba,* no *lleva* («llevaba un pujo», ver López de Úbeda, *El libro de entretenimiento de la pícara Justina,* p. 714). En la primera edición de los *Sueños* se añadió, además, el sintagma «gente que parece que», en paralelo a lo que sucede con otros miembros de la enumeración de tipos de habladores, encabezados con la misma fórmula lingüística. Para la versión manuscrita del fragmento, ver Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, p. 221 (lín. 204-208). Para el texto reproducido en *Juguetes,* ver Quevedo, *Los sueños,* p. 509.

RECIBIDO: 02-03-2015 / ACEPTADO: 13-06-2015

Liberos (donde se imprimió la edición príncipe) no resulta sencillo[3]. Este trabajo aspira a arrojar nueva luz sobre la cuestión, presentando los interesantes datos que se han obtenido en el estudio del contexto de esa cita en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. Asimismo, se analiza su relación con un rasgo del *usus scribendi* del Siglo de Oro: la acomodación de textos ajenos en la obra propia por parte de escritores ingeniosos, capaces de crear agudezas conceptistas a través de ese procedimiento. Finalmente, se realizan algunas calas en el examen material del primer impreso de los *Sueños* con el propósito de precisar, en la medida de lo posible, el grado de intervención en el texto del corrector de la imprenta.

El sentido de la cita en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*

Para valorar el grado de acierto a nivel temático y estilístico en la inserción de la cita de *La pícara Justina* en el texto de los *Sueños* conviene primero analizar su contexto original de aparición. Si la relación de este con el párrafo mencionado del texto quevediano es inexistente o difícil de percibir, parecerá lógico concluir que esa interpolación fue desafortunada o fortuita, lo que apoyaría su consideración como variante ajena a Quevedo. Si, por el contrario, se detecta una estrecha e idónea vinculación artístico-literaria entre ambos pasajes, es más razonable suponer que ello responde a la conciencia creadora de un autor o, cuando menos, de un hombre de letras. La información que se ofrece en este apartado apunta claramente a la segunda de las posibilidades planteadas.

El fragmento seleccionado del relato de Úbeda (o de quien se esconda tras ese nombre)[4] aparece en el episodio titulado «Del engaño meloso» (libro II, parte II, cap. 4, núm. 5) y se aplica a un personaje secundario con el que se encuentra Justina, denominado Antón Pintado en los versos que anteceden al pasaje y «el bachiller» o «el estudiante»

3. Ver, respectivamente, Tobar, 2009, –donde se considera una «posible variante de autor» (p. 367) que constituiría «un pequeño reconocimiento al ingenio verbal de *La pícara Justina*» (p. 385)–, Bertuzzi, 2013 –para quien «cualquiera habría podido insertarla» (p. 341)– y Rico, 2014 –el cual sostiene que «a los impresores [de los *Sueños*] les faltaba texto para llenar las planas 84-84v» y recurrieron «a inventar una frase y espigar otra en *La pícara Justina*» (p. 439)–.

4. Son varios los candidatos propuestos por la crítica a lo largo de la historia como autores de *La pícara Justina:* el dominico fray Andrés Pérez, un licenciado Francisco López de Úbeda (médico toledano) y fray Baltasar Navarrete. Ver, sobre ello, Torres, 2010, pp. 15-25 y Mañero Lozano, 2012, pp. 30-53. Este último editor vincula a «Úbeda» con el «grupo de escritores toledanos que gravitó en torno a la figura de Lope» y resalta «algunos puntos en común con el autor de la *Elocuencia española en arte* [Jiménez Patón]» (2010, p. 52). Para Torres, 2010, p. 47, «El *Libro de entretenimiento* es pues, a todas luces, la obra de un médico chocarrero y burlón que plasmó parte de sus experiencias vitales en su libro». (Salvo indicación contraria, citaré siempre el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* por la edición de Mañero).

en el texto de la obra[5]. Este resulta ser en realidad un pícaro charlatán y necio que sufre una burla excrementicia por parte de la protagonista para ahuyentarlo de su lado. La naturaleza verborreica y disparatada del personaje se expresa, precisamente, a través de la frase añadida en la *princeps* de los *Sueños,* lo que evidencia un primer acierto en la elección de la cita: esta encaja perfectamente desde el punto de vista temático en el tipo de los «habladorísimos» descrito por Quevedo y presenta el mismo estilo satírico-burlesco que los *Sueños.* No acaban aquí, sin embargo, los datos obtenidos tras la lectura de ese episodio y de otro, rotulado «Del desenojo astuto» (libro II, parte III, cap. 4, núm. 2), en el que se vuelven a encontrar Justina y el bachiller. Son tantas las concordancias detectadas entre el estudiante y Guzmán de Alfarache, tan importantes las similitudes entre las burlas escatológicas sufridas por ambos –en el caso de Guzmán, las vividas en Roma en la *Segunda parte* de su libro– y tan evidente la contraposición entre los fragmentos teóricos sobre la risa presentes en esos pasajes de *La pícara Justina* y de la *Atalaya de la vida humana,* que no cabe descartar a la ligera la hipótesis de que tras el personaje de Úbeda se oculta una parodia del pícaro hablador por excelencia a la altura del año 1605: Guzmán de Alfarache[6].

Pero antes de presentar esas correspondencias, es preciso abordar dos cuestiones que en principio parecerían oponerse a la conjetura formulada: las respectivas fechas de redacción de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* y de *El libro de entretenimiento de la pícara Justina,* y la posible incoherencia narrativa o artística en el texto de Úbeda entre la mención explícita a «don Pícaro Guzmán de Alfarache» como tercer marido de Justina y su posible recreación paródica en un personaje secundario.

En cuanto a la datación de la *Atalaya* de Alemán, esta sale de las prensas lisboetas en diciembre de 1604 pero no es descartable que «llegara a ser conocida (por lo menos parcialmente) en algunos cenáculos literarios de la Corte mucho antes de su publicación en Lisboa» o que, incluso, pudiera remontarse de forma incompleta «tal vez a los años 1599-1600» y «haber circulado por aquellas fechas en el mundillo

5. El término *bachiller* tiene un uso bisémico en el texto: «se llama el que ha recibido el grado de bachiller en cualquiera de las facultades que se enseñan en las Universidades o estudios generales» y, sobre todo, «comúnmente y por vilipendio se da este nombre y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento» (*Aut*).

6. Oltra, 1985, pp. 79-84, en cambio, identifica a Antón Pintado con Andrés Pérez, autor de la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601). (Se apunta este dato en la anotación del texto; ver López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* p. 712, n. 154). Sobre la célebre charlatanería del personaje alemaniano, Sobejano ya observó que «es Guzmán de Alfarache, modelo de pícaros, quien [...] otorga decisiva magnitud a la locuacidad crítica» (1975, p. 470). Para Gómez Canseco, 2012, p. 795, «ningún personaje hasta entonces había hablado –escrito, para bien decir– tan sin tasa». También Micó, 2009, p. 46, destaca que el galeote sevillano «da rienda suelta a su oratoria en numerosos cuentecillos folklóricos, apotegmas, apólogos, digresiones morales y alusiones eruditas». Asimismo, Darnis, 2012, p. 236, considera a Guzmán «un personaje dado a la parlería y a los excesos discursivos».

de los literatos[7]». Por lo que respecta a *La pícara Justina,* solo se conocen dos datos seguros: el 18 de abril de 1605 una versión manuscrita del libro todavía estaba sin imprimir[8] y en la portada de la *princeps,* posterior obviamente a esa fecha, figura el año 1605. Las irregularidades en los preliminares de la obra los convierten en textos «de dudosa autenticidad»[9], por lo que el día 22 de agosto de 1604 que aparece en su privilegio real debe tomarse con mucha precaución a la hora de fijar la posible fecha *ante quem* de la redacción del libro. En consecuencia, nada se opone a que Úbeda hubiera leído la *Segunda parte* del Guzmán o fragmentos de esta antes de concluir su relato picaresco[10].

En lo que atañe a valorar como improbable la coexistencia en *La pícara Justina* de alusiones abiertas a Guzmán de Alfarache con su parodia en Antón Pintado, la propia naturaleza cómica de la narradora y de su historia explicaría esa aparente contradicción. Justina, como tipo ridículo femenino que es, resulta en ocasiones irracional, inconstante o incongruente en su relato, no pocas veces caótico o confuso[11]. La palabra de la pícara, acorde con su condición jocosa, no está obligada a responder a un patrón creíble, serio ni lógico[12]. Sus incoherencias narrativas y la ambigüedad del texto, escrito en buena parte con dobles sentidos difíciles de descifrar, responden a características genéricas de la prosa bur-

7. Cavillac, 2010, pp. 222 (la primera cita) y 223 (las dos últimas).

8. Así consta en el documento notarial dado a conocer por Rojo Vega, 2004, p. 214, en el que se registra la compra por parte de Jerónimo Obregón, librero de Valladolid, de los derechos de edición e impresión de la obra al librero Diego Pérez, quien a su vez los había adquirido de fray Baltasar Navarrete: «yo, Diego Pérez, […] tengo derecho y acción para imprimir y vender un libro intitulado *La pícara,* que le compré del padre presentado fray Baltasar Navarrete […], agora […] hago y otorgo dejación, cesión, renunciación y traspaso en vos, Jerónimo Obregón, […] para poder imprimir y vender el dicho libro» (modernizo la grafía del texto).

9. Mañero Lozano, 2012, p. 13. Recuérdese que el privilegio real lleva la firma de Juan de la Mezquita, «insólito sobrenombre al que nunca había recurrido Juan de Amézqueta, secretario de Cámara del rey» (Mañero Lozano, 2012, p. 13), que la aprobación carece de fecha y firma, y que la tasa –también sin esos datos– «omite lo esencial: el número de pliegos y el precio total» (Bataillon, 1969, p. 53; citado por Mañero, 2012, p. 173, n. 17).

10. Para Bataillon, 1969, p. 239, el autor de *La pícara Justina* leyó la *Segunda parte* del Guzmán: «la *Pícara* de 1605 es una burlesca réplica al pícaro *Guzmán* de 1598 [*sic*] y de 1604, es decir, a las dos partes de la obra de Mateo Alemán, pero también lo es al *Guzmán* de 1602». Para Torres, 2010, p. 109, n. 27, «Es posible […], pero no probable […] que López de Úbeda la haya leído [en referencia a la *Atalaya de la vida humana* (1604)]».

11. En su estudio de Justina como tipo cómico femenino, Mañero Lozano, 2012, p. 68, señala «algunos rasgos comunes a la tradición misógina, tales como la avaricia, la inconstancia o la irracionalidad, presentes en la sátira y la ficción áureas».

12. He aquí un ejemplo significativo de los despistes de la protagonista y del desdoblamiento de su voz: «Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga; y, si malo, perdonen, que mal se pueden purgar bien los enfermos si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la pícara. Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina. Vayan con Dios, que estábamos hablando yo y el señor don papel de culebrilla» (*Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* pp. 259-260).

lesca de entretenimiento[13]. Consecuentemente, no hay por qué excluir de antemano la identificación de personajes antes propuesta.

Despejadas, pues, las objeciones que podían surgir inicialmente a la hipótesis planteada, paso ahora a ofrecer las analogías que vinculan los episodios protagonizados por el bachiller de *La pícara Justina* con las burlas escatológicas sufridas en Roma por Guzmán en la *Segunda parte* de su libro. En primer lugar, intentaré poner de manifiesto las notabilísimas coincidencias en la caracterización de ambos personajes; posteriormente, subrayaré la acusada confrontación entre las respectivas teorías sobre lo cómico de Alemán y Úbeda; y finalmente, expondré las significativas convergencias temáticas y verbales en esos sucesos excrementicios.

1. La probable parodia de Guzmán de Alfarache en la figura del bachiller parte de una visión negativa, satírico-burlesca, del personaje alemaniano. Por eso, frente a hombres «de notable provecho» como los pícaros –«la familia picaral» en el texto–, que sirven de diversión y entretenimiento, Antón Pintado –un pícaro que pretende pasar por estudiante[14]– resulta ser el «hombre [más] sin provecho» del mundo (p. 713)[15]. Su principal defecto consiste en hablar mucho («Era gran habladorcillo», p. 815) y mal: todo lo que cuenta –infinitas tonterías que se expresan metafóricamente a través de la frase citada en los *Sueños*– resulta «disparatado» porque dice «de burlas cuantas veras él alcanzaba» (p. 717). No sabe decir gracias, pues en su lugar refiere «lástimas», «necedades» y «pullas» (pp. 715, 716). El bachillerejo, provocando un «gran enfado» en Justina (p. 717), incumple un principio retórico básico en la época áurea: «las veras no se han de decir por burlas» (p. 717). Así se entiende que la pícara lo considere un familiar (de esa «familia picaral» antes mencionada) no muy cercano a ella, no fraternal: «algo mi pariente» (p. 713), «este mi primo» (p. 717)[16]. Nadie, según Justina, soporta su verborrea desatinada: «si no fuera por mi respecto, cuantos

13. Es conocida la complejidad interpretativa del libro de la pícara, escrito en buena medida como un conjunto de «jeroglíficos de burlas» difíciles de desencriptar (ver Bataillon, 1969, pp. 34-41; para la cita, p. 40). Para Oltra, 1985, pp. 45-46, «cabría definir *La Pícara Justina* como una gran mascarada literaria, en la que el cambio constante permite despistar al lector y ocultar lo concreto en aras de ganar ironía y sarcasmos para la expresión de ataques personales, quizá oficialmente injustificables o de difícil aceptación». Roncero, 2010, p. 146, ha destacado el reducido número de lectores coetáneos capaces de desentrañar el mensaje de Úbeda: únicamente «ciertos cortesanos a los que la narradora ofrece constantemente guiños, con alusiones a sucesos que sólo ellos podrían captar y que, en muchos casos, permanecen oscuros tanto para muchos lectores de la época como para el lector actual».

14. Había asistido a «ciertos cursos interpolados que había tenido en el Colesio [*sic*] de los Dominicos de Trianos» (p. 714).

15. La condición picaresca del personaje se pone de manifiesto cuando, al quitarle el sombrero una mesonera, el bachiller queda en «desnudez picaral» (p. 722) y aquella le llama pícaro («¡No tengo yo cestos para pícaros!», p. 722).

16. En el episodio «Del desenojo astuto» no se vuelve a mencionar esa relación familiar entre los personajes, solo se hace referencia al «bachiller».

pasaban le hinchieran la cara de dedos» (p. 715) y ella misma le pide «que callase» (p. 716).

Estos rasgos iniciales en la presentación del personaje de Úbeda muestran paralelismos y contrastes muy llamativos con Guzmán de Alfarache. Desde los preliminares de su *Segunda parte,* el alférez Luis de Valdés proclama en su *Elogio* a Mateo Alemán el enorme «provecho» recibido ya con la *Primera* (II, p. 359)[17]. A lo largo de su narración, el galeote también manifiesta al lector el beneficio que se deriva de su lectura: «descubro los peligros y sirtes, para que no embistas y te despedaces [...]. No es el rejalgar tan sin provecho que deje de hacerlo en algo» (II, p. 374). En cuanto a los estudios de Guzmán, se recordará su título de bachiller en artes y filosofía por Alcalá de Henares[18]. El propio Mateo Alemán incidirá en los paratextos de las dos partes de su obra en la condición estudiantil de su personaje, presentándolo antes como hombre instruido (un «muy buen estudiante latino, retórico y griego», I, p. 16; II, p. 354) que como vulgar pícaro. La excesiva palabrería de Guzmán es reconocida por él mismo: «Ya le oigo decir a quien está leyendo que me arronje a un rincón, porque le cansa oírme» (II, p. 637). La metáfora excrementicia que alude a este rasgo del *Pícaro* en *La pícara Justina* y en los *Sueños* («[llevaba un] pujo de decir necedades, como si hubiera tomado alguna purga») podría tener un referente textual en la obra de Alemán. En su *Segunda parte* figura una llamativa equiparación entre hablar y pujar[19], y el propio personaje equipara su relato –compuesto de consejos y *consejas*– con una «purga» cubierta con un poco de oro (II, p. 637).

Guzmán fracasa como pícaro serio porque sus verdades no tienen crédito en los receptores: «Por decir verdades me tienen arrinconado, por dar consejos me llaman pícaro y me los despiden» (II, p. 552). Aunque pretende que el lector discreto quede «instruido en las veras» (II, p. 378), todo lo que dice se interpreta de modo cómico, ridículo. El propio personaje es consciente de que su discurso es interpretado como una sucesión de disparates: «hasta tener leídos estos que te parecen disparates» (II, p. 488), «ni quiero que digan que sustento disparates» (I, p. 61). El pícaro conoce el «gran enfado» que su necia verbosidad provoca en algunos («¡Cuándo podré acabar comigo, no enfadarte, pues aquí no buscas predicables ni dotrina, sino un entretenimiento de gustos», II, p. 488), está enterado de la animadversión de otros hacia su poética rupturista («La verdadera [vida] mía iré prosiguiendo, aunque más me vayan persiguiendo», II, p. 378) y reproduce la petición de quienes –

17. Cito siempre *Guzmán de Alfarache* por la edición de Gómez Canseco. (Indico la parte de la obra –*Primera* (1599) o *Segunda* (1604)– con el número romano).

18. «De esta manera, después de haber oído las artes y metafísica, me dieron el segundo en licencia con agravio notorio» (II, p. 673). Para Cavillac, 2010, p. 221, n. 12, «Mucho insiste el narrador [Guzmán] en sus capacidades intelectuales y en el fruto de sus estudios».

19. «¿Por qué no dices lo que sabes de esto y que, si alguno se atreve a hablar o pujar contra su voluntad, lo hacen callar a coces y no lo dejarán vivir en el mundo» (II, p. 551).

como la pícara de Úbeda– le demandan silencio: «Muchos creo que dirán o ya lo han dicho: "Más valiera que ni Dios te la diera ni así nos la contaras, porque, siendo notablemente mala y distraída, fuera para ti mejor callarla y para los otros no saberla"» (II, p. 373).

En varias ocasiones se moteja de burro al bachiller, resaltando su vínculo familiar con ese animal: la burra de Justina «no le quiso hacer mal, por el símbolo y parentesco que entre ellos había» (pp. 816-817). Esa familiaridad es declarada abiertamente por Guzmán: «me apearon del hermano asno» (I, p. 109) o «Vine después a cenar el hediondo vientre de un machuelo y, lo peor, comer de la carne y sesos, que casi era comer de mis proprias carnes» (I, p. 103)[20]. También la pícara desacredita al estudiante al tratarlo de «bobo» (pp. 718, 819) o «tontillo» (p. 719); una descalificación que el pícaro de Alemán no tiene reparo en atribuirse: «los tan bobos como yo» (I, p. 227)[21]. Asimismo, la condición miedosa, cobarde, del bachiller encuentra fiel reflejo en el comportamiento de Guzmán: si aquel se muestra «temeroso» de una mesonera (pp. 722 y 724) y se comporta «medroso» y «espantado» como «un lebroncillo» (p. 814) ante un ademán violento de Justina (p. 817)[22], el personaje de Alemán manifiesta su «temor» (II, p. 423) al encontrar abierta la puerta del sucio corral donde Fabia, una matrona romana, lo encerró una noche y cuando se esconde de la gente que lo persigue y afrenta: «iba entreteniendo la salida con temor» (II, p. 428)[23].

La vestimenta del bachiller (capa, sombrero, un zaragüel de paño y un sevillano de lienzo –pp. 720, 721, 722–) también guarda relación con Guzmán de Alfarache. En la *Primera parte* de su autobiografía le roban su capa en un mesón («salí del mesón sin capa y burlado», I, p. 108) y en la *Segunda* aparece de nuevo enfundado en otra («Pedí la capa y salimos de casa», II, p. 526). El sombrero y los zaragüelles forman parte de su atavío («si descubro la cabeza y quito el sombrero», II, p. 434[24], «[como] del vestido me quedase solo un juboncillo y zaragüelles

20. *Machuelo:* «por antonomasia se entiende el hijo de caballo y burra, o de yegua y asno» (*Aut., s.v.* macho). «Para los contemporáneos, el pícaro –la hez del cuerpo social– apenas difiere en definitiva de la condición animal» (Cavillac, 2010, p. 203). Bataillon, 1969, p. 177, apunta que «Guzmán no aprende ningún oficio manual. El único "instrumento" de que dispone es "la capacha" de mozo de recados, y ello le acerca, en cierto modo, a la "cofradía de los asnos", que también, como él, transportan fardos».

21. Otro ejemplo: «No pensé que había tantos trabajos y miserias. Mas, ¡oh!, como es el "no pensé" de casta de tontos y proprio de necios» (I, p. 107).

22. *Lebrón:* «metafóricamente se aplica al que es tímido y cobarde, aludiendo a la timidez y recelo que tiene la liebre» (*Aut*).

23. En este contexto, la alusión a que su *librea* «mejor se dijera lebrada» (II, p. 428), no solo remite a «cierto género de guisado [...] que se hace con liebre» –como anotan Micó, II, p. 111, n. 4 y Gómez Canseco, II, p. 428, n. 4–, sino también a la cobardía de su dueño (*liebre:* «se llama translaticiamente al hombre cobarde, tímido y afeminado», *Aut*), en un juego verbal de *derivatio* a partir de *liebre,* similar al de «lebroncillo».

24. Otros ejemplos: «Lo primero que hice a la mañana fue reformarme de jubón, zapatos y sombrero» (I, p. 225), «dile dos o tres paseos, el canto del capote por cima del hombro, el sombrero puesto en el aire y llevando tornátiles los ojos» (II, p. 620), «cuando

de lienzo blanco», I, p. 322) y parece fácil asociar el «sevillano» (una especie de manto) con su origen geográfico. Ambos personajes, pues, pretenden pasar no por pícaros, sino por estudiantes respetables gracias a su indumentaria y palabrería, pero ambos fracasan en ese intento. El de Úbeda, porque sin su sombrero se queda en «desnudez picaral» (p. 722); el de Alemán, porque la recepción de su libro fue mayoritariamente picaresca o cómica, no grave: «Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana,* dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre» (II, p. 431).

La «humildad y sumisión» con que habla Antón Pintado a una mesonera de León, como si él fuera «un pobre cautivo» (p. 722), es una actitud compartida por Guzmán («Siempre procuré con todos tener paz, por ser hija de la humildad», I, pp. 198-199)[25], el cual «escribe su vida desde las galeras» (I, p. 16), «preso y aherrojado» (II, p. 380). La subordinación de ambos personajes a quienes temen o consideran superiores se pone de manifiesto en el hincarse de rodillas y besar sus manos. El bachiller, convencido de la culpa que le achaca Justina, «No tuvo otro remedio sino hincarse de rodillas» y pedirle que le fiase un pago (p. 820); cuando la vuelve a ver y le entrega ese dinero, «vino a besar[le] las manos» (p. 822). El mismo comportamiento muestra Guzmán en agradecimiento a su amo el embajador: «Besele la mano, la rodilla sentada en el suelo» (II, p. 453)[26].

La designación burlesca del bachiller como el «pobre secretario del Papa» (p. 722) tal vez no se refiera solo a su suciedad a través de la palabra derivada de *secreta*[27], sino que también podría apuntar –mediante la alusión al Papa– a Roma, ciudad en la que Guzmán sufre dos desagradables experiencias escatológicas (la burla de Fabia y el suceso del cebón) muy relacionadas con la burla de Justina a Antón Pintado[28]. Este y el pícaro alemaniano coinciden, además, en no saber disimular: el primero «de todo sabía poco, y menos de disimular» (p. 814); el segundo ni sabe encubrir al embajador sus desgracias excrementicias («Preguntómelo y […] díjele toda la verdad, sin pensar ni quererla decir», II, p. 443) ni puede ocultar sus sentimientos («alegróseme la sangre, las muestras del contento interior me salieron a el rostro», II, p. 454). Por último, los personajes de Úbeda y de Alemán concuerdan en

me vían ir por la calle muy galán, con el cintillo en el sombrero de piezas y piedras finísimas, me decían a las espaldas» (II, p. 696).

25. Otro ejemplo: «Volví a vestirme la humildad que con las galas olvidé» (I, p. 243).

26. Actitud repetida en otras ocasiones: «Besele las manos [al embajador] por la merced muy a lo regalón» (II, p. 425), «Besele las manos por la merced ofrecida» (II, p. 445).

27. Mañero anota: «*del Papa:* es fórmula intensificadora, que en este caso se refiere al *secretario,* término que alude indirectamente a la suciedad» (*El libro de entretenimiento de la pícara Justina,* p. 722, n. 185).

28. La estancia de Guzmán en Roma, «la tierra del Papa» (I, p. 285), tiene «una importancia clave en la trayectoria moral del protagonista, quien vive allí, desde los catorce hasta los veinte años, al servicio de un Cardenal y del Embajador de Francia» (Cavillac, 2010, p. 237).

dos rasgos muy reveladores: oyen sermones y dejan excrementos en las camas donde duermen. El bachiller reprende a Justina por su primer engaño recordándole la doctrina de un sermón que había oído («¿No sabes lo que yo y tú oímos en un sermón», p. 815) y Guzmán –el pícaro sermoneador por excelencia– no oculta su afición a escucharlos: «frecuenté devociones, royendo altares, no faltando a sermón de fama en jubileo» (II, p. 718)[29]. Finalmente, así como el bachiller es un «puerco» que defeca en su cama (p. 819)[30], también Guzmán –muerto de miedo– hace sus necesidades en la cama durante la broma humillante de que es objeto en casa de su tío genovés: «Halleme de mal olor, el cuerpo pegajoso y embarrado [...], disimulé cuanto pude por lo de la caca [...]. Cubrí muy bien la cama» (I, pp. 256-257)[31].

Si el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* supone, entre otras muchas cosas, un ejemplo brillante de sátira literaria[32] y si, como parece bastante probable, tras la figura de Antón Pintado se esconde la parodia de alguien, ¿a quién puede remitir en el año 1605 un bachiller habladorísimo que dice verdades a modo de burlas, se presenta como estudiante pero no es sino un pícaro que oye sermones, deja caca en su cama y viste igual que Guzmán de Alfarache? Las opciones en el terreno de la «familia picaral» por aquella época son más bien escasas[33]. Los indicios de que se trata del *Pícaro* por antonomasia, el de Mateo Alemán, parecen confirmarse a la luz de los datos que siguen.

2. En el episodio «Del engaño meloso», tras la presentación del bachiller aparece un breve manual sobre cómo «decir gracias» (p. 716)[34]. Su evidente contraposición con la teoría sobre la risa expuesta en la *Atalaya* (libro I, cap. 2), cuando Guzmán ejerce de gracioso en Roma al servicio del embajador, ni pasa desapercibida ni puede ser totalmente azarosa.

29. O también: «Era fiesta, fuime a la iglesia, oí misa mayor y un buen sermón de un docto agustino sobre el capítulo quinto de san Mateo» (I, p. 177).

30. Justina, al intentar convencerlo de que fue él quien se engañó de cama y encontró excrementos debajo de una que no era la de la pícara, parece achacar al estudiante esa bajeza: «Si él fue a otra cama de algún puerco como él, ¿de qué se maravilla que le ensuciasen y afrentasen? En las camas donde yo duermo nunca yo dejo esos incestos» (p. 819).

31. En la *Segunda parte,* cuando el pícaro se reencuentra con su familiar, este rememora lo ocurrido: «me acuerdo que se dejó la cama toda llena de cera de trigo» (II, pp. 558-559). Roncero, 2010, pp. 139-141, comenta en detalle este episodio escatológico de Guzmán.

32. Según Roncero, 2010, p. 157, «La sátira de *La pícara Justina* abarcaría al mundillo literario de la España de principios del siglo XVII». Para Torres, 2010, p. 38, la obra constituye «una primera reacción dura y despiadada contra una nueva fórmula literaria [la de Alemán] que pretende aunar por primera vez veras y burlas, realidad y ficción, historia y poesía, en el marco de una extensa obra en prosa».

33. Para Cavillac, 2010, p. 219, la materia picaresca hasta 1605 –al margen del *Lazarillo de Tormes*– comprende el *Diálogo del Capón* (¿1599-1600?) de Francisco Narváez de Velilla, la *Primera parte* del *Guzmán* (1599), la continuación apócrifa de Luján (1602), *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas, *El Guitón Onofre* (1604) de Gregorio González, *Rinconete y Cortadillo* (hacia 1604) de Cervantes y la *Segunda parte* del *Guzmán* (1604).

34. Se trata, en opinión de Joly, 1986, p. 176, de «le fragment théorique le plus important qu'il [López de Úbeda] consacre à l'art de tenir des propos facétieux».

Justina, quien asume en esta ocasión la voz de su autor, distingue los donaires de necios (como el estudiante) de los de discretos (como ella). Los primeros creen que las gracias consisten en contar «secretos propios y menguas ajenas» (p. 716), pero, según la pícara, los «buenos dichos» son los que logran hacer reír «sin morder ni hacer perjuicio» a nadie (p. 716). El que se dedica a «sacar a luz faltas ajenas con la mano de un tonto» solo consigue «risas que canonizan su necedad y tonterías» (p. 716). Los discretos, en cambio, cultivan un estilo cómico basado en chistes ingeniosos, facecias graciosas, «dichos donosos y entretenimientos suaves» (p. 716). Estos, al ajustarse al decoro retórico del Siglo de Oro, no actúan como «perversores de [la] naturaleza», no dicen «por vía de gracia […] verdades que amargaban» (p. 717). El bachiller es un necio que cuenta a modo «de burlas cuantas veras él alcanzaba», esto es, recurre a una fórmula retórica híbrida –inusitada hasta entonces– de unir estilo *humilis* y materia *gravis*. El texto de Úbeda se muestra rotundo en la defensa de un principio estilístico básico en los siglos XVI-XVII: las veras y las burlas no se deben mezclar en la misma obra («las veras no se han de decir por burlas», p. 717).

Si volvemos ahora nuestra atención a la novela de Alemán, también su pícaro expone su punto de vista en cuanto a lo de «decir gracias, donaires y chistes» (II, p. 381). Para mover a risa considera indispensable «la salsa de murmuración» (II, p. 382), hallándose «obligado a ser como perro de muestra, venteando flaquezas ajenas [–*faltas ajenas,* decía Justina–]» (II, p. 383)[35]. Además de censurar a otros, Guzmán revela sus secretos en la confesión general de su vida, escrita –según Úbeda, como acabamos de ver– «con la mano de un tonto»[36]. Su narración, como sabemos, «abre una brecha decisiva en la teoría de los géneros literarios» al rebasar la tipificación estamental de los estilos con la mixtura de burlas y veras, de lo serio y lo jocoso[37]. Contrariamente a Justina, el Pícaro considera «discretos» a los graciosos serios, aquellos «que dicen sentencias y dan pareceres», advierten, aconsejan o revelan «cosas graves en son de chocarrerías, que no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras» (II, p. 384). Es decir, todo un alegato a favor de la mezcla de estilos contra la que teorizó y reaccionó, entre otros escrito-

35. Repárese en que en el texto de Úbeda se alude a un inofensivo perrillo de falda para simbolizar el estilo cómico sin pullas a terceros: «Ca por eso a el dios Mercurio –que era el dios de las gracias y buenos dichos– le pintaban con un perrillo de falda, el cual, sin morder ni hacer perjuicio, retoza con el aire y con su sombra» (p. 716). Para Sobejano, 1975, p. 472, Guzmán aprovecha el recuerdo de sus amos «para denunciar los defectos de ellos y de sus congéneres […]. Pero después Guzmán […] no pierde ocasión de criticar estados, oficios, tipos, figuras, figurillas y figurones cuyas debilidades va observando».

36. «Guzmán de Alfarache concibe su autobiografía como una "confesión general", como un "alarde público" de sus cosas para que, sabidas, el lector corrija las suyas en sí» (Sobejano, 1975, p. 470). Sobre el insulto dedicado al protagonista, confróntese *Guzmán de Alfarache,* II, p. 378: «Que será obligarme escribir otro tanto para no ser tenido por tonto cargándome descuidos ajenos».

37. Para la cita, ver Cavillac, 2010, p. 196.

res, López de Úbeda. Las «verdades amargas» que dicen el bachiller (p. 717) y Guzmán («Digo verdades y hácensete amargas», II, p. 373) tienen como objetivo principal dejar a su receptor «instruido en las veras» (II, p. 378), no entretenerlo: «Que, como verdaderamente son verdades las que trato, no son para entretenimiento, sino para el sentimiento; no para chacota, sino para con mucho estudio ser miradas» (II, p. 637). Su fracaso fue inevitable, sin embargo, entre el gran público coetáneo: su palabrería movía a risa, no a reflexión.

La infracción de las convenciones literarias por parte de Alemán «motivó posiblemente la encarnizada parodia de los *Guzmanes* efectuada en *La pícara Justina*»[38]. Úbeda no se limitó a contrahacer burlescamente su diseño retórico o sus recursos estilísticos, también confrontó abiertamente sus ideas sobre lo cómico con las del sevillano, burlándose además de un personaje habladorísimo que –cual parodia de Guzmán– decía veras a modo de burlas.

3. Como ya se ha anticipado páginas atrás, la burla escatológica y el agravio público que sufre el bachiller por parte de Justina presentan significativas correlaciones argumentales y lingüísticas con la burla de Fabia a Guzmán y el posterior suceso del cebón. Tales fenómenos de intertextualidad van –a mi juicio– más allá de la mera coincidencia en motivos cómicos tradicionales y en el léxico aparejado a ellos. Comprobémoslo.

La pícara decide mofarse del estudiante no solo para que «aprendiese a cómo se han de hacer burlas a otros y de las suyas escarmentase», sino también para «echarle» de su lado (p. 717). De manera análoga, Fabia, «no sabiendo [...] cómo *librarse* [...] de las persuasiones de Guzmán de Alfarache [...] le hizo cierta burla» (II, p. 417). Ambas logran su propósito. Cuando el bachiller encuentra el cesto de excrementos –de favos de miel, cree él– que Justina le mandó ir a buscar al mesón donde se había alojado, la mesonera quiere quitárselo y, en el rifirrafe, el cestillo vuelca su contenido sobre aquel, quien «se puso de lodo, vestido, manos y hocicos» (p. 721). También Guzmán se ensucia de la misma manera al dejarse caer en un lodazal tras su famosa carrera a lomos de un cerdo: «Así, yo, pobre, lleno el vestido de cieno, las manos asquerosas, el rostro sucio» (II, p. 428). La referencia al mal «olor» que desprendían los dos personajes en esa circunstancia es común a ambas obras (pp. 721 y II, p. 429, respectivamente). Para evitar «encerarse», la mesonera se ayuda de un látigo para echar a la calle al bachiller, «quedándose ella ladrando –que morder era caso peligroso–» (p. 722). En el caso de Guzmán, el dueño del mesón donde se recogió tras su enlodamiento fue «rempujándo[lo] con palabras» hasta el portal exterior (II, p. 427) y cuando el pícaro se marcha, este se ve «ladrado de perros» por las calles y mordido por algunos gozquejos («hasta llegarme a morder en las pantorrillas», II, p. 430).

38. Mañero Lozano, 2012, p. 58.

Una concordancia especialmente relevante atañe a la afrenta y persecución públicas que experimentan, sucios, el bachiller y Guzmán por parte de los muchachos de la calle:

Atalaya de la vida humana	*La pícara Justina*
Allí se pudo decir por mí lo del romance: Más enemigos que amigos tienen su cuerpo cercado; […] Estaba llena la calle de gente y muchachos que me perseguían con grita, diciendo a voces: «¡Echalo fuera! ¡Echalo fuera! ¡Salga ese sucio en adobo!» (II, p. 428).	¡Señora huéspeda, déjeme llegar y no me haga estar aquí afrentado entre tantos mochachos[39] que tienen mi cuerpo cercado! ¿Han visto cómo se han juntado como moscas a la miel? ¡Señora huéspeda, compadézcase de mí, que estos mochachos no me dejan, como si nunca hubieran visto a un hombre enlodado! (p. 723)[40].

La presencia en ambas obras de la oración «tienen mi / su cuerpo cercado» difícilmente puede considerarse casual a la vista de las demás convergencias textuales. La osadía y el regocijo del «muchachismo» (II, p. 429) ante los avergonzados personajes son similares: el bachiller emboca la salida de la ciudad de León «rodeado de muchachos que festejaban la burla aosadas» (p. 724) y Guzmán escucha de ellos, humillado, «gritos de risa, sinificando grande alegría» (II, p. 428).

Cuando Justina vuelve a topar con el estudiante en el episodio «Del desenojo astuto» teme que aquel «hubiese cogido […] un guijarro» para lanzárselo (p. 814), pero la cobardía del personaje hace que quiera vengarse de la pícara «no con piedras, sino poniendo en la honda de su lengua […] crudas e indigestas razones» (p. 815). También Guzmán siente la tentación de apedrear a quienes se ríen de él por las calles de Roma: «Un día, yendo por una calle, me vi tan apurado de paciencia por todas partes, tan agostado el entendimiento, que casi me obligaron a hacer muchos disparates. […] Quisiera tirar piedras; mas fuéronme a la mano» (II, p. 442)[41]. Una de las quejas –irónicas– del bachiller a Justina tras su lodoso engaño es la de haberle quitado su honra: «¿por qué has querido autorizar con la honra que me has quitado tu mesone-

39. La edición de Mañero Lozano lee aquí «mochados», que corrijo a partir del «mochachos» que aparece un poco más abajo en el texto. La edición de Torres, 2010, p. 599, trae «mochachos».

40. La comparación «como moscas a la miel» bien podría remedar el símil «como enjambre tras la maestra» que Guzmán usa para referirse al elevado número de criados (y amigos de estos) que –teme– correrían a verlo y escarnecerlo si conocieran su enlodadura (II, p. 430).

41. Téngase en cuenta, además, el incidente escatológico en el que Guzmán –en Zaragoza y durante una cita amorosa de noche– busca una piedra para tirársela a un perro que ladraba y, al cogerla, resulta ser un excremento en vez de un guijarro: «busqué con los pies una piedra que tirarle y, no hallándola, bajé los ojos y devisé por junto de la pared un bulto pequeño y negro. Creí ser algún guijarro. Asilo de presto; empero no era guijarro ni cosa tan dura» (II, p. 617).

ra e ingrata descendencia?» (p. 815). De igual modo, tras la confesión de su sucia desgracia al embajador, el protagonista alemaniano exhibe un hondo sentimiento de vergüenza más propio de quienes nacen con honra y la estiman sobremanera que de un vil pícaro: «Quedé tan avergonzado, tan otro yo por entonces, tan diferente de lo que antes era, cual si supiera de casos de honra o si tuviera rastro de ella» (II, p. 443).

Por otra parte, es posible que solo se trate de una mera casualidad, pero no deja de resultar curiosa la coincidencia en una alusión «toledana» en este contexto. En la obra de Úbeda Justina replica en una ocasión al bachiller con unos versos de la comedia «La famosa toledana» de Juan de Quirós (p. 816). Guzmán alude con la expresión «la toledana» a la horrible noche que pasó, sucio y encerrado, en el corral de Fabia (II, p. 423). Precisamente, las reiteradas referencias a la mojadura del pícaro –tanto por la lluvia de esa noche como por el lodo maloliente– («hicieron por un rato estarme mojando; y tanto que ya el agua que había, entrando por la cabeza, me salía por los zapatos», «había muy bien llovido, […] y a mis horas vine a correr la tierra, con lodos –como dicen– hasta la cinta», II, pp. 422 y 421, respectivamente) tal vez tienen un eco en la alusión a la «humedad» del bachiller: «Él sí, con su humedad, podrá haber retenido» (p. 821).

Otra correspondencia temático-lingüística se halla en la fórmula utilizada para dar cuenta de los comentarios que suscita el pestilente olor de los burlados:

Atalaya de la vida humana	*La pícara Justina*
Tapándose otros las narices, decían: «¡Po!, ¡aguas mayores han sido!» (II, p. 429).	Vi buen auditorio; comencé a decir «¡pu, pu!» y taparme las narices (p. 822).

En el caso de Justina, para terminar de escarnecer al bachiller, revela públicamente la burla fecal de León con esas palabras y ese gesto. En cuanto a Guzmán, al encaminarse de noche hacia la casa de su amo, después de haberse marchado la gente que pretendía vejarlo, escucha los comentarios hirientes de quienes perciben su fétido olor.

Tanto el bachiller como Guzmán tienen miedo de que otros conozcan su humillación pública. El primero pide a Justina «con mucha instancia que no dijese cosa de lo que por él había pasado a nadie de Mansilla» (p. 820). El segundo piensa inicialmente disimular lo sucedido ante los demás criados: «¿Cómo disimularé para que no me martiricen?» (II, p. 430). Todo es en vano. La pícara proclama en medio de la plaza del pueblo el sucio «secreto» del bachiller, del mismo modo que Nicoleta, la criada de Fabia, «contó a cuantas amigas y amigos tenía la burla que receb[ió] [Guzmán] de su señora en el corral de su casa» (II, 453)[42]. Las consecuencias de ello son denigrantes para ambos per-

42. Es decir, «No pudo ser este caso tan secreto que se dejase de saber luego» (II, p. 432). A Justina y a Nicoleta se les puede aplicar, por tanto, la conclusión que extrae

sonajes: sufren escarnio general y su nombre queda 'manchado' para siempre en las respectivas poblaciones. Mientras el bachiller soporta la «furiosa avenida de vayas» que le dieron la pícara y sus convecinos, Guzmán, cuando «no se trataba otra cosa en toda Roma» y su «suciedad [era] la salsa de sus conversaciones» (II, p. 441), padece burlas crueles en la calle y en casa: «con las demasías de lo que me pasaba por las calles, tomaron en casa los criados más licencia de la que convenía, […] me daban cordelejos» (II, p. 442).

Por último, el personaje de Úbeda se ve asociado perpetuamente al mal nombre de «bachiller melado» ('ensuciado con excrementos'), al recuerdo imborrable de su «mancha» física (en sus ropas y cuerpo), social (en su fama) y religiosa (al motejarlo de judío)[43]. Guzmán, quien es consciente de «tener manchadas las costumbres, y así [l]e ponían de lodo con sus lenguas» (II, p. 393), advierte a los lectores de lo que él mismo experimentará respecto a su reputación: «Y ninguno crea que, teniendo costumbres feas, tendrá fama hermosa» (II, p. 394). Después de su enlodamiento, teme la deshonra que ello pueda depararle y medita contarlo él mismo: «Haga nombre del mal nombre quien desea que se le caiga presto; porque con cuanta mayor violencia lo pretendiere desechar tanto más arraiga y se fortalece» (II, p. 431). Cuando el pícaro decide finalmente abandonar Roma se propone empezar una vida nueva, «lavando con virtudes las manchas que [le] causó el vicio» (II, p. 445)[44].

En suma, el bachiller y Guzmán de Alfarache fueron víctimas de sendas burlas escatológicas por parte de personajes femeninos que buscaban con ello apartarlos de su lado. Ambos se ensucian sus vestidos, manos y rostro, resguardándose en el portal exterior de un mesón de numerosos muchachos que cercan sus cuerpos y festejan su escarnio. Además, los dos enlodados despiertan comentarios similares sobre su mal olor. Su naturaleza cobarde les lleva a desistir de tirar piedras contra sus burladores. Temen que se divulguen sus famosos engaños, pero de nuevo dos mujeres (Justina y Nicoleta) contribuyen a asociar una mancha ignominiosa, para siempre, a sus nombres.

En conclusión, de los datos ofrecidos en este apartado cabe inferir lo siguiente:

1) La cita de *La pícara Justina* inserta en el texto de la *princeps* de los *Sueños* se refiere a un personaje hiperbólicamente parlanchín. Por

Guzmán de esta experiencia: «¡Ved lo que destruye una mala lengua de mala mujer […]. Nadie les fíe su secreto […], porque con poco enojo, por vengarse, os quiebran el ojo y con pequeña causa os hacen causa» (II, p. 453). Recuérdese, a este respecto, que Justina –para hacer frente al enojo del bachiller– le amagó con lanzarle un terrón al ojo: «yo, con mi terrón, punta al ojo» (p. 817).

43. «Quedó tan asentado el nombre del bachiller melado, y con él tal mancha y mal olor en su fama, que por muchos años que dure no le jabonará Taborda» (p. 823).

44. En cuanto a la falta de limpieza de sangre –otra mancha– del pícaro sevillano, recuérdese que por las venas de su padre corría sangre judía: «Mateo Alemán, oriundo de cristianos nuevos, hace que su héroe confiese también su tacha original, sin insistir en ella ni disociar este tema del de la infamia del padre» (Bataillon, 1969, p. 213).

tanto, su interpolación en las líneas dedicadas a los «habladorísimos» está plenamente justificada y supone un evidente acierto desde el punto de vista temático. Ello permite descartar una intervención fortuita o desafortunada en el texto quevediano[45].

2) Como la crítica moderna viene sospechando, es muy probable que tras la figura de Antón Pintado se esconda la parodia de un personaje –real o ficticio– coetáneo de Úbeda y de sus lectores. Su caracterización (un bachiller verborreico que sin su sombrero resulta ser un pícaro, no sabe decir burlas, oye sermones y deja caca en su cama), la ruptura del decoro retórico en su disparatada mezcla de burlas y veras, y el engaño escatológico de que es víctima presentan tantas y tan significativas correspondencias con Guzmán de Alfarache que este parece convertirse en la opción más plausible como modelo contrahecho. En 1605 ningún otro pícaro-bachiller coincide en tantos aspectos con el personaje ubediano.

3) Las convergencias temáticas y lingüísticas señaladas entre *La pícara Justina* y la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* parecen avalar una atenta lectura y una recreación paródica de algunos capítulos de la *Atalaya* por parte de Úbeda[46].

4) Cabe suponer que la inserción de esa cita de *La pícara Justina* en los *Sueños* constituye, por parte de quien la introdujo de manera consciente, un tributo artístico a López de Úbeda. Puesto que su *Libro de entretenimiento* «se concibió como respuesta literaria al *Pícaro* de Alemán»[47], su bachiller parece contrahacer a Guzmán y su teoría sobre lo cómico –expuesta en uno de los dos episodios coprotagonizados por Antón Pintado– se opone frontalmente a la defendida por el autor sevillano, el responsable de ese añadido bien pudiera estar revelando a través de esa frase su alineamiento estilístico con Úbeda frente a Alemán. No se trataría en 1627 (cuando se publican los *Sueños*) o poco antes de buscar una polémica literaria con el escritor andaluz (ya fallecido en 1614), sino de exhibir ingeniosamente una determinada postura estilística sobre lo risible. A este respecto conviene recordar que Quevedo tuvo «una reacción algo tardía», posterior a la muerte de Góngora, contra el lenguaje culto[48]. Sabemos, además, del interés de don Francisco por la teoría retórica

45. Crosby, 1993, vol. 2, p. 1405, en cambio, considera que lo añadido «rompe una relación» semántica estrecha en el texto quevediano entre quienes hablan «a cántaros» y los «habladores diluvios».

46. La cabalgada de Guzmán a lomos del cerdo por las calles embarradas de Roma, tras la burla de Fabia, debió de haber sido muy célebre en la época. Varias ilustraciones relativas a este incidente aparecieron en algunas ediciones de la *Atalaya* en los siglos XVIII y XIX (ver Alemán, *Guzmán de Alfarache,* pp. 1494, 1497, 1499).

47. Mañero Lozano, 2012, p. 78.

48. Para la cita, ver Cacho Casal, 2003, p. 306, quien alude a un pasaje del *Discurso de todos los diablos* (1628), la *Culta latiniparla* (1629), la *Aguja* incluida al final del *Libro de todas las cosas* (1631), algunos poemas y el prólogo de la edición quevediana de las poesías de fray Luis de León (fechado en 1629).

sobre lo ridículo, contra la que Alemán había atentado[49]. En cuanto a la valoración que Quevedo hizo de la autobiografía del *Pícaro,* buena parte de la crítica coincide en considerar el *Buscón* «una parodia de la gran obra de Mateo Alemán», como también parece sugerirlo el contenido del prólogo de su primera edición, escrito probablemente por Quevedo en una fecha tan tardía como 1626[50].

5) La hipótesis planteada en el punto 2 sitúa la variante redaccional estudiada en el terreno de la *lectio difficilior,* criterio que apunta a Quevedo como responsable de ella[51]. Aun en el supuesto de que el «bachiller melado» no fuese una parodia del pícaro alemaniano, cabe suponer que quien tan bien supo seleccionar esa cita y encajarla en el texto de los *Sueños* conocía quién se ocultaba tras el personaje de Úbeda[52]. Es decir, nos hallamos ante una *lectio difficilior* en cualquier caso, independientemente de que se haya sabido descifrar (o no) en este trabajo. La naturaleza autorial de la variante sale, por tanto, nuevamente reforzada. La información que se ofrece en los siguientes apartados parece corroborar esta conclusión.

La intertextualidad encubierta y la cita conceptista en el *usus scribendi* del Siglo de Oro

Uno de los fundamentos de la escritura en la época áurea era el acopio de lugares, citas y textos ajenos para insertarlos en la propia producción. Esta técnica creativa permitía hacer gala de erudición y sutileza a los escritores barrocos: erudición, por el amplio conocimiento demostrado en todo tipo de letras (sagradas y profanas); sutileza, por la sabia acomodación de esos textos a la materia tratada. Esta peculiar intertextualidad presentaba una amplia gama de posibilidades en su manifestación artística: podía callarse o declararse la procedencia de la cita, podía ser reproducida literalmente o ser recreada de manera más o menos fiel, y podía, en fin, ser aplicada a distintos géneros literarios,

49. En su estudio de las anotaciones de Quevedo a un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, López Grigera señala que «A Quevedo le interesan especialmente las referencias a la risa», «siempre que aparece algo al respecto lo anota» (1998, pp. 150 y 140, n. 76 y n. 18, respectivamente).

50. Para la cita, ver Cabo, 2011, p. 204; para el carácter paródico de ese prólogo quevediano, ver Altenberg, 2008, p. 358 y Tobar, 2011. También Rey, 2014, pp. 49-52, atribuye la autoría de ese paratexto a don Francisco.

51. Para las variantes de autor en la obra de Quevedo, ver Rey, 2000, y Azaustre, 2014.

52. Resulta llamativo que en los años 20 del siglo XVII la persona que añadió la cita seleccionara como ejemplo de hablador a un personaje secundario de *La pícara Justina* y no directamente a Guzmán de Alfarache o a Justina, los parleros literarios más famosos entonces. Si –como aquí se defiende– el bachiller de Úbeda es una parodia de Guzmán, la dificultad interpretativa del texto quevediano se redobla: no solo resulta complicado detectar la cita ajena, sino que quien la descubra debe enfrentarse al desciframiento de la recreación burlesca que encierra. Todo un alarde de ingenio creativo, que exige al lector a su vez una aguda capacidad intelectiva para percibir su auténtico sentido y finalidad.

desde los más graves (tratados morales, políticos y religiosos, memoriales, escritos crítico-literarios, etc.) a los más jocosos (prosa festiva o de entretenimiento, textos satírico-burlescos, relatos picarescos, comedias cómicas y burlescas…). Precisamente, las diferencias genéricas –junto al distinto propósito perseguido por el autor en cada caso– explican en buena medida la disparidad de procedimientos en la citación áurea.

En el caso de Quevedo, cuando este busca ser reconocido como humanista cristiano o aportar argumentos de autoridad en defensa de sus tesis, es normal que explicite la procedencia de los textos ajenos que inserta (bien al pie de la letra, bien de manera reelaborada)[53]. Cuando don Francisco procura despertar risa en los textos satírico-burlescos –proteicos por naturaleza–, parece lógico pensar que actuó de modo similar a otros escritores áureos, esto es, embutiendo injertos de toda índole para exhibir su ingenio y para potenciar el efecto jocoso y el gusto de los lectores en su identificación. Los ejemplos que se presentan a continuación pretenden ilustrar lo dicho.

En *Guzmán de Alfarache,* Mateo Alemán «fue simplemente un escritor y no tuvo inconveniente en tomar lo que le interesaba viniera de donde viniera[54]». Por esas páginas desfilan fragmentos de romances, cuentecillos folklóricos, refranes, dichos populares, apotegmas, consejas, sermones… que hacen de la obra una suma de elementos heterogéneos no siempre de la aljaba del autor. Dos ejemplos de citas literales ajenas se hallan, precisamente, en el capítulo en que Guzmán quiso limpiar su «lodo» en la posada (*Segunda parte,* I, 6), objeto de parodia –como ya se ha comentado– por parte de López de Úbeda. Se trata de versos pertenecientes a sendos romances sobre el rey don Pedro I de Castilla: «Más enemigos que amigos / tienen su cuerpo cercado; / dicen unos que lo entierren

53. Recuérdense las numerosas citas patrísticas o bíblicas en sus tratados morales y religiosos (ver sobre ello López Poza, 1992 y Alonso Veloso, 2009). A veces, sin embargo, don Francisco silencia de manera interesada la presencia de autores de la gentilidad en esas obras: en *Las cuatro fantasmas de la vida,* por ejemplo, «los autores grecolatinos, profanos, […] se integran en la argumentación, pero se disimula su presencia en el texto: omitiéndose títulos, nombres o números de capítulo» (Alonso Veloso, 2009, p. 131). Tampoco Lope de Vega, en las cien jaculatorias de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), revela la procedencia de algunos de sus pasajes: «no hay ninguna nota marginal que indique los orígenes de las jaculatorias, que el lector debe (o no) deducir, puesto que se inspiran a menudo en frases procedentes de otros textos, pero adaptadas y modificadas por el personal genio literario de Lope» (Lezcano Tosca, 2012, p. 83). Además, Quevedo pudo haber citado textos bíblicos a partir de otros autores sin revelarlo; así parece haber ocurrido con algunas citas latinas incompletas en el memorial *Execración por la fe católica,* donde «existen indicios de que en ciertos casos las diferencias [respecto a la *Vulgata*] podrían deberse a que el autor las tomó indirectamente, sin cita explícita, de otros autores (Villar Maldonado y su *Silva responsorum,* concretamente) con quienes comparte tales divergencias» (Alonso Veloso, 2014, p. 81).

54. Gómez Canseco, 2012, p. 837. Alemán, por ejemplo, «escribió páginas completas sobre el amor, la fortuna o la pobreza, acarreando sin una sola cita lo pensado y dicho por otros, aunque en la versión casi literal que [Juan de] Aranda compendió [en *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias* (Sevilla, 1595)]» (Gómez Canseco, 2012, p. 837).

/ y otros que no sea enterrado» y «con todas estas desdichas a Sevilla hobe llegado[55]». En el primer caso se anticipa de manera incompleta en el propio texto su procedencia: «Allí se pudo decir por mí lo del romance», pero en el segundo la cita se integra sin ninguna indicación respecto a su origen. El carácter proverbial de los versos o su amplia difusión facilitaban, si no garantizaban, su reconocimiento por el gran público.

En el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* la inserción de materiales de todo tipo es extraordinaria: recreaciones de chistes célebres, lugares paralelos a polianteas, silvas o misceláneas, glosas de versos de canciones muy conocidas, refranes, frases hechas de la época, textos del acervo tradicional, alusiones al romancero del Cid, citas de versos famosos de comedias coetáneas[56], etc. Estos son tres microtextos en los que se reproducen famosos pasajes ajenos con proximidad léxica o literalmente (en el último caso): «cuando […] diga: "muy sucio está todo"» (que remite a un chascarrillo del *Entremés de los mirones,* donde figura la respuesta: «¡Válgame Dios, qué sucio está todo esto»), «una pobre diez y ochena, que era niña y manceba y nunca en tal se vio» (que se refiere a los dos versos finales de un cantar conocido en la época y reproducido por Cervantes: «Señor Gómez Arias, / doleos de mí; / soy niña y muchacha, / nunca en tal me vi») y «bien podía yo estarme cantando el "Socorred con agua al fuego" toda la noche» (que recuerda una letra anónima documentada en la segunda mitad del s. XVI: «Socor[r]ed con agua al fuego, / ojos, apriesa llorando, / que se está el alma abrasando»[57]). Como ya sucedía en *Guzmán de Alfarache,* la fama de los textos aludidos o el modo en que el autor los introdujo en su obra posibilitan su comprensión y rápida detección por parte de la mayoría de los lectores coetáneos.

De Lope de Vega se presenta el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda* (probablemente compuestas entre 1621 y 1623), sin intención jocosa pero representativas del género de la novela corta de entretenimiento en la época áurea. En ellas el Fénix aplicó un principio básico del arte literario en los siglos XVI-XVII: la creación de un texto presuponía su carácter misceláneo e intertextual, debido a la imitación de tópicos o lugares comunes y a la inserción de todo tipo de citas, sentencias o *exempla.* Así lo manifestó el propio autor en el prólogo de *La desdicha por la honra:*

> en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque

55. Alemán, *Guzmán de Alfarache,* II, pp. 428 y 430, respectivamente. Ver la completa anotación de Gómez Canseco, 2012, pp. 1333 (n. 428.6) y 1334 (n. 430.22).

56. Se reproducen, por ejemplo, cuatro versos de la comedia *La famosa toledana* del jurado Juan de Quirós, aunque la cita no se registra exactamente de la misma manera ni en los manuscritos conocidos de la obra ni en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón, quien también alude a ellos (ver Mañero Lozano, 2012, pp. 46-48 y Madroñal, 2014, pp. 288-290).

57. Ver López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* pp. 208, 488 y 966, respectivamente. Mañero Lozano anota cumplidamente la información referida a su procedencia.

ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya *de versos y lugares de autores,* pienso valerme[58].

Por esas páginas desfilan abundantes citas explícitas de autores latinos (Plauto, Terencio, Séneca, Propercio, Ovidio), italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio) o españoles (Garcilaso, Melchor de Santa Cruz o Jerónimo de Carranza), procedentes en su mayor parte de polianteas y de colecciones de *dicta* que Lope manejó[59]. Pero también se insertan otras que suponen un uso ingenioso, metafórico, de romances populares en la época: «Tardose Troya en ganar, / pero al fin ganose Troya!» (p. 56, en alusión a la conquista amorosa de la protagonista de *Las fortunas de Diana* por Celio) o «por quien dijo una dama: "¿Qué hará cuándo mayor?"» (p. 212, actualizando el cantarcillo «Eres niño y has amor: / ¿qué farás cuando mayor?» para referirse, en *Guzmán el Bravo,* a la descomunal fuerza física de un tal Soto que «con decinueve años […] ha tirado con cuatro arrobas de peso y detiene un carro»).

En la obra dramática de Calderón no faltan casos de intertextualidad directa con Cervantes o Góngora. Mencionaré tres. En *Saber del mal y del bien* se evocan muy de cerca los vv. 16-17 del estrambote del soneto cervantino «Voto a Dios que me espanta esta grandeza» del *Viaje del Parnaso* («caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese y no hubo nada»): «calo el sombrero, voyme y no hago nada»[60]. En el manuscrito autógrafo de la comedia *El secreto a voces* se registra en la redacción inicial –sin declararla– la cita literal de un verso gongorino de *Las firmezas de Isabela* («Harto he dicho y harto callo»), que posteriormente fue mínimamente corregida por el autor: «Harto digo y harto callo»[61]. En esa misma obra se reelaboran otros versos de la comedia citada de Góngora, pero desvelando en este caso su naturaleza ajena a través del inciso «–como dijo el cordobés–»[62]:

Góngora: *Las firmezas de Isabela*

¿Tal dices, Tadeo? Dilo,
que *se corrompe un secreto.*
Si cuatriduano es,
Satanás le sufrirá,
que *a un secreto la O en A*
se le convierte después.

Calderón: *El secreto a voces*

[…]
que será piedad cruel
dejar *pudrir un secreto*
que a nadie sirva después;
que, *corrompida la «o» en «a»*
–como dijo el cordobés–
de secreto, hecha secreta,
huela mal y no haga bien.

58. Vega, *Novelas a Marcia Leonarda,* pp. 106-107 (la cursiva es mía). (Cito esta obra por la edición de Presotto).
59. Ver, sobre ello, Schwartz, 2000.
60. Tomo los datos de Arellano, 1999, p. 13.
61. Ver Viña Liste, 2014, p. 149.
62. Cito los textos por Viña Liste, 2014, pp. 142-143 y 148 (la cursiva es mía).

En definitiva, a la vista de los ejemplos aducidos se puede llegar a una primera conclusión: la inserción –sin explicitar su procedencia– de una cita literal o casi (recuérdense el cambio de la forma verbal «llevaba» por «lleva» y la supresión del determinante «un» referido a *pujo*) de una obra coetánea de entretenimiento como *La pícara Justina* en el texto satírico-burlesco de los *Sueños* se corresponde con un recurso creativo propio de la escritura áurea. Solo los hombres cultos de letras, no cualquier persona de los siglos XVI y XVII, tenían el ingenio y los conocimientos de textos y autoridades suficientes como para poder aplicar correctamente esa técnica artística. La enorme dificultad para detectar la cita en el texto quevediano (no hay ninguna introducción explícita ni implícita que apunte a su naturaleza ajena) y también para captar la alusión paródico-burlesca que encierra, nos indica que los lectores a los que se dirigía quien la interpoló eran una minoría letrada culta, es decir, otros colegas del mundo literario capaces de desentrañar el enigma. Por la gran complejidad conceptista de la cita (cuestión de la que me ocupo en el próximo párrafo), la hipótesis de que el responsable de su inserción fue Quevedo se convierte de nuevo en la más creíble.

Como resulta evidente, la intercalación de una cita ajena no es *per se* una manifestación de agudeza. Se necesita una asociación jocosa o un juego de ingenio para que se constituya en un «concepto por acomodación de verso, texto o autoridad», según la terminología gracianesca: «Cuando, a más de la conveniencia de la autoridad, se halla la donosidad de algún equívoco, hace plausible el concepto»[63]. El escritor ingenioso que se apodera de un texto puede reproducirlo de manera literal o reelaborada («añadiéndole alguna palabra», «otras veces se trueca una palabra por otra» o «toda una parte de la autoridad se puede alterar[64]») y puede aplicarlo tanto «a cosas graves decentes» como «a sujetos humildes[65]». La perfecta acomodación al texto quevediano de la cita de *La pícara Justina* y su evidente efecto risible en el contexto de aparición son muestra del dominio de ese tipo de conceptos por parte de quien la introdujo. Pero aún hay más. Su correcta y completa interpretación, únicamente posible si se descifra la alusión burlesca de López de Úbeda a Guzmán de Alfarache, exige desentrañar otro agudo concepto, en este caso por alusión. Así lo define Gracián: «Consiste su formalidad en hacer relación a algún suceso, no exprimiéndolo, sino apuntándolo. Sutileza en cifra, que para entenderla es menester noticia universal y un ingenio que platique a veces en adivino[66]». ¿Quién, si no

63. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* p. 314 (modernizo siempre la grafía en las citas de esta obra). Blanco, 1988, analiza y explica con detalle este «lugar clave en la teoría de Gracián y en la estética del concepto» (p. 111).

64. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* pp. 315 (las dos primeras citas) y 316 (la última cita).

65. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* p. 316.

66. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* p. 308.

fue Quevedo, pudo haber creado un doble concepto agudo, tan difícil de desentrañar, con la interpolación de un texto ajeno?

Creación consciente del escritor *vs.* intrusión azarosa y excepcional de los tipógrafos

El análisis biblio-tipográfico de la plana 84v de la *princeps* de los *Sueños,* en la que se halla la cita de *La pícara Justina* (figura 1), revela que consta de 811 caracteres (por debajo de los 830 de media por plana), que no presenta ninguna abreviatura y que empieza con letra muy abierta. Ello puede llevar a concluir que la cuenta del original salió defectuosa en este caso y que, ante la falta de texto, el corrector de la imprenta echó mano de otro libro para rellenar la página. Sin embargo, la *lectio difficilior* que aquí se ha propuesto para esa cita y la complejidad conceptista de esta no se avienen bien con una selección casual –acuciada, además, por las prisas del taller– del fragmento de *Justina,* referido precisamente a un bachillerejo habladorísimo que encierra una enigmática parodia. Asimismo, la explicación de la inserción de un texto ajeno por razones tipográficas supone admitir el carácter excepcional de esa variante, pues no se conoce otro ejemplo similar[67]. No sucede lo mismo, en cambio, si se considera –como aquí se ha hecho– una manifestación más de un procedimiento creativo habitual en el *usus scribendi* del Siglo de Oro. La erudición demostrada en la selección de la cita, la sutileza en su interpolación y la agudeza ingeniosa cifrada en ella no parecen encajar fácilmente con una actuación azarosa y extraordinaria de un corrector.

Otros datos materiales sobre el primer impreso de los *Sueños* sugieren también que los tipógrafos no intervinieron de manera significativa en el texto quevediano de que dispusieron:

1) En la edición príncipe del *Sueño del infierno* se encuentra un caso parecido al de la cita de *La pícara Justina* en el *Sueño de la muerte:* en el párrafo dedicado a los libreros se detecta una larga interpolación, ausente de los manuscritos, que recrea de cerca –no literalmente– unos versos de la comedia *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega[68]. Reproduzco a continuación los dos textos relacionados:

67. «No conozco, ni en España ni fuera de España, otro ejemplo de que una laguna causada por defecto en la cuenta del original se haya rellenado con texto proveniente de otra obra» (Rico, 2014, p. 444).

68. Ver León, 2007, pp. 1469-1470 y Bertuzzi, 2013, pp. 307-310.

Quevedo: *Sueño del infierno*	Lope de Vega: *Los melindres de Belisa*
[…] y yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros, *y por lo que hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios, que ya hasta el lacayo latiniza, y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza*[69].	CARRILLO Señor, hanse dado a traducir tantos hombres que carecen de ingenio, *que ya sabemos* *los tontos lo que encarecen* *los sabios,* y merecemos los nombres que ellos merecen. Yo le tengo traducido, y aún a Horacio y a Lucano. JUAN ¿Esos hombres has leído? CARRILLO Pues si están en castellano ¿qué dificultad ha sido? *Ya mi alazán latiniza.* Allá están. Juan Huélgome al fin, que estos que el mundo eterniza *buscan a Horacio en latín,* *y está en la caballeriza.* ¡Que un *lacayo* te ha leído, divino Horacio[70]!

Para intentar averiguar si el añadido de la recreación del texto de Lope pudo haberse debido a la *ratio typographica,* hay que examinar la plana 31 en la que se localiza (figura 2). Esa página consta de 860 caracteres (por encima de la media por plana en el impreso), no presenta ningún punto y aparte y tiene cinco abreviaturas (*tiẽda, cõdenamos, romãce* y dos veces *q̃*). No parece, por tanto, que faltase texto para su composición, ni que, ante la ausencia de motivos materiales, fuese necesaria una intervención significativa del corrector. La ingeniosa acomodación del texto ajeno (convenientemente engarzado con las «obras» que venden los libreros), la creación de dos nuevas aliteraciones (*el lacayo latiniza, en castellano en la caballeriza*) y el evidente enriquecimiento semántico del pasaje (con la introducción de la crítica de la vulgarización de los clásicos a través de las traducciones a lenguas romances) señalan de nuevo a Quevedo como responsable de la variante. Este, mediante la reelaboración de unos versos famosos de Lope de

69. Quevedo, *Los sueños,* p. 186 (la cursiva se corresponde con el texto interpolado). Esta variante redaccional se registra también en *Desvelos* y en *Juguetes* (ver Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, p. 474 y *Los sueños,* pp. 450 y 563).

70. Vega, *Los melindres de Belisa,* pp. 1506-1507 (vv. 723-741). (Señalo con la cursiva los versos implicados directamente en la intertextualidad). Calderón incluyó una referencia explícita a esta famosa comedia en *No hay burlas con el amor:* «Cada día por lo menos / se riza dos o tres veces / y ninguna a su contento. / *Los melindres de Belisa,* / que fingió con tanto acierto / Lope de Vega, con ella / son melindres muy pequeños» (tomo la cita de Torres, 1999, p. 578).

Vega, a buen seguro logró despertar la risa en los lectores coetáneos, complacidos en reconocer la agudeza del escritor[71].

2) En la *princeps* de los *Sueños* hay páginas con un número de caracteres tipográficos inferior o semejante al de la plana con la cita picaresca que no presentan interpolaciones relevantes frente a la versión manuscrita. Si el texto de Úbeda se hubiese insertado para rellenar esa plana, sería esperable encontrar otras adiciones importantes (aunque se tratase de variantes redaccionales menos 'brillantes' desde el punto de vista de la agudeza) en otros folios aquejados de la misma falta de texto; pero no sucede así. Veamos algunos ejemplos.

El folio 84 (figura 3), que carece de abreviaturas, se compuso con solo 777 caracteres tipográficos. Un punto y aparte en la mitad de la plana permitió ganar una línea, pero aun así termina con letra muy abierta para procurar completar el espacio de la caja de impresión. Pese a la evidente escasez de texto, solo se registran pequeñas variantes textuales respecto a los manuscritos, irrelevantes ecdóticamente[72].

La plana 114v (figura 4) consta de 811 caracteres, los mismos que la página con el texto de *Justina,* y tiene dos puntos y aparte y dos abreviaturas (*blãcas, q̃*). Su texto –pese a que podría ser considerado tan insuficiente como el de la plana 84v– no revela ninguna injerencia de los tipógrafos, ya que coincide con el de la versión manuscrita, detectándose únicamente en la *princeps* la adición mínima de la preposición a[73]. Algo semejante sucede con otras planas que presentan un número inferior de caracteres respecto a la media: fol. 19v (con 813 caracteres), fol. 41v (con 801), fol. 42 (con 824), fol. 45v (con 826), fol. 47v (con 818), fol. 83 (con 830) o fol. 100 (con 828). En ninguna de ellas se han encontrado adiciones de texto reseñables respecto a los manuscritos, pero sí, en cambio, variantes paliativas debidas a la censura: «otra cosa que me corro de nombrarla» en vez de «traseros», «deshonesto» en lugar de «bujarrón» o «deshonestidad» por «sodomía»[74].

En definitiva, la ingeniosa acomodación de la cita de *La pícara Justina* en los *Sueños* y su dificultad conceptista no encajan con una selección rápida y casual de ese fragmento por parte del corrector, quien, además, habría actuado de manera desacostumbrada, excepcional, ante la falta de texto. Lo ocurrido con la interpolación de unos versos de

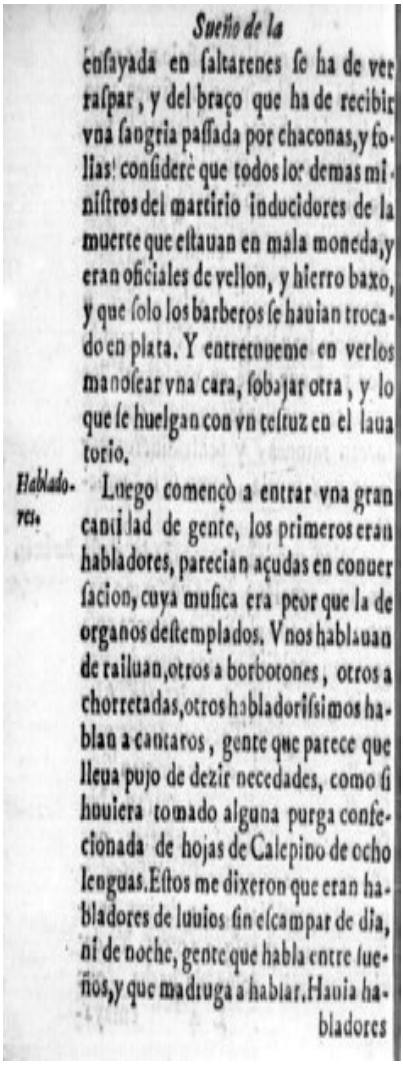
71. Según Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* p. 317, en los conceptos por acomodación de texto «Ha de ser célebre la autoridad, y muy sabida, para que tenga más gracia». Para Bertuzzi, 2013, p. 313, esta variante «pudo ser insertada tanto por Quevedo como por otra persona».

72. En la *princeps* (B_{27}) se omiten tres palabras presentes en la versión manuscrita (*todo, comen, dije*), se introduce en dos ocasiones la preposición *a* y se producen pequeños cambios léxicos (acompañando a tan maldita canalla] acompañado desta maldita canalla B_{27}; y ellos entran] ellos que entran B_{27}).

73. Ver Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, p. 246 y *Los sueños,* pp. 395-396.

74. Ver Quevedo, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* fol. 19v (para las dos variantes primeras) y fol. 100 (para el último caso).

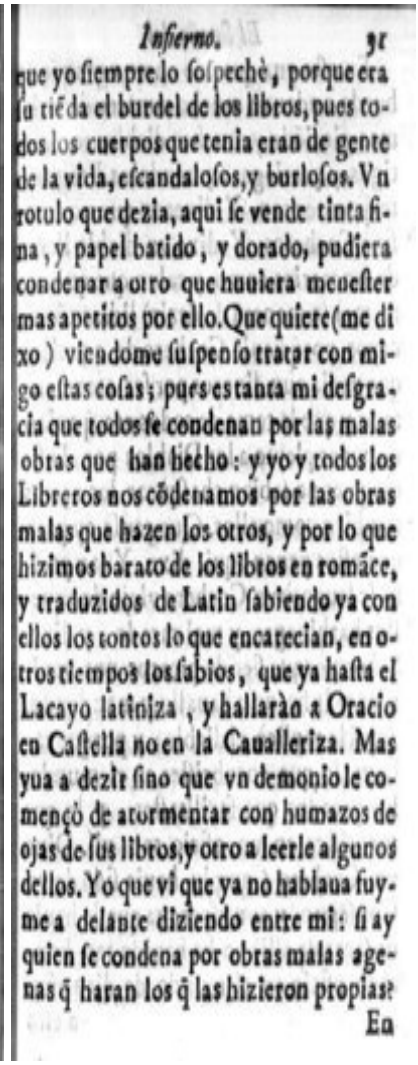
Lope de Vega –un caso parecido al estudiado en este trabajo– tampoco apoya en este caso la hipótesis de la *ratio typographica,* pues el examen de su plana permite descartar que haya habido necesidad de texto para completarla. Asimismo, el cotejo de la versión manuscrita de los *Sueños* con otras planas de la *princeps* con poco texto ha revelado que los tipógrafos no insertaron adiciones significativas para rellenar las páginas.



Sueño de la

enſayada en ſaltarenes ſe ha de ver raſpar, y del braço que ha de recibir vna ſangria paſſada por chaconas, y folias: conſidere que todos los demas miniſtros del martirio inducidores de la muerte que eſtauan en mala moneda, y eran oficiales de vellon, y hierro baxo, y que ſolo los barberos ſe hauian trocado en plata. Y entretoueme en verlos manoſear vna cara, ſobajar otra, y lo que ſe huelgan con vn teſtuz en el lauatorio.

Habladores. Luego començò a entrar vna gran cantidad de gente, los primeros eran habladores, parecian açudas en conuerſacion, cuya muſica era peor que la de organos deſtemplados. Vnos hablauan de railuan, otros a borbotones, otros a chorretadas, otros habladoriſsimos hablan a cantaros, gente que parece que lleua pujo de dezir necedades, como ſi huuiera tomado alguna purga confecionada de hojas de Calepino de ocho lenguas. Eſtos me dixeron que eran habladores de luuios ſin eſcampar de dia, ni de noche, gente que habla entre ſueños, y que madruga a hablar. Hauia habladores

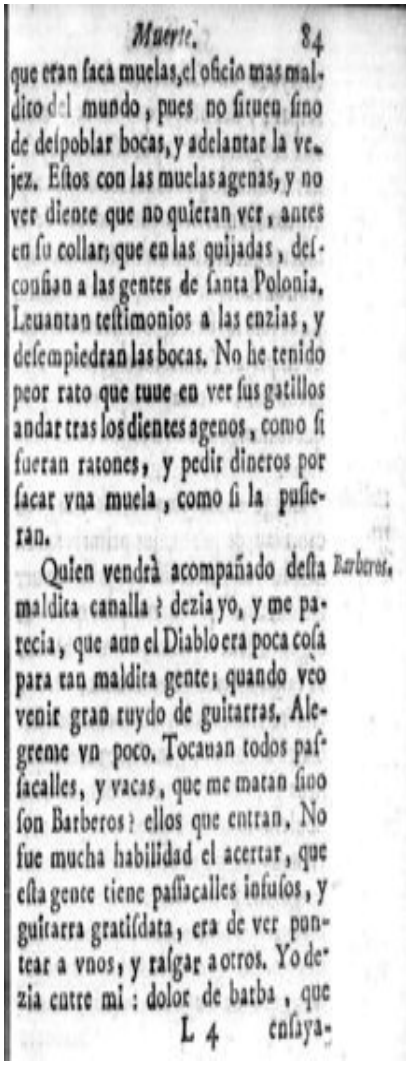


Infierno. 31

que yo ſiempre lo ſoſpechè, porque era ſu tiēda el burdel de los libros, pues todos los cuerpos que tenia eran de gente de la vida, eſcandaloſos, y burloſos. Vn rotulo que dezia, aqui ſe vende tinta fina, y papel batido, y dorado, pudiera condenar a otro que huuiera menester mas apetitos por ello. Que quiere (me dixo) viendome ſuſpenſo tratar con migo eſtas coſas; pues es tanta mi deſgracia que todos ſe condenan por las malas obras que han hecho: y yo y todos los Libreros nos cōdenamos por las obras malas que hazen los otros, y por lo que hizimos barato de los libros en romāce, y traduzidos de Latin ſabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecian, en otros tiempos los ſabios, que ya haſta el Lacayo latiniza, y hallaràn a Oracio en Caſtella no en la Caualleriza. Mas yua a dezir ſino que vn demonio le començò de atormentar con humazos de ojas de ſus libros, y otro a leerle algunos dellos. Yo que vi que ya no hablaua fuyme a delante diziendo entre mi: ſi ay quien ſe condena por obras malas agenas q̄ haran los q̄ las hizieron propias?

En

Figura 1 (Fol. 84v; sign. L4v) Figura 2 (Fol. 31; sign. D7)



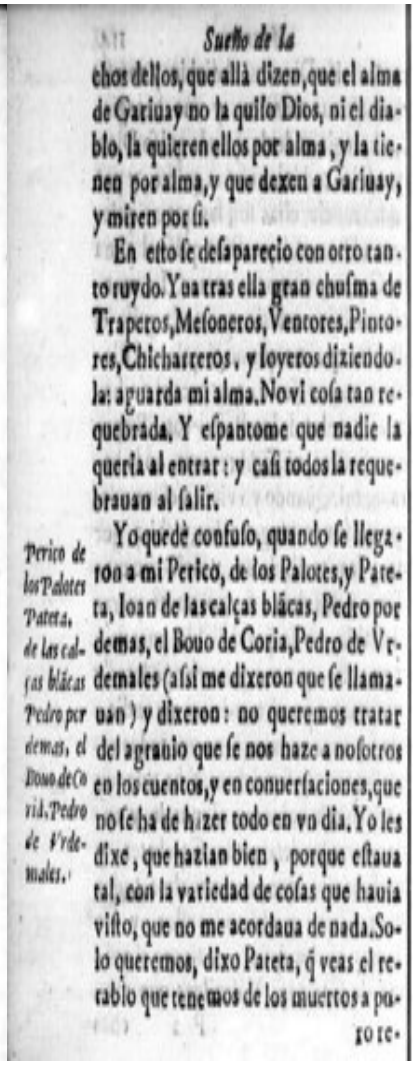
Muerte. 84

que eran saca muelas, el oficio mas maldito del mundo, pues no situen sino de despoblar bocas, y adelantar la vejez. Estos con las muelas agenas, y no ver diente que no quieran ver, antes en su collar; que en las quijadas, desconfian a las gentes de santa Polonia. Leuantan testimonios a las enzias, y desempiedran las bocas. No he tenido peor rato que tuue en ver sus gatillos andar tras los dientes agenos, como si fueran ratones, y pedir dineros por sacar vna muela, como si la pusieran.

Quien vendrà acompañado desta maldita canalla? dezia yo, y me parecia, que aun el Diablo era poca cosa para tan maldita gente; quando veo venir gran ruydo de guitarras. Alegreme vn poco. Tocauan todos passacalles, y vacas, que me matan sino son Barberos? ellos que entran. No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene passacalles infusos, y guitarra gratisdata, era de ver puntear a vnos, y rasgar a otros. Yo dezia entre mi: dolor de barba, que

Barberos.

L 4 ensaya-



Sueño de la

chos dellos, que allà dizen, que el alma de Gariuay no la quiso Dios, ni el diablo, la quieren ellos por alma, y la tienen por alma, y que dexen a Gariuay, y miren por si.

En esto se desaparecio con otro tanto ruydo. Yua tras ella gran chusma de Traperos, Mesoneros, Ventores, Pintores, Chicharreros, y Ioyeros diziendola: aguarda mi alma. No vi cosa tan requebrada. Y espantome que nadie la queria al entrar: y casi todos la requebrauan al salir.

Yo quedè confuso, quando se llegaron a mi Perico, de los Palotes, y Pateta, Ioan de las calças blãcas, Pedro por demas, el Bouo de Coria, Pedro de Vrdemales (assi me dixeron que se llamauan) y dixeron: no queremos tratar del agrauio que se nos haze a nosotros en los cuentos, y en conuersaciones, que no se ha de hazer todo en vn dia. Yo les dixe, que hazian bien, porque estaua tal, con la variedad de cosas que hauia visto, que no me acordaua de nada. Solo queremos, dixo Pateta, q̃ veas el retablo que tenemos de los muertos a po-

Perico de los Palotes Pateta, de las calças blãcas Pedro por demas, el Bouo de Coria. Pedro de Vrdemales.

ro re-

Figura 3 (Fol. 84; sign. L4) Figura 4 (Fol. 114v; sign. P2v)

Final

En este trabajo se ha estudiado la cita de *La pícara Justina* en la *princeps* de los *Sueños* desde una triple perspectiva: en su contexto de aparición en el libro de López de Úbeda, en relación con el *usus scribendi* de la época áurea y desde el punto de vista material del impreso en que se insertó. Los datos obtenidos en los tres ámbitos apuntan a Quevedo como responsable de su interpolación por varios motivos:

1) por el perfecto encaje temático y estilístico de la cita en el párrafo de los *Sueños* en que se introdujo[75],

2) por la *lectio difficilior* que encierra esa variante a nivel interpretativo, solo inteligible por hombres de letras coetáneos que supieran desentrañar la parodia cifrada en el habladorísimo bachiller de Úbeda, la cual se ha remitido en estas páginas a Guzmán de Alfarache por las numerosas y significativas correspondencias entre ambos,

3) por el recurso a una técnica de la escritura barroca, cual es la acomodación de un texto ajeno en el propio, para crear un agudo concepto de gran complejidad alusiva, rendir un tributo artístico a López de Úbeda y, tal vez, manifestar ingeniosamente una postura estilística contraria a la poética rupturista de Alemán,

4) porque la dificultad conceptista de la cita no se aviene bien con una actuación espontánea, no premeditada, azarosa y excepcional de un corrector que necesitase texto para rellenar la plana de un folio, y

5) porque la plana de la *princeps* de los *Sueños* donde se insertaron unos versos de Lope de Vega y otras páginas con un número de caracteres tipográficos inferior a la media no presentan interpolaciones significativas por supuesta falta de texto.

En conclusión, todo parece indicar que nos hallamos ante una de «las numerosas variantes de autor [en la obra de Quevedo] que tantos quebraderos de cabeza han dado a sus editores modernos»[76].

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache I - II,* ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2009 (vol. 1, 8ª ed.), 2007 (vol. 2, 6ª ed.).

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.

Alonso Veloso, María José, «Relaciones entre citas sagradas y pensamiento pagano en *Las cuatro fantasmas de la vida* de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 85, 2009, pp. 109-138.

Alonso Veloso, María José, «Notas para la edición de *Execración por la fe católica* de Quevedo», en *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española,* ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, pp. 57-83.

Altenberg, Tilmann, «Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII),* ed. Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 353-390.

Arellano, Ignacio, «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos,* 35, 1999, pp. 9-35.

75. Conviene recordar que no siempre se añadía una cita con atención al pasaje donde se ensamblaba o al contexto del que había sido extraída.

76. Cayuela, 2012, p. 187.

Azaustre Galiana, Antonio, «Un pasaje de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*», *Boletín de la Real Academia Española,* 84, 290, 2004, pp. 179-190.

Azaustre Galiana, Antonio, «Las variantes de autor en *La culta latiniparla* de Quevedo», en *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española,* ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, pp. 85-114.

Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina,* trad. Francisco Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.

Bertuzzi, Irene, *Estudio textual de los «Sueños» de Francisco de Quevedo,* tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.

Blanco, Mercedes, «Ingenio y autoridad en la cita conceptista», en *La recepción del texto literario (Coloquio Casa de Velázquez / Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Jaca, abril de 1986),* ed. Jean-Pierre Etienvre y Leonardo Romero, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 105-116.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, «Francisco de Quevedo y *La vida del Buscón*», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2011, pp. 181-241.

Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

Cavillac, Michel, *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna,* Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

Cayuela, Anne, «"He determinado de imprimir lo que he escrito todo". Francisco de Quevedo ante la edición de sus obras», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII),* ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp.185-203.

Crosby, James O., «Notas al texto», en Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, vol. 2, pp. 927-1528.

Darnis, Pierre, «Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII),* ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 205-238.

Gómez Canseco, Luis, «Estudio y anexos», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache,* ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 759-1541.

Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza,* ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2010[2].

Joly, Monique, *La bourle & son interprétation. (Espagne. 16e / 17e siècles),* Toulouse, France-Iberie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

León, Jorge, «Prólogo», en Lope de Vega, *Los melindres de Belisa,* ed. Jorge León, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX,* dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés, coord. Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007, vol. 3, pp. 1469-1481.

Lezcano Tosca, Hugo, «La oración jaculatoria en los siglos XVI y XVII: textos y libros», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII),* ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 59-93.

López Grigera, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, Sagrario, *Francisco de Quevedo y la Literatura Patrística,* A Coruña, Universidade da Coruña, 1992.

López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina,* ed. Luc Torres, Madrid, Castalia, 2010.

López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.

Madroñal, Abraham, «Manuscritos desconocidos para una comedia famosa. (En torno a *La famosa toledana,* de Juan de Quirós)», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo,* ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 285-307.

Mañero Lozano, David, «Introducción», en Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina,* ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-98.

Micó, José María, «Introducción», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache,* Madrid, Castalia, 2009[8], vol. 1, pp. 15-75.

Oltra Tomás, José Miguel, *La parodia como referente en «La pícara Justina»,* León, Institución fray Bernardino de Sahagún de la Excma. Diputación Provincial de León, 1985.

Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* Barcelona, Esteban Liberos, 1627 [ejemplar de la BNE, signatura R/8771].

Rey, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.

Rey, Alfonso, *Lectura del Buscón,* Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

Rico, Francisco, «*Ratio typographica:* los *Sueños* con *La pícara Justina»,* en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo,* ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 437-448.

Rojo Vega, Anastasio, «Propuesta de nuevo autor para *La pícara Justina:* fray Bartolomé Navarrete O.P. [1560-1640]», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 22, 2004, pp. 201-228.

Roncero López, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca,* Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010.

Schwartz, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro,* 19, 2000, pp. 265-285.

Sobejano, Gonzalo, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa,* Madrid, Gredos, 1975, vol. 3, pp. 467-485.

Tobar, María José, «Una cita de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*: otra posible variante de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 367-387.

Tobar, María José, «La autoría quevediana del prólogo "Al lector" del *Buscón»,* *La Perinola,* 15, 2011, pp. 333-345.

Torres, José Carlos de, «Adiciones al tema de las citas cervantinas en Calderón: las citas sobre Lope de Vega», *Anales Cervantinos,* 35, 1999, pp. 571-584.

Torres, Luc, «Introducción», en Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina,* ed. Luc Torres, Madrid, Castalia, 2010, pp. 13-49.

Vega, Lope de, *Los melindres de Belisa,* ed. Jorge León, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX,* dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés, coord. Marco Presotto, Lleida, Milenio, 2007, vol. 3, pp. 1483-1580.

Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda,* ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.

Viña Liste, José María, «¿Portugués o cordobés?, una vacilación calderoniana», en *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española,* ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, pp. 139-160.